

L'énonciation des antagonismes sociaux dans les romans d'Henri Lopes

Par : Médard K. BOUAZI

Notre article retient un corpus de six romans: *La nouvelle romance*, *Le pleurer-rire*, *Le chercheur d'Afriques*³³, *Sur l'autre rive*³⁴, *Le lys et le flamboyant*³⁵ et *Dossier classé*³⁶. Nous voudrions montrer que l'œuvre romanesque d'Henri Lopes exprime le désarroi social à travers la fabulation de nombreuses dissensions dans le corps social, et ce, par le biais de divers procédés discursifs. Nous envisageons le désarroi en tant que sentiment qui s'intercale entre souffrance et stress dans un monde vécu comme incertain. Il est aussi à comprendre comme difficulté de socialisation au cœur d'un espace quotidien envahi par la conflictualité et le rejet de l'altérité. La fiction lopésienne parvient à mobiliser et à reconfigurer, par son architecture et le discours des locuteurs, des expériences dramatiques où les sujets, soit ne parviennent plus à maîtriser leur avenir, soit s'entredéchirent. Cette détresse sociale se déploie donc à travers la structuration des récits et dans les procédés discursifs mobilisés par l'écrivain. Nous nous intéressons à ce qui, dans le processus de récréation imaginaire, se dévoile comme dispositifs énonciatifs visant à dire la fragilité des rapports sociaux et les malaises existentiels. Chez le romancier congolais, l'écriture fragmentaire consacre une hétérogénéité spatiale dans laquelle les personnages sont pris au piège par un temps, un passé, une Histoire qu'ils subissent. Dans les romans d'Henri Lopes, le passé, en effet, est parfois plus présent que le présent, tandis que le futur paraît sans lendemain. Au-delà d'une absence de temps faisant coexister passé, présent et futur, c'est le caractère troublant du temps qui transparaît dans les textes et qui condamne le personnel romanesque à errer dans la nuit épaisse de la mélancolie, du doute, de l'angoisse. Le texte lopésien interroge donc un corps social aporétique, déstabilisé par une temporalité

³³ Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.

³⁴ Henri Lopes, *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil, 1992.

³⁵ Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997.

³⁶ Henri Lopes, *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002.

peuplée d'événements éprouvants sur laquelle nul n'a d'emprise. Les personnages opèrent un éternel retour vers leur passé, dans une sorte d'exploration de la mémoire douloureuse; et cela s'observe au niveau de l'écriture par la mise en œuvre d'une esthétique qui tisse le continu dans le discontinu à travers le roman. Au demeurant, les fragments textuels se juxtaposent et se dérobent à la simultanéité.

Il convient, en tout état de cause, pour saisir la représentation des tiraillements sociaux, d'être attentif à ce qui, dans la structure des textes, exprime une rupture rendant manifeste une crise sociale. On l'observe, chez Henri Lopes, dans une construction narrative qui abolit les frontières génériques en faisant s'entrecroiser diverses formes littéraires mais ne relevant pas toujours de l'art littéraire: écrits moraux, digressions érudites sur la musique africaine ou noire américaine, commentaires sur la rhétorique, lettres, journaux intimes, extraits de magazines culturels, etc. Pour Mikhaïl Bakhtine, « l'originalité stylistique du genre romanesque réside dans l'assemblage [d'] unités dépendantes, mais relativement autonomes (parfois même plurilingues) dans l'unité suprême du tout³⁷ »...

Et c'est dans l'évacuation du concept normatif de genre littéraire qu'on peut également situer la singularité de l'écriture de l'auteur congolais. Au demeurant, le roman de Lopes est, selon une terminologie bakhtinienne, *plurilinguistique*, vu qu'il favorise la combinaison de « genres intercalaires [qui] conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique³⁸. » Ce procédé scriptural lui donne les moyens, en s'appuyant sur une multiplicité de langages et de langues, de modeler une société romanesque tourmentée car baignant dans l'hostilité.

En effet, la structure du roman lopésien est fragmentée comme si la psychologie bouleversée de ses personnages et des narrateurs avait une incidence sur le ton et les modalités d'écriture. Les récits sont ainsi marqués par une forte déchronologie. La diégèse matérialise la vacance de la quiétude des personnages. Chez Lopes, le temps qui vacille ne touche pas au sens du récit. En plus, l'espace est brouillé à dessein pour prévenir toute tentative de le situer. Dans ses romans, la linéarité narrative se fissure et implose sous la poussée de récits analeptiques, qui, eux, dans le tourbillonnement d'une circularité narrative, nous font certes découvrir les trajectoires tumultueuses des protagonistes mais tendent surtout à dévoiler les éléments justificatifs de leur amertume. Aussi l'écriture lopésienne s'inscrit-elle dans la perspective de l'hybridité générique à travers l'amoncellement de divers procédés discursifs et la prise en charge du récit par plusieurs locuteurs pour mimer la situation fractionnée du corps social. Aussi, dans *La nouvelle romance*, la narration défofocalisée retourne-t-elle souvent dans les souvenirs des locuteurs ou des protagonistes pour évoquer un épisode de vie troublant. Monsieur Verhaegen, le père d'Olga, se souvient du fils qu'il a eu avec une femme congolaise et

³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 88.

³⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Ibid.*, p. 141.

qu'il n'a pas reconnu³⁹. Dans *Le chercheur d'Afriques* où est contée l'histoire d'André, un métis en quête de son identité, les souvenirs d'enfance rappellent les rapports complexes entre Blancs et Noirs, tandis que, dans *Sur l'autre rive*, le surgissement du passé tourmenté de Marie-Ève la tracasse davantage. Quant à Lazare Mayélé, le héros de *Dossier classé*, sa mémoire le replonge dans une époque troublée au cours de laquelle son père a été enlevé et assassiné par une milice. En somme, de nombreux souvenirs hantent les narrateurs autodiégétiques, accentuant leur trouble.

L'écriture d'Henri Lopes brise donc l'idée du récit en tant que chaîne chronologique. Son esthétique est axée intentionnellement sur un travail d'invention sur le langage et sur la forme du texte romanesque pour parvenir à un ensemble composite et original. Les récits fragmentés de Lopes témoignent peut-être d'une volonté d'exprimer les remous qui habitent le corps social, ou dévoilent éventuellement les tourments et la hantise de l'auteur confronté aux vicissitudes d'un monde déprimant, ou encore au désir de l'écrivain de « tirer profit de l'esthétique postmoderne de l'éclatement, de l'émiettement et du chaos découvert dans le nouveau rapport au monde, favorisé par la mondialisation⁴⁰ ».

En tout état de cause, le projet littéraire d'Henri Lopes remodèle le genre romanesque, du moins au niveau de sa forme. On note chez lui entre autres un attrait pour le collage qui suscite la production de récits fortement dominés par maints désordres qui s'entrechoquent parfois (affectif, politique, dans les relations interpersonnelles, ...) Bref, par l'écriture, l'auteur congolais met en œuvre une représentation des turbulences socio-politiques qu'il a pu vivre ou observer durant sa riche carrière, trouvant entre le réel et la fiction l'occasion de peindre un monde déstructuré et désespéré à travers un émiettement de ses récits et un bouleversement de la forme jusque-là traditionnelle du roman. Pour Sélom Gbanou, le roman *Le pleurer-rire* « [adopte] l'informe comme forme⁴¹ ». Le fragmentaire dans l'écriture lopésienne peut donc apparaître comme la traduction de la situation d'un corps social morcelé qui cherche à reconstruire ses rêves brisés, à résoudre ses incertitudes identitaires en s'ouvrant à l'universel comme Marie-Ève dans *Sur l'autre rive*. Séwanou Dabla, dans son essai *Les nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*⁴², constate que certains textes de Lopes s'organisent autour de l'irrégularité du récit avec plusieurs séquences et voix narratives autonomes.

Par ailleurs, la fusion de plusieurs récits dans le roman lopésien illustre la fugacité et l'amoncellement d'une multitude d'événements hétéroclites dans le monde réel,

³⁹ Henri Lopes, *La nouvelle romance*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1976, p.153.

⁴⁰ Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », dans Josias Semujanga [dir], "Les formes transculturelles du roman francophone", *Tangence*, Numéro 75, été 2004, p. 83.

⁴¹ Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », op. cit., p. 86.

⁴² Séwanou Dabla, « Les nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération » Études littéraires, vol. 24, n° 2, 1991, p. 127-130.

démontrant ainsi l'instabilité constante dans laquelle baigne le corps social. L'intrigue unique fait donc la place à l'énonciation des intrigants délires et habitudes de ceux qui détiennent un pouvoir quelconque (dictateurs, fonctionnaires, hommes en armes, époux, etc.) ainsi qu'à un style d'écriture qui mêle italique, pages de journaux⁴³, extraits d'autres romans⁴⁴. Par exemple dans *Le pleurer-rire*, le texte central regroupe les histoires glauques de Bwakamabé, le parcours héroïque du capitaine Yabaka (un révolutionnaire dans l'âme), des passages sur l'activisme pacifique de Tiya, les comptes-rendus sensuels du Maître d'hôtel ; un autre texte (dans le même roman) en italique retranscrit les obsessions du narrateur alors qu'un autre en petites graphies expose les lettres échangées entre le Maître d'hôtel et l'ancien chef de cabinet de Bwakamabé en exil, qui fait office de coénonciateur.

De plus, chez Lopes, un réseau intertextuel traverse l'œuvre pour peindre les désordres qui affectent l'univers social romanesque. Cette modalité à l'œuvre dans les récits désarticule la narration, accentuant l'évolution de ces derniers vers un travestissement de la forme romanesque classique et présentant le récit lopésien comme un espace dans lequel de courts textes viennent modifier et refaçonner un hypertexte qui, lui, les absorbe. L'intertextualité doit être perçue ici comme un « cas manifeste de liaison d'un texte avec d'autres⁴⁵ ». Dans *Le pleurer-rire*, il s'établit un lien de contiguïté entre plusieurs fragments du texte et des scènes de la Bible. Par exemple, Lopes procède, à partir de quelques versets de l'Évangile de Luc, à un renversement, par l'écriture, d'une scène qui exprime le désarroi profond de Jésus. Ce dernier qui priait dans l'angoisse pour que s'éloigne de lui la coupe de la souffrance, vit venir à lui, au jardin des Oliviers, un ange qui le réconforta afin qu'il aille jusqu'au bout de sa Passion, jusqu'au bout du sacrifice de sa personne pour le salut du peuple. En effet, dans ce roman, sous la plume ironique de l'auteur, Tonton Bwakamabé exprime sa capacité héroïque à transcender toute contingence :

Ce qui me retient [de quitter le pouvoir], c'est que je ne vois personne capable de poursuivre [mon] travail et d'être accepté par le peuple. [...] Et même si le peuple voulait, dans un mouvement d'égarement que je parte, Dieu me demanderait de revenir faire mon devoir. Chaque nuit, il me répète : « [...] mon fils, si tu démissionnes, t'es un lâche!⁴⁶ ».

L'œuvre met aussi en exergue l'éditorial d'Aziz Sonika dans le journal *La croix du sud*,

⁴³ Voir p. 271-273 de *Le pleurer-rire*.

⁴⁴ Comme Jacques le Fataliste de Denis Diderot, dont une partie entière est retranscrite à la page 254-256 de *Le pleurer-rire*.

⁴⁵ Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 317.

⁴⁶ Henri Lopes, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 269.

où le chroniqueur falsifie la réalité en faisant du dictateur Bwakamabé un homme affable, et s'en prend à cet Occident qui s'est mis à dénoncer la politique sanguinaire de l'autocrate⁴⁷. Dans ce roman est aussi retranscrit un long extrait de *Jacques le fataliste* de Denis Diderot par lequel le locuteur, un maître d'hôtel, se défend de produire des « récits érotico-pornographiques⁴⁸ ». Dans *La nouvelle romance* où sont racontées les souffrances de Wali, une femme confrontée à l'oppression et aux mœurs légères de son mari puis au racisme, un dispositif intertextuel est aussi déployé qui permet bien souvent à l'héroïne de dire sa peine.⁴⁹

L'écriture lopésienne reconsidère, de même, le dogme ancien de l'espace générique clos. Plurilinguistique et polyphonique, elle est traversée par plusieurs discours (politique, idéologique, religieux, sensuel) qui sont parfois en incompatibles (par exemple le comique et le tragique) et aussi par le conte, les proverbes et les chants. L'œuvre est ainsi parsemée de chroniques historiques rapportant les conflits militaires ou politiques qui ont marqué l'époque récente et juxtaposées à des récits anecdotiques, des interviews (notamment celle de Kolélé dans *Le lys et le Flamboyant*⁵⁰ réalisée par Moussa Dieng pour la revue *Tam-Tam* et celle du dictateur Bwakamabé accordée au journaliste G. Tupman dans *Le pleurer-rire*⁵¹). Milan Kundera rappelait à juste titre que « les derniers temps paisibles où l'homme avait eu à combattre seulement les monstres de son âme [sont] révolus. Dans les romans [...], le monstre vient de l'extérieur et on l'appelle Histoire; elle ne ressemble plus au train des aventuriers; elle est impersonnelle, ingouvernable, incalculable, inintelligible – et personne ne lui échappe⁵². » L'Histoire est, en fait, un prétexte dont se servent les narrateurs pour porter une critique acerbe sur la période postcoloniale africaine mais sans le dessein de dire le vrai, puisque le romancier n'est pas un historien mais un prospecteur, un examinateur de l'existence qui pose des questions et ne recherche pas impérativement la fidélité au réel. Ainsi, sont évoqués et introduits dans la fiction des acteurs politiques tels que le congolais Patrice Lumumba, le ghanéen Kwamé Nkrumah, le guinéen Sékou Touré, le maquisard argentin Che Guevara, le centrafricain Bokassa, le fameux « boucher de Bangui qui avait fait massacrer des enfants et que l'on soupçonnait fortement d'anthropophagie⁵³ ». L'auteur mêle également son imaginaire à des images bibliques en pastichant la Passion du Christ pour énoncer la souffrance humaine (par exemple, dans la société textuelle, celle d'un caporal-chef ancien combattant capturé par ses ennemis dans *Le lys et le*

⁴⁷ Ibid., p.61.

⁴⁸ Ibid., p. 254.

⁴⁹ Henri Lopes, *La nouvelle romance*, op. cit., p.49.

⁵⁰ Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant*, op. cit., p. 399-404.

⁵¹ Henri Lopes, *Le pleurer-rire*, op. cit., p.286.

⁵² Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 27.

⁵³ Henri Lopes, *Le lys et le Flamboyant*, op. cit., p. 414.

flamboyant), convoquant parfois des « *parodies élégantes*⁵⁴ ». On peut voir à travers ce procédé scriptural, ce que Gérard Genette nommait le *travestissement* qui, selon lui, « consiste à transformer un texte noble en imitant pour ce faire le style d'un autre texte, plus diffus⁵⁵ ». Le texte lopésien est le lieu de l'absorption de plusieurs types de discours mais aussi de divers textes d'une multitude de sources. Il pourrait donc être appréhendé comme « un architexte *transgénérique*⁵⁶ » c'est-à-dire qu'il regroupe une combinaison de genres narratifs tels que la parodie, le travestissement, etc. Et Julia Kristeva de préciser que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins comme double.⁵⁷ » En clair, l'œuvre lopésienne inscrit dans sa construction l'intertextualité que Gérard Genette définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre⁵⁸ ».

Un autre élément essentiel dans l'énonciation des heurts sociaux est le travail sur la langue par lequel Lopes inscrit une identité linguistique propre au milieu qu'il veut représenter dans sa fiction. Mais on le remarque, l'usage itératif du Lingala (langue congolaise) met en lumière le rapport complexe que certains protagonistes ont avec la langue française. Par exemple, Wali, dans *La nouvelle romance*, éprouve des difficultés à choisir les mots français appropriés pour exprimer ses pensées quand elle écrit à son amie Élise. D'autres personnages véhiculent un discours qui montre le démembrement du corps social entre puissants et petits à travers une langue qui reproduit l'image d'un monde cloisonné : « ces grands-là, les en haut de en haut⁵⁹ ». Pour Justin Bisanswa, le texte littéraire intériorise à sa manière une parole qui est issue d'un horizon social déterminé. Lopes fait entendre ainsi une parole nouvelle pour produire un contre-discours de distinction linguistique qui pourra porter les récriminations d'une partie de son personnel diégétique qui affirme son authenticité et refuse toute aliénation. Chez Lopes, la plupart des énoncés empruntés aux langues africaines comme le lingala, le kikongo et autres sont des outils linguistiques qui reflètent ou expriment les tribulations et douleurs du corps social avec des narrateurs reproduisant un discours laissant entrevoir les infortunes, la dépravation et les secousses qui affectent la société romanesque. Des vocables tels que *matanga* (période de deuil), *Mindélés* (les Blancs, colons), *matatas* (différends avec le pouvoir colonial), *ndoumbas* (prostituées), *Mwana*

⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 24.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 15.

⁵⁷ Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points, 1978, p. 85.

⁵⁸ Gérard Genette, op. cit., p. 8.

⁵⁹ Henri Lopes, *Le pleurer-rire*, op. cit., p. 30.

makangu (fils d'une maîtresse, donc naturel) signalent le malaise profond d'un monde où la souffrance et les tensions ne sont jamais bien loin. Le discours lopésien traduit les tensions sociales, un monde chaotique qui doit être libéré du joug des déchirements idéologiques et de l'aliénation à une culture unique.

De plus, l'œuvre romanesque d'Henri Lopes est parsemée d'autres indices qui disent les tribulations sociales. Les locuteurs produisent un discours chargé de sensualité (allusion est faite à des positions sexuelles dans le récit⁶⁰, et aux danses publiques lascives) avec des répliques souvent grossières (« con de votre maman⁶¹ ») qui mettent en exergue un discours licencieux dans le corps social. De même, les romans lopésiens sont le lieu d'une circulation de clichés sur l'instabilité affective de l'homme africain et une mise à nu du désir sexuel féminin volontiers présenté comme débridé. Ainsi, l'écriture de Lopes se forge ses propres mythes. Les limites de la censure sont franchies dans une mise en scène de l'acte sexuel et l'émergence d'une parole érotique. Le texte s'imprègne alors d'une libidinisation qui investit le discours, se faisant ainsi l'espace d'un surgissement de sensualité. La copulation ou les scènes d'amour que le romancier peint dans ses œuvres métaphorise les rapports de force dans le corps social en construisant la femme comme objet sexuel condamné au silence. Par exemple, dans *La nouvelle romance*, un inspecteur de l'enseignement secondaire, passé maître dans l'aptitude à transposer ses désirs érotiques sur des élèves mineures, succombe à sa tentation favorite:

Zikisso se trouvait gauche devant cette gamine. L'attirant par la nuque, il voulut l'embrasser. Quand les lèvres se rencontrèrent, il eut beau insister elle n'ouvrit pas la bouche. Tant mieux. Une pure. [...] Il lui caressa les seins, mais elle continuait à rester raide. Elle ressemblait à une patiente qui se serait laissée faire sans plaisir⁶².

L'acte narratif se trouve donc lié au corps, surtout féminin, dont il dépasse les frontières; il en fait un espace d'expression. Le corps féminin est donc peint dans des postures qui dévoilent parfois sa réification. De fait, on aboutit à son effacement en tant que sujet ; l'érotisme se découvre, dans le roman de Lopes, une nouvelle magnitude, une autre dimension à travers une illustration empreinte de lyrisme. Il va plus loin, se muant en espace discursif sur lequel s'opposent violence masculine et désir féminin. Le corps de la femme, avec le poids des déterminants sociaux, apparaît comme un instrument et un lieu de fantasmes. Pour Pierre Bourdieu, l'« artefact de l'homme viril et de la femme féminine existe de façon puissante dans nos sociétés. [...] Les femmes

⁶⁰ Henri Lopes, *Le pleurer-rire*, op. cit., p. 73.

⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

⁶² Henri Lopes, *La nouvelle romance*, op. cit., p. 34.

restent des objets d'échange dans l'économie des biens symboliques⁶³ ». La représentation de situations et l'éclosion de paroles érotiques exposent du coup un ensemble de conflits sociaux. Henri Lopes dévoile du reste un épicurisme dont la mise en scène prend le chemin de la subversion, de la transgression des pratiques socioculturelles qui exaltent la pudeur comme norme inaliénable, consacrant ainsi, selon le mot de Justin Bisanswa, une « perturbation du régime de l'interdit⁶⁴ ». La sexualité que l'écrivain représente dans son œuvre et qui fonctionne comme un langage met en lumière le corps dévasté de la femme par la violence du pouvoir et de l'argent, rattrapant ainsi la métaphore d'une société où règne la domination de ceux qui détiennent le capital sur ceux qui appartiennent à la marge. En clair, puisque « le texte est une figuration du monde », en conséquence, la sexualité dérégulée que Lopes analyse à travers son imaginaire, *signifie* un social désordonné, dérangé.

Dans les textes de notre corpus, de nombreux cryptonymes désignent certains personnages (notamment Kolélé, une métisse dont le parcours sinueux à travers le monde est reconstitué dans *Le lys et le flamboyant* et Marie-Ève dans *Sur l'autre rive*, une africaine qui use de subterfuges pour naître à une identité nouvelle en Guadeloupe). Ils suggèrent l'idée d'identités fragmentées et non fixées avec des protagonistes qui cherchent dans la dissimulation et la fuite un moyen d'échapper au dépit. La construction d'un système nominal où certains protagonistes acquièrent des désignations multiples au gré de leur parcours dans le récit, met en lumière leur indécision, le fractionnement de leur identité et aussi un certain écartèlement de leur être face à un monde qui leur paraît insaisissable. Ces personnages, soumis à toutes sortes d'errements, sont en conséquence perméables à l'indétermination, à la confusion, à l'incertitude, en cherchant dans l'artifice et les subterfuges (pour Marie-Ève) moyen de redonner sens à leur existence.

Une théâtralisation des récits apparaît également dans plusieurs textes : par ce dispositif, le narrateur principal interpelle directement le lecteur pour qu'il sente sa peur et son amertume face à une situation qui l'offusque. Le maître d'hôtel dans *Le pleurer-rire* affirme : « le lecteur entend bien ma gorge serrée⁶⁵ ». Dans cette même œuvre, abondent des énoncés évocateurs du malaise social : par exemple, le syntagme nominal « les oncles », qui désigne les anciens maîtres, est une façon détournée pour le narrateur de dire la pérennité des liens de soumission. L'expression « la chose-là » est utilisée pour travestir une réalité paillarde, pour altérer une situation scabreuse très présente dans ce roman.

⁶³ Martine Fournier, « À propos de La domination masculine », Sciences Humaines. L'œuvre de Pierre Bourdieu, n°15, 2012, p. 51.

⁶⁴ Justin Bisanswa, Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme. Paris, Honoré Champion, 2009, p. 104.

⁶⁵ Henri Lopes, *Le pleurer-rire*, op. cit., p. 107.

Mais il convient de souligner qu'Henri Lopes a une manière singulière de traiter le désarroi social dans chacun de ses romans. Dans *Le chercheur d'Afriques, Dossier classé* (où Lazare Mayélé mène, en territoire inconnu, une enquête pour retrouver les assassins de son père) et *Le lys et le flamboyant*, Lopes met en scène des personnages métis incertains, complexés, dans des moments historiques très marqués par la violence, effrayés par le regard d'autrui, cherchant avec peine à retrouver les traces d'une identité problématique et dont les rapports sont malaisés avec les autres acteurs sociaux. Dans ces trois romans, le sujet métis est constamment à la poursuite de l'inaccessible, c'est-à-dire une quête jamais assouvie de ses origines. Les récits mettent en lumière un personnel diégétique qui fait l'expérience de la solitude; ce qui refonde son rapports aux autres et remodèle le regard qu'il porte sur lui-même. Le personnage métis procède dorénavant à une auto-représentation négative, plongé qu'il est dans un environnement hostile. Dans *Le lys et le flamboyant*, Victor Augagneur évoque « l'ambiguïté de [ses] origines⁶⁶ ». Dans *Le chercheur d'Afriques*, en plus du titre qui souligne d'emblée le déchirement intérieur d'André, ce dernier fait face à toute une violence symbolique générée et imposée de l'extérieur par d'autres agents sociaux qui voient en lui l'incarnation d'une altérité à vouer aux gémonies. Dans le roman, c'est l'expression du regard qui dévoile le sentiment de rejet dont est l'objet le métis : « Il y a de la haine dans le regard que m'adresse l'homme à la moustache⁶⁷ ». Sous prétexte de décrire la situation des métis dans le monde, Henri Lopes pose des interrogations sur leur exclusion sociale de façon oblique et ironique. Son écriture rompt avec tout discours dithyrambique sur la condition des marginaux et des minorités; son langage dit parfois vertement la misère de ceux que le regard des autres confine "hors-caste" et qui sont constamment cloîtrés dans le "cachot" du délit de faciès. Dans *Le chercheur d'Afriques*, André révèle son malaise d'être « grossièrement » dévisagé dans les rues de Nantes. En clair, dans l'œuvre de Lopes, les métis ont un statut peu enviable. Il suffit d'observer les énoncés par lesquels ils sont décrits et qui les inscrivent dans un entre-deux : « Cafés-au-lait », « Blancs-manioc », « bâtards », « enfants de pères inconnus », « nègres blancs », « demis-demis », « chicorées améliorées », « enfants de putains⁶⁸ ». Tout un discours brodé d'expressions dévalorisantes et de stéréotypes incorpore dans le récit lopésien un champ lexical de la dépréciation du sujet métis. Ce dernier, submergé par l'obsession de son mal-être, en vient à s'auto-dévaluer de sorte que des personnages féminins (Tantine Honorine, Kolélé) pouvaient affirmer que « le salut des métisses [...] résidait dans leur évolution vers des comportements européens⁶⁹ » et qu'il fallait se

⁶⁶ Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant*, op. cit., p. 21.

⁶⁷ Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 61.

⁶⁸ Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 200.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 116.

garder d'épouser des Noirs « parce qu'il fallait progresser et tourner le dos au monde indigène.⁷⁰ » Bref, le roman d'Henri Lopes met en relief des sujets métis socialement déstabilisés qui usent d'un lexique péjoratif et dont l'identité ou les origines deviennent la prison. André connaîtra ainsi en France « le malaise de se sentir un fruit dépareillé⁷¹ ». Le désarroi du personnage est également perceptible dans son incapacité à se fixer et à vivre en un lieu précis et à travers une onomastique instable. Aussi, Kolélé et André changent-ils plusieurs fois d'identité et de pays, en quête d'eux-mêmes et d'un milieu de vie accommodant. Quant à Lazare Mayélé, il confie se sentir comme un « sans-identité-fixe⁷² », lui qui, en retournant dans son pays d'origine, voulait « affronter un continent [...] dont il avait peur.⁷³ » Les traits saillants du discours de ce personnage métis néo-américain dévoilent des énoncés évocateurs d'une inquiétude, d'un malaise existentiels.

Le pleurer-rire articule des textes de sources diverses; le récit alterne des chroniques politiques véhémentes, des scènes de mœurs et des aventures libidinales que rapportent plusieurs locuteurs antagonistes. En outre, au début du roman, un avertissement met le lecteur en présence d'une réalité : la censure. En fait, l'écrivain, par ce dispositif narratif, ouvre le récit avec une scène d'exposition qui campe un environnement où règne la contrainte, la sujétion; ce qui fait que le brouillage spatial dans le texte peut être interprété comme participant d'une stratégie de contournement de l'interdit. En fait, dans *Le pleurer-rire*, l'avertissement au début du roman met en lumière un discours démagogique censé fustiger les colonialistes pour justifier la censure. En fait, il a vocation d'induire en erreur le lecteur en occultant la barbarie d'un régime. La convocation d'un tel avertissement contribue donc, comme souligné plus haut, à une mise en contexte qui inscrit le récit à venir dans une atmosphère romanesque d'incertitudes et d'agitations sociopolitiques. De même, ce texte tragi-comique dans lequel on note le mélange fragmentaire de diverses histoires pour en former une seule, l'ironie et la rumeur sont des modalités par lesquels est fabulée la détresse sociale. Selon Justin Bisanswa, « l'écriture de la rumeur s'organise autour du jeu des présupposés et des implications, de l'emploi du langage parlé et familier, du cadre des références communes et de l'agencement des stéréotypes.⁷⁴ » Dans le roman de Lopes, le langage populaire désobligeant, le ton désinvolte des répliques et commentaires des protagonistes, les suppositions hostiles de certaines voix narratives opposées, la récurrence de certains poncifs, contribuent à édifier une rhétorique du duel et de la discorde. Quant à

⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁷¹ *Ibid.*, p. 134.

⁷² Henri Lopes, *Dossier classé*, op. cit., p. 248.

⁷³ *Ibid.*, p.18.

⁷⁴ Justin K. Bisanswa, « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », *Protée*, Volume 32, numéro 3, Hiver 2004, p. 84.

l'ironie lopésienne, elle concourt à voiler la gravité du désastre social par l'impertinence et l'humour de l'énonciation.

Quant à *Sur l'autre rive*, c'est par la dissimulation identitaire, par la narration analeptique qui rappelle des souvenirs déchirants que Lopes exprime le désarroi, à travers la figure de Marie-Ève, une femme qui renie ses origines pour se faire accepter comme Antillaise. La dissimulation identitaire à laquelle recourt l'héroïne du roman *Sur l'autre rive* est une façon de mourir symboliquement à son identité véritable en procédant par destruction-appropriation. Placée devant une situation difficile qui l'amène à fuir, Marie-Ève, dans une mise en scène habile, monte son faux suicide sur les rivages du Congo pour pouvoir "ressusciter" à une vie nouvelle en Guadeloupe avec une nouvelle identité. La narratrice autodiégétique va donc, par le recours à sa mémoire, opposer des souvenirs rebutants de l'ailleurs (l'Afrique) au bonheur actuel de l'ici (Guadeloupe). Ainsi, elle tente d'effacer ce passé qui a été pour elle une somme de douleurs avec un présent idéalisé dans lequel elle retrouve sa sérénité. Mais le texte, à travers les nombreuses analepses qui le rythment, est le lieu d'un déchirement intérieur de l'héroïne constamment décontenancée par un jeu mémoriel lui rappelant sans cesse tout ce passé qu'elle veut oublier. Bref, sa quête d'antillanité est remise en cause par la pérennité de son africanité, consacrant, de ce fait, la fissure de son être, la déconstruction de sa personnalité. Dans ce roman, deux vies d'un même personnage (Marie-Ève) sont en confrontation dans une société romanesque guadeloupéenne marquée par la presque apostasie de la race noire. En conséquence, la question de la couleur de la peau devient sujet d'écriture et le récit est le lieu de l'exaltation ironique et humoristique d'un épiderme qui se rapproche du blanc tout en s'éloignant du noir : « teint de miel clair ⁷⁵ », « l'Haïtienne à la peau beignet doré ⁷⁶ », « une capresse à la peau sapotille ⁷⁷ », « la peau thé léger ⁷⁸ », « une négresse à la peau pain de seigle ⁷⁹ », « une peau teint huile de palme ⁸⁰ ». Ce texte permet, au demeurant, à Henri Lopes, d'inverser son discours sur la quête identitaire de ses personnages pour explorer la complexité de cette question sous un angle neuf. On observe donc ici la figuration d'un arrachement identitaire quasi délibéré d'une métisse culturelle qui tranche avec les tourments existentiels d'un métis biologique en butte à un isolement non voulu que Sélom Gbanou interprète comme une « quête du père et de repères, [et] comme un approfondissement [de soi] ⁸¹ ».

⁷⁵ Henri Lopes, *Sur l'autre rive*, op. cit., p. 28.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁸¹ Sélom Komlan Gbanou, « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, no1, 2006, p. 44.

Enfin *La nouvelle romance* regroupe presque chacun des éléments distinctifs des autres textes. Mais ici l'exploitation de la thématique de la femme en quête d'émancipation a servi à aborder aussi des problématiques telles que le tribalisme, le favoritisme, sans, toutefois, omettre qu'ici le récit épistolaire est une formule privilégiée dans le texte pour dire et symboliser les angoisses d'un personnage. Nous pouvons en conclusion avancer l'hypothèse que par l'écriture romanesque, Henri Lopes opère une représentation du « chaos de la réalité⁸² » sociale.

Bibliographie

- ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BISANSWA, Justin K., « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », *Protée*, Volume 32, numéro 3, Hiver 2004.
- BISANSWA, Justin et Kavwahirehi Kasereka [dir], *Dire le social dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- BISANSWA, Justin, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*. Paris, Honoré Champion, 2009.
- DABLA, Séwanou, « Les nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération » *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 127-130.
- FOURNIER, Martine, « À propos de La domination masculine », *Sciences Humaines*. L'œuvre de Pierre Bourdieu, n° 15, 2012.
- GBANOU, Sélom Komlan, « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006.
- GBANOU, Sélom Komlan, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », dans Josias Semujanga [dir], *Les formes transculturelles du roman francophone, Tangence*, Numéro 75, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points, 1978.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LOPES, Henri, *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002.
- LOPES, Henri, *La nouvelle romance*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1976.
- LOPES, Henri, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.
- LOPES, Henri, *Le lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997.
- LOPES, Henri, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- LOPES, Henri, *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil, 1992.

⁸² Elisabeth Mudimbe-Boyi, « Henri Lopes : comment écrire cette (h) Histoire », dans Justin Bisanswa et Kavwahirehi Kasereka [dir], *Dire le social dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011, p.121.