

***Le Méridional* de Henri LOPES : une écriture à la croisée des arts**

Par : Rosin LOEMBA

Introduction

L'œuvre romanesque de Henri Lopes nourrit de manière générale, une volonté de rompre avec l'autonomie de l'œuvre littéraire par une intégration implicite et explicite des réalités transculturelles au sein de celle-ci. Le texte littéraire devient ainsi le lieu d'une transposition interculturelle, le recouvrant d'une esthétique de la modernité marquée justement par un système dialogique entre l'écriture et les arts. Ce système d'interaction discursive, est d'abord et avant tout une poétique de l'ouverture, qui fait de l'écrivain un passionné de la culture, autant que cette stratégie de l'écriture multiculturelle, crée un rapprochement entre l'auteur et son œuvre. Mais au-delà de cette coexistence entre l'acte scriptural et l'univers artistique, il convient justement de souligner qu'en réalité, la pratique de l'intermédialité actualise le texte littéraire en harmonie avec les avancées technologiques du monde actuel.

En effet, l'intermédialité comme étant le « fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias »²⁷⁶, se lit dans *Le Méridional* de Henri Lopes, comme la marque d'une identité auctoriale, justifiant sans nul doute la dimension multiculturelle de l'auteur autant que sa philosophie du métissage autour de laquelle s'articule son œuvre romanesque de manière générale. L'acte d'écrire devient donc, une manière pour l'auteur de rendre compte de son monde intérieur par le truchement des personnages à travers leur passion pour les arts. À ce propos, Robert Fotsing Mangoua affirme : « le choix de l'intermédialité trahit ici une tentative totale du réel incluant les images, les mots, les sons, le mouvement, en un mot la vie »²⁷⁷. Ce qui favorise le glissement auteur-narrateur ou auteur-personnage, grâce à une volonté idéologique qui consiste en l'exaltation des arts comme expression analogique de l'auteur ou du monde qui l'entoure. Les références ou allusions intermédiaires qu'on découvre ici et là dans ce roman de l'écrivain congolais, ont un lien avec l'auteur, car elles traduisent ses préférences littéraires et artistiques ou exposent tout simplement

1. Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas 10*, N°2-3, Printemps 2000, pp. 105-134.

2. Robert Fotsing Mangoua, « de l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n°3, 2014, p. 131.

son attachement aux arts et aux médias. L'écriture interartiale expose ici l'inconscient auctorial sur les différents arts.

L'écrivain se confond au peintre, au musicien ou au cinéaste, à partir du moment où son tissu narratif expose une réécriture intermédiale, c'est-à-dire, la possibilité de croire que tout texte est un ensemble de médias, au même titre que tout texte serait au croisement d'autres textes comme le conçoit la démarche intertextuelle, à partir de laquelle, l'allemand Jürgen E. Müller mettra en place dans les années 90, le concept d'intermédialité dont il réclame être le prolongement de l'intertextualité. De ce fait, quel est le rapport qu'entretient ici le texte aux arts ? Aussi, la pratique de l'intermédialité ne se révèle-t-elle pas dans *Le Méridional* comme une stratégie d'autofiguration ?

Nous partant de l'hypothèse de la représentation de soi par analogie, c'est-à-dire le texte dans son couronnement multiculturel permet de réaliser l'ancrage auctorial. Les différentes traces interartiales ont non seulement un impact sur le tissu narratif, mais deviennent le lieu du déploiement de l'inconscient créateur de l'auteur qui se représente dans l'inconscient de ses personnages. Notre démarche d'étude se veut textanalytique, c'est-à-dire, portant sur la notion de « l'inconscient du texte ». Comme l'affirme Jean Bellemin-Noel : « l'ensemble des œuvres littéraires offre un point de vue sur la réalité de l'homme »²⁷⁸. Ce qui revient à dire que le texte en dit plus sur l'auteur. La pratique de l'intermédialité devient une sorte de dédoublement de l'auteur dans son propre texte. Après avoir repéré et analysé la présence picturale et musicale dans le texte, nous montrerons en quoi l'écriture intermédiale est d'après le romancier congolais, une manière de s'ériger une identité cosmopolite.

1- La présence picturale

Il existe plusieurs modalités d'insertion des traces picturales dans un texte donné. L'émergence de la peinture peut se faire par un discours référentiel, ou tout au moins l'évocation des noms des peintres, des toiles et des objets y relatifs. Aussi retrouve-t-on dans le texte, des figures de peintres qui remplissent les fonctions de personnages (ce qui est d'ailleurs fréquent dans l'œuvre romanesque de Henri Lopes à l'instar de son roman *Sur l'autre rive*) ou encore la dimension descriptive de la narration présentant les faits à l'image des tableaux. À ce stade le texte se confond à l'image, et le narrateur décrit les lieux comme le peintre en ferait sur un tableau.

3. Jean Bellemin-Noel, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002, p. 5.

Dans *Le Méridional*, la présence picturale est très significative et se révèle d'emblée par une relation actantielle, liant ainsi la peinture à l'écriture. Le jumelage des deux arts, influe sur le sens thématique du roman, à telle enseigne que le livre se présenterait comme une sorte de manifeste de l'art en détaillant un certain nombre de réalités y relatives. Les personnages qui en consacrent un discours de fascination ou d'émerveillement partent d'un postulat de conciliation ou d'interdépendance en se définissant comme fondement de l'existence. L'axe picturo-scriptural devient donc le lieu et le moment d'une subjugation de l'homme pour les arts, mais aussi la possibilité de transcender l'univers.

1.1. Le rapport peinture et écriture

Il s'agit effectivement du narrateur et personnage principal et son ami M. Labernerie. Les deux sont liés par une passion inébranlable de l'art en général et de la peinture en particulier. L'un étant admirateur chevronné de la peinture grâce à laquelle il réussit à afficher son grand penchant pour l'écriture ; et l'autre, totalement ancré dans la peinture puisqu'il en pratique comme métier. Toutes leurs rencontres se résument autour de l'art, cette quête permanente du beau et de reconquête des valeurs humaines. D'une part, c'est véritablement la passion de l'art qui se confond à l'acte d'écrire – conciliation réelle et justifiée de la peinture et de l'écriture –, et de l'autre, c'est la figure du peintre présentée dans le roman, qui permet au lecteur de savoir plus sur l'univers pictural, à partir bien sûr, de cette relation scellée par la motivation artistique d'une grande portée multiculturelle. Les deux artistes, s'il faut le dire ainsi, se rapprochent par cet élan interculturel dans la mesure où la peinture converge vers l'écriture et vice versa. Cette tendance de rapprochement ou ce dialogue entre les arts, donc l'interartialité, renforce cette dynamique du lien et, pose en filigrane la question transfrontalière entre les arts, ou tout simplement développe la question de l'altérité dans l'art, d'autant plus que tout artiste doit s'ouvrir à d'autres arts similaires ou non au sein. Ce qui fait croire que partant de cette interartialité, Henri Lopes postule à l'éclatement du système clos de l'art et propose ainsi une réflexion cruciale sur le mondialisme. Une notion qui jusque-là s'engendre par une réelle autofiguration de ses identités, selon qu'il juge le métissage comme base d'interculturalité. De l'instance titrologique au dévoilement de l'intrigue du roman, en passant par les différentes relations qu'entretiennent les différents personnages, il s'agit de lire ici, encore et toujours, le métissage. Ce métissage se veut non seulement identitaire, mais aussi artistique : l'acte d'écrire s'assimile à l'acte de peindre ou de décorer. Il s'agit là, et cela va sans dire, d'une autofiguration de soi tenant compte de la volonté artistique de l'auteur. On y lit, à cet effet, une nouvelle vision de l'existence d'après le romancier,

sur ses multiples identités interdépendantes et la formulation d'une écriture interculturelle, ouverte sur tous les domaines de la connaissance.

L'art s'énonce à travers les deux personnages sous forme d'une identité proprement dite, permettant leur affirmation au monde. De la littérature à la peinture se crée un pont qui génère des effets spéculaires, lesquels favorisent leur identification respective. Ce qui permet aux personnages d'articuler essentiellement leurs discours autour de l'art ainsi que ses contours, son rapport social et historique, voire même ses fonctions esthétiques. D'où le lien et l'énonciation d'une vision spéculaire que le narrateur traduit en ces termes :

« J'avais gardé le contact avec M. Labernerie, mon ami, le peintre du café de flore. À mes brefs messages [...], il me répondait sur du papier de Chine à l'en-tête orné d'une aquarelle de sa composition aux tours pastel. Cela m'évoquait ces silhouettes de l'école de Poto-Poto, que nous appelions improprement les Mickeys »²⁷⁹.

On comprend tout dès lors que cette relation simplement amicale au départ, aboutit à un renforcement l'un pour l'autre des valeurs artistiques, si bien que le discours référentiel devient un moyen de revisiter la dimension culturelle et le rappel aux sources, lesquelles sources représentent ici des enjeux importants de la mémoire. L'extrait tel que rapporté par le narrateur, montre à quel point il réussit à se plonger dans l'univers pictural et même historique de son pays, grâce à un jeu allusif à partir d'un échange épistolaire. Il s'agit précisément des « Mickeys », une invention esthétique et stylistique ou tendance picturale inaugurée par les peintres de l'école de Poto-Poto, dont on sait néanmoins la valeur historique dans le continent africain et des peintres emblématiques qui en sont sortis. L'école de Poto-Poto, comme on le sait, est un atelier d'art créé en 1951 par Pierre Lods au Congo-Bravazzaville. À partir de l'art, s'énonce aussi la dimension thématique du roman par rapport au renvoi géographique ou à l'appropriation de l'identité nationale du narrateur en réclamant les siens. Et de l'identité dont il exprime avec fierté, se projette une volonté manifeste de s'ouvrir, pouvant justifier le sens du titre du roman, et même la motivation des relations qu'entretiennent les différents personnages. Mais la culture reste transfrontalière puisqu'au-delà de la distinction géographique, les deux amis se sentent proches à travers la peinture ou l'art de façon générale. Cette référence et ce bref rappel mnémonique dans le temps et dans le l'espace, traduit avec force, la volition du

4. Henri Lopes, *Le Méridional*, Paris, Gallimard, Coll. « Monde noir », 2015, p. 42.

narrateur (dont la nationalité est congolaise) de valoriser les peintres de son pays, autant que de faire ce peu, il les considère au même titre que ceux du monde, puisque les peintres comme Marcel Gotène, François Thango, François Iloki, Philippe Ouassa, pour ne citer que ceux-là, ont eu grâce à leurs productions une résonnance sur le plan mondial.

Autrement dit, l'axe picturo-scriptural pose en réalité le problème de l'influence et de la confluence multidimensionnelle. La peinture se lit dans l'écriture, tout comme l'écriture s'aperçoit sur une toile par une discursivité dialogique des arts. À propos de cette coexistence, André-Patient Bokiba écrit :

« Avec le couple de la peinture et de l'écriture, le lecteur quitte le terrain de l'esthétique pour l'espace de la poétique. Il s'établit ainsi une interaction paradigmatique qui s'ordonne de manière suivante : l'écriture, dans une sorte de relation performative, crée la peinture et parle de la peinture qui à son tour, figure l'acte d'écrire. Les deux arts, dans cette relation spéculaire ou circulaire tour à tour sujet et objet »²⁸⁰.

Ce rapport spéculaire naît du rapprochement complice des deux personnages dont les intérêts convergent vers une même vision de l'art et même du monde. Les deux artistes s'assistent et discutent de l'art dans son intégralité. Cette relation est basée plus sur l'apprentissage et le partage des expériences que sur l'esthétique artistique, ou tout ce qui s'allie à celle-ci. C'est autant croire que Henri Lopes fait de ses personnages des grands tenants de « la civilisation de l'universel », dans la mesure où, les deux artistes s'appliquent à une logique « du donner et du recevoir », c'est-à-dire, cette démarche salutaire qui brise l'autonomie de l'art ou des cultures. Les deux artistes se partagent les expériences tout en insistant sur le lien entre l'acte d'écrire et de peindre.

« À trop manipuler votre texte, me dit Labernerie, vous allez lui faire du mal. Je connais ce syndrome, il affecte aussi les peintres »²⁸¹.

Cet extrait montre à quel point cette parenté portée par la passion artistique, dévoile une sorte d'obsession qui féconde la verve créatrice des deux artistes à travers bien sûr une dynamique de rapprochement entre l'écriture et la peinture dans leur

5. André-Patient Bokiba, « Écriture et peinture sur l'autre rive de Henri Lopes : Éléments d'une poétique », André-Patient Bokiba et Antoine Yila (éds), *Henri Lopes. Une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 142.

6. Henri Lopes, *Op.cit.*, p. 43.

fonctionnement essentiel, leurs rôles ou en évoquant l'enjeu de la créativité dans les deux cas. Dans ce même élan de convergence artistique et surtout suivant le souci de dévoiler les mécanismes qui fondent l'art créateur, le personnage du peintre, M. Labernerie affirme, bien que son propos soit ici rapporté par le narrateur :

« En art, murmura-t-il l'œil égrillard, c'est comme en amour, il faut être patient. Se précipiter conduit à l'éjaculation précoce. Alors, c'est la catastrophe. Le public se sent violé [...] L'art c'est le souci du détail. Le choix d'une nuance dans la couleur, le redressement ou l'accentuation de la courbure d'une ligne sont des questions de vie et de mort »²⁸².

L'évocation de l'art va jusqu'aux sources de créations, c'est-à-dire, réfléchir sur les conditions de production et d'interprétation des choix artistiques. Le peintre expose ici sa grande connaissance de l'art pictural de manière spécifique, en l'élargissant évidemment à tous les arts. Ce qui pousse à déduire la profondeur de son propos et son rôle édicteur sur les principes de la créativité et la détermination de l'artiste.

Pendant sa visite au domicile de Labernerie, le narrateur visite avec enthousiasme les tableaux de ce dernier et tente d'en décrypter le sens pour certains. Sa culture sur les nombreux peintres du monde le permet de saisir les allusions sur les toiles et d'en faire le rapprochement stylistique avec bien d'autres célèbres. Après avoir longtemps développé d'arguments sur l'art, le peintre Labernerie fait à son hôte une visite guidée de ses plus belles toiles. C'est le cas de la toile dont certains traits font penser au célèbre écrivain russe, Alexandre Pouchkine. Dès son premier regard sur cette toile, le narrateur réussit grâce à son génie pictural de lire la toile et d'en dévoiler la signification. S'inscrivant dans la capacité d'interprétation de celle-ci, Labernerie dans un mouvement de dialogue, explique davantage en révélant le rôle véritable de la peinture :

« Le rôle de la peinture consiste à susciter l'imagination du public. Je dis bien susciter l'imagination du public, et non imposer celle de l'artiste. Réveiller, provoquer l'imagination la plus débridée »²⁸³.

Ainsi donc, ces réflexions sur les fondements de l'art en général et de la peinture en particulier, posent en un mot, la question de la passion artistique, l'art compris comme la certitude de tout ce qui existe, et surtout révèlent les enjeux importants du dialogue

7. Henri Lopes, *Ibid.*, p. 46.

8. Henri Lopes, *Ibid.*, p. 47.

entre les arts. Aussi cette parenté amicale ficelée par l'engagement artistique, permet-elle de considérer *Le Méridional* à la fois comme un *livre-bibliothèque* et un *livre-atelier*, c'est-à-dire le lien direct entre l'écriture et la peinture.

L'acte picturo-scriptural repose certes, sur la relation du narrateur au peintre Labernerie, mais l'expression picturale est loin de se limiter aux aspirations artistiques des deux, réalités totalement ancrées dans le texte, se relevant sous l'angle thématique ; il en est aussi du géno-texte à travers les références faites à la fois aux peintres, mais aussi aux tableaux.

1.2. La référence picturale

En littérature, on désigne par référence « un renvoi explicite et clair [qui] aiguise la mémoire du lecteur sur les sujets existants »²⁸⁴. À cet enjeu intertextuel s'ajoute une logique d'actualisation de la mémoire du lecteur dans l'exploration du géno-texte. La référence pose la question de la reconnaissance, et ce transfert de sens est en lien direct avec le sens thématique du texte central tout en permettant au lecteur d'interpréter le discours référentiel qui crée très souvent un rapport entre les personnages et l'auteur, c'est-à-dire la référence littéraire fait découvrir les choix ou les préférences culturelles de l'auteur.

En réalité, il s'agit de lire dans un texte littéraire, les titres d'ouvrages, des noms d'auteurs et des personnages de façon explicite. Pour Nathalie Piégay-Gros, la référence désigne un « renvoi clair donc clairement, sans signe typographique, le lecteur à un livre. Ces indications d'ouvrages sont précises, mais insuffisantes »²⁸⁵. Cette définition donnée dans le cadre intertextuel s'applique également sur le phénomène d'intermédialité. On n'est sans ignorer que l'intermédialité telle que développée par l'allemand Jürgen E. Müller, est par conséquent, le renouvellement ou la complémentarité de l'intertextualité, et de ce fait, les deux s'inscrivent dans le même cadre conceptuel et fonctionnel.

Dans *Le Méridional*, outre les différentes fonctions des personnages-artistes, présence picturale attestée par la figure du peintre et du discours pictural qui en profilent, ce phéno-texte fait entrevoir plusieurs traces picturales à partir des noms des peintres que le narrateur incorpore dans son discours ou encore les titres de tableaux qui établissent des liens entre la vie quotidienne et la peinture. Mais toutes les références picturales

9. Rosin Loemba, « De la pratique intertextuelle à l'écriture intermédiaire dans *La Chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzui », Mémoire de Master, Université Marien Ngouabi, Brazzaville, 2015, p. 9.

10. Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertexte*, Paris, Dunod, 1996, p. 48.

permettent ici de saisir la culture du narrateur, puisque citer ou se référer aux peintres célèbres devient le signe d'une érudition.

Parfois le narrateur porte un jugement tout à fait critique sur les arts, il arrive à faire des comparaisons esthétiques sur certaines toiles. Sa critique d'art se répercute dans ses différentes relations ; il évoque les noms des peintres et discute des tableaux avec tous les siens. Ce qui conduit à un foisonnement artistique dans le texte, toute la discursivité du texte est ponctuée par les sujets portant sur les arts. Néanmoins dans le texte, il est question de citer les célèbres peintres sans en relever les détails. Nous retrouvons par exemple, les noms comme Pierre Perron (p.45) ou Picasso (p.46). Or ces deux peintres permettent au lecteur de revisiter l'histoire de la peinture en en découvrant les figures emblématiques. Il s'agit de Pierre Perron, un célèbre peintre français et de Pablo Ruiz Picasso, le peintre espagnol, sa peinture est véritablement l'expression du cubisme et du surréalisme. Quand le narrateur cite le nom d'un peintre, c'est toujours pour créer un lien avec son discours tout en exhibant sa grande connaissance sur les peintres les plus connus du monde. Mais cette pratique citationnelle ou référentielle est loin de se limiter sur une nationalité, l'art étant universel, il porte son regard sur les peintres de tous les horizons du monde.

On peut aussi relever dans le texte, une référence complète, qui expose à la fois le nom du peintre et l'un de ses célèbres tableaux, suivi d'un jugement de valeur.

« Un astre blafard qui donne au passage les teintes du *Très de Mayo*, le fameux tableau de Goya. C'est encore le chef du commando qui fait ce rapprochement, les autres n'ont jamais entendu parler de Goya, ignorant même les noms des peintres congolais »²⁸⁶.

Cet extrait nous met d'une part au cœur d'une référence complète en évoquant à la fois le peintre et en citant allusivement son célèbre tableau ; et dresse un jugement critique sur la connaissance des peintres congolais, d'autre part. Le narrateur ici est interpellateur dans la mesure où certains de ses interlocuteurs ignorent les noms des peintres congolais, il s'agit des amis africains ou congolais vivant en France. L'idée de cet écoeurement traduit l'engagement de celui-ci de valoriser les peintres aussi bien du monde que de son pays. Là réside le sens même de la « civilisation de l'universel » prônée par Léopold Sédar Senghor.

11. Henri Lopes, *Ibid.*, p. 203.

La référence dans cet extrait se lit à travers le nom du peintre espagnol Francisco de Goya et de son célèbre tableau intitulé *Très de Mayo*, tableau connu aussi sous le nom de « les fusillades du 3 mai ». Il s'articule autour de la dénonciation des horreurs de la guerre, puisque présentant un groupe d'hommes en armes fusillant de simples citoyens au pied d'un mur.

La peinture est très présente dans *Le Méridional*, de manière à représenter une particularité essentiellement de l'œuvre. Mais cette figuration dense et significative de l'art pictural, pose probablement la question du dialogue des arts ou des médias dans le texte. Ce dialogue artistique se lit également avec force à travers les traces musicales qu'on découvre dans le texte de diverses manières.

2. Présence musicale

La relation entre la musique et la littérature peut se lire de plusieurs manières. Michel Gribenski distingue :

« Trois points de rencontre entre littérature et musique, et, partant, trois perspectives dans les études musico-littéraires: collaboration de la musique et de la littérature, présence de la musique dans la littérature, enfin présence de la littérature dans la musique »²⁸⁷.

La deuxième relation est celle qui nous concerne ici, puisqu'elle s'établit sur le rapport du texte central ainsi que les éléments qui l'environnent. Il s'agit des modes d'insertions des traces musicales dans ce texte.

Dans *Le Méridional*, le discours musical s'aperçoit à partir des références à des artistes réels ou fictifs, soit aux différentes œuvres musicales, soit par une pratique constante de la citation des extraits musicaux par les personnages. De l'incipit à l'excipit, tout semble lié à l'art de manière générale et à la musique de manière particulière. Cette omniprésence musicale ponctue le jeu narratif du roman, à telle enseigne que la spatialisation ainsi que la psychologie des personnages font mieux entendre le sens thématique du roman. Cette présence musicale se lit par une pratique référentielle et citationnelle dans le texte.

12. Michel Gribenski « Littérature et musique », *Labyrinthe* [En ligne], 19 | 2004 (3), URL : <http://labyrinthe.revues.org/246>, pp. 115-116. Consulté le 12 mai 2016.

2.1. La trace musicale

De bout en bout du texte, on assiste à un foisonnement des noms d'artistes et d'une multitude d'extraits musicaux. Il en va également de la diversité des musiques et leur renforcement dans l'exploration thématique de l'œuvre. Les traces musicales expriment ici, une logique de la vie, la musique comme l'accomplissement d'un monde où se déploie toute une psychologie de l'humain et de l'existence. Les personnages se réfèrent aux diverses musiques suivant une postulation universaliste, c'est-à-dire le texte littéraire perçu comme une partition pluraliste des musiques et est par conséquent motivé par un esprit d'échange interculturel entre les personnages distincts par leurs sensibilités et leurs cultures, selon que toute musique révèle en soi, l'extériorisation de notre propre monde intérieur. C'est dans ce sens qu'il y a lieu de considérer *Le Méridional* comme un roman discothécaire, à partir de cet enjeu combinatoire qui dévoile avec force, l'identité ou les identités de chaque personnage.

De l'instance narratrice aux relais narratifs, le savoir musical s'appréhende comme le résultat des fréquentations quotidiennes des univers très représentatifs de la musique, où s'énonce une philosophie du beau, du beau-vivre, du carpe diem, bref, il s'agit des milieux de transmutation socio-culturelle. Il y a là une transpatialité qui influe sur la psychologie des personnages, et leur existence ne peut se réaliser qu'en une intégration culturelle : la musique qui s'accompagne de la danse et des milieux souvent publics, dans lesquels se meuvent facilement les personnages. En d'autres termes, l'évocation des musiques ici, tient compte des enjeux spatiaux et des appareils électroniques jouant la musique. Le narrateur entraîne le lecteur dans une diversité de lieux qui rendent compte de son interstice, et de son désir d'ouverture à partir de la musique. Il se veut amoureux de l'art, et passe son temps en fréquentant des cafés, des bistrotts, des restaurants, etc. pour se divertir, s'informer et se créer de nouvelles amitiés. Ce n'est d'ailleurs que dans ces milieux où il réussit à faire la connaissance de plusieurs artistes – des artistes avec lesquels il se familiarise et trouve l'intérêt d'une confraternité artistique –, et s'informer sur l'actualité musicale ou approfondir ses connaissances sur les célébrités du monde. Le texte est ainsi parsemé de plusieurs catégories de musiques, de tous les univers, de tous les temps et de toutes les cultures. Il y a donc un foisonnement de noms d'artistes qui rendent compte de ce syncrétisme du narrateur, et au-delà de la fictionnalité du texte, l'auteur lui-même.

La musique classique est révélée dans le texte comme réservée à une classe donnée, du fait de l'appartenance géographique et l'ancrage culturel des personnages. Elle désigne une particularité du personnage « le méridional » – personnage éponyme dans le texte – qui apparaît aux yeux de ceux qui l'entourent comme une énigme indéchiffrable,

toujours recroquevillé sur lui-même, mystifiant ainsi ses identités. Le narrateur du roman (signalons que l'auteur signe le récit d'un « je » illocutoire et qui par son anonymat crée la relation auteur-narrateur, d'après la théorie de Philippe Lejeune sur l'autobiographie) fait sa connaissance dans une boîte de nuit, et se familiarise avec lui après avoir longtemps buté à son mutisme et ses apparences complexes. Cette familiarisation créera en eux une complicité, une forme de sympathie mutuelle grâce à laquelle les deux se découvriront une certaine parenté.

Plusieurs références se font alors dans ce sens, entre les deux, dans une volonté d'agrémenter leurs rencontres, de solidifier leur filiation en se sentant proches l'un à l'autre grâce à la passion musicale. Mais seul le narrateur qui s'adapte facilement à ce penchant du « Méridional » qui reste tout au moins particulier dans ses choix musicaux, à l'instar de la musique classique. On découvre par exemple, « le troisième mouvement de la neuvième symphonie de Beethoven » (p.63), « la symphonie « jupiter » (p.167) de Mozart que rapporte le narrateur après les avoir écoutés d'un seul jet en compagnie du « Méridional » qui n'a de cesse de fierté et de bonheur d'écouter cette musique et de la faire intéresser aux autres. Le narrateur qui en expose est doté aussi d'une grande culture qui lui permet justement de deviner les titres des chansons auxquels le « Méridional » fait allusion de manière indirecte, c'est-à-dire en laissant jouer le morceau musical. L'appareil musical dans ce sens, devient une voix narrative qui traduit cette volonté intermédiaire et grâce au genre musical qu'il joue, développe symboliquement la question des cultures ou des identités. Quoiqu'il en soit, ce roman de Henri Lopes, à l'instar de ses romans comme *Le Chercheur d'Afriques*, *Sur l'autre rive*, *Le Lys et le flamboyant*, *Dossier classé* et *Une Enfant de Poto-Poto*, inscrit le grand combat de l'auteur, celui des identités pluralistes. Et le narrateur aussi bien « le méridional » rend compte de cette quête majestueuse de la diversité ou des cultures transfrontalières.

Cette diversité des mondes et des cultures, « le méridional » l'exprime à travers sa multiculturalité, son sens de l'ouverture et d'exploration des univers méconnus ou méprisés par les siens. Il s'agit avant tout d'étendre sa culture artistique, son universalisme. Ainsi, se sent-il proche de tous les musiciens du monde sans partialité à partir du moment où l'art est universel. Il se sent aussi proche des romantiques comme : Bellini, Verdi, Mozart et Wagner. Autrement dit, la référence à la musique classique témoigne de l'idiosyncrasie personnelle du « méridional » qui par ce fait s'écarte de toute logique préconçue du point de vue racial et se veut universaliste. Il en est aussi de sa passion pour la musique française, une musique qui semble être familière aux différents personnages en raison de la spatialité du récit, mais laquelle est

repoussée par certains, la qualifiant de « musique des enterrements » et sont marqués par un désir d'enracinement traditionnel.

On retrouve beaucoup de références faites à la musique française, dite « moderne ». Des noms d'artistes et titres de chansons sont cités par-ci par-là, nous pouvons à titre d'exemple citer : Georges Brassens avec ses deux chansons « la chasse aux papillons » et « la ballade des dames du temps de jadis ». Le premier titre figure dans son album « La mauvaise réputation » et la seconde dans « le vent » ; celle-ci est la transposition d'un poème de François Villon. Georges Moustaki, Georges Ulmer avec sa chanson « Les rues de Copenhague ». Des titres de chansons comme « un gamin de Paris, à Paris » de Mick Michey, « Cerisier rose et pommier blanc » de Tino de Rossi et « Étoile des neiges » de Franz Winkler. Tous ces musiciens ou toutes ces musiques ont fait ou font la fierté de la France. Cependant, ces évocations ont ceci de particulier qu'elles rendent compte de l'interculturalité, et renseignent sur la grandeur du choix passionnant que « Le Méridional » porte sur la diversité musicale.

« J'aime la chanson française. Celle de Brassens, de Jacques Brel, des québécois...Ah ! J'allais oublier. J'aime la Mazurka et la biguine antillaise »²⁸⁸.

Mais toutefois, il rappelle aussi sa passion pour le jazz. En évoquant les noms des célèbres auteurs américains de jazz, il témoigne non seulement de sa passion pour ce genre de musique, mais aussi de sa connaissance historique de celle-ci. Car les noms cités sont au cœur même des origines de cette musique.

« Le jazz, dame oui. Mais attention ! Le vrai. Le New Orléans, Kid Ory, Louis Armstrong et même le moderne : Charlie Parker, Lionel Hampton. En revanche, pas ces rythmes sud-américains que certaines chaînes qualifient maintenant de jazz »²⁸⁹.

Ces différentes références à la fois à la musique classique, française et au jazz, permettent de saisir véritablement l'identité du « Méridional », mais au-delà de cette révélation, il y a une particularité intéressante liée à la réceptivité de ces musiques repoussées par certains actants du roman et largement appréciées par le narrateur en lieu et place du personnage principal. Ce dernier plus que le « méridional » se permet

13. Henri Lopes, *Ibid.*, p. 64.

14. Henri Lopes, *Ibid.*, p. 64.

d'acquérir ou d'améliorer ses connaissances musicales à chaque fois qu'il est en face de celui-ci, à travers des échanges fructueux. Non seulement il est le seul à s'adapter au mode de vie du « méridional », mais il est aussi marqué par une entière volonté « d'enracinement et d'universalité », à partir du moment où, plus que « le méridional », il voit son universalité en terme de partage et d'échange des cultures. Outre les trois catégories musicales, on remarque aussi un ancrage nationalitaire du narrateur lorsqu'il cite les célèbres bars du Congo dont il est originaire : « Chez Faigand, Chez Macédo, chez Diallo, Papa Clo, Le Café Nono, La santé tout Brazza » (p.113), ou lorsqu'il évoque les virtuoses de son pays, comme « Les bantous de la capitale, Le Seigneur Rochereau, l'orchestre Ok jazz » (p.149) ». On peut également lire la référence à Jean Serge Essous avec sa chanson « Tongo etani na mokili y a Congo », (p.149).

En dehors des références ou des allusions aux titres et aux noms d'artistes, nous retrouvons aussi dans ce texte, la présence des extraits musicaux au cœur du texte. Cette incorporation ou cette intrusion rend plus évidente la relation musique et littérature, et pose la grande question de la dynamique des genres, du roman spécifiquement, avec la présence effective des éléments relevant d'autres univers. Cette verbalisation musicale, en pleine effervescence dans le texte d'accueil, non seulement supplémente le tissu narratif du point de vue formel, mais son contexte d'énonciation et son sens thématique influent sur la psychologie des personnages en nous permettant de saisir davantage leur inconscient profond. Ici, le fait musical devient un double psychologique du personnage qui entend se construire une identité à base du genre musical. Les deux extraits ci-dessous en illustrent davantage :

« - Aujourd'hui quand je vois une fontaine ou une fille
Je fais un grand détour ou bien je me ferme les yeux »²⁹⁰.
- « Le jour du 14 juillet
Je reste dans mon douillet ;
La musique qui marche
Cela ne me regarde pas »²⁹¹.

Ces deux extraits sont explicités dans le texte, avec évocation de leurs auteurs. Le premier est l'œuvre de Félix Leclerc tirée de sa chanson « Le petit bonheur » et le second est l'œuvre de Brassens, tirée de sa chanson « la mauvaise réputation ». Cette pratique citationnelle pose comme nous l'avons dit supra, la question de l'identité

15. Henri Lopes, *Ibid.*, p. 65.

16. Henri Lopes, *Ibid.*, p. 166.

véritable du « méridional ». Toute cette présence musicale diversifiée, selon que la combinaison de tous ces genres musicaux concourt à un cosmopolitisme des personnages. Cette discursivité pluraliste s'énonce dans le texte comme une vision auctoriale sur le syncrétisme culturel.

3. Pluralité des arts du syncrétisme culturel

Le Méridional obéit à une logique de la transfrontalité qui le place au centre de tous les arts ou de toutes les cultures. L'ouverture du texte vers une panoplie d'horizons se réalise grâce à une écriture multiculturelle s'appuyant justement sur les traces intertextuelles d'une part, et intermédiaires d'autre part. Si le texte dans ses significations variées, semble condenser ces univers pluriels, cela s'accompagne d'une investigation consciente ou inconsciente de l'auteur, qui cherche à remodeler l'œuvre romanesque ou l'œuvre littéraire tout court – effort de redynamisation des mécanismes scripturaux et approfondissement des canons esthétiques de la littérature – en s'y investissant pleinement avec le déploiement de sa culture.

L'écriture romanesque désigne ici, transposition effective ou dialogue des arts pour aboutir. Effectivement, c'est ce qu'il y a lieu d'entendre par ce syncrétisme, comme étant une « synthèse de deux éléments ou de deux cultures différentes »²⁹². Cette synthèse des cultures se dégage à partir de l'élan relationnel des différents personnages, lesquels ne s'unissent que grâce à leur passion pour les arts, qu'il s'agisse de l'écriture, de la peinture, du cinéma, de la sculpture ou de la musique. Néanmoins, il convient de souligner que toute discursivité dans ce roman de Henri Lopes ne s'organise que dans la profusion artistique et dans la valorisation des œuvres d'art. Ce qui permet de croire que l'intermédialité propose ici, « un double dialogue : dialogue entre la littérature et les autres formes d'expressions artistiques d'une part, et d'autre part, dialogue entre l'imaginaire de l'auteur et des fragments de la culture [...] »²⁹³.

Autrement dit, ce système dialogique entre les arts aboutit au déploiement de façon patente de l'imaginaire de l'auteur dans sa relation aux arts.

Qu'il s'agisse de la présence picturale sous plusieurs formes notamment avec la figure du peintre, les ateliers ainsi que tout un champ lexical de la peinture ; qu'il s'agisse de la trace musicale, avec bien sûr un élan diversifié des genres et formes de musiques, il

17. Alain Rey, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2001, p. 934.

18. Sylvère Mbondobari, « Dialogue des arts dans le roman africain : la fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », *Stichproben. Wiener zeitschrift für kritisch Afrikastudien*, n°17/ 2009, 9. jg. 57-75, p.58. Consulté le 13 mai 2016 à 17h.

y a là une question sur le cosmopolitisme culturel. Ainsi, le texte romanesque s'énonce comme le lieu de rencontre entre les arts. Ce cosmopolitisme se lit aussi à travers les différents espaces du déroulement du récit, aussi par la pluralité des personnages de cultures différentes. En clair, ce dialogue des cultures assigne au texte un sens autofictionnel du point de vue thématique. Car il y a là lieu de faire un rapprochement avec la motivation première de l'auteur, son mythe personnel : proposer une autre vision du monde à partir de la notion des identités.

Conclusion

Somme toute, *Le Méridional* de Henri Lopes s'inscrit essentiellement dans une dynamique cosmopolite, il s'agit d'une écriture qui se situe à la confluence des arts et qui réactualise l'acte même d'écrire. Cette écriture à la croisée des arts intègre de ce fait, une logique de la modernité qui d'une manière ou d'une autre, fait entrevoir l'inconscient de l'auteur. En se focalisant sur la peinture et la musique, nous avons voulu montrer qu'à travers les arts, la pratique intermédiaire brise l'autonomie du texte littéraire ou de la littérature tout court. L'émergence des traces picturales et musicales, inscrit le roman de Henri Lopes dans une dimension multiculturelle très importante. Les personnages qui s'imprègnent de cette multiculturalité témoignent les postures multiples du romancier et surtout exemplifient sa quête du métissage ou des identités plurielles. Ainsi donc, en s'appuyant sur la triangulation auteur-personnage et lecteur, l'un des principes d'interprétation textanalytique, il y a évidemment lieu d'affirmer que la pratique intermédiaire est ici développée comme figuration analogique de l'auteur. Cependant, il convient de souligner que *Le Méridional* laisse découvrir dans ce même contexte, des relations intermédiaires ou intertextuelles qui pourront aussi permettre une lecture assez importante de cet enjeu de l'inconscient créatif. Il serait intéressant d'y découvrir d'autres formes du discours intermédiaire.

Références bibliographiques

- Bokiba André-Patient, « Écriture et peinture sur l'autre rive de Henri Lopes : Éléments d'une poétique », André-Patient Bokiba et Antoine Yila (éds), *Henri Lopes. Une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Bellemin-Noel Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002.
- Gribenski Michel « Littérature et musique », *Labyrinthe* [En ligne], 19 | 2004 (3), URL : <http://labyrinthe.revues.org/246>.
- Lopes Henri, *Le Méridional*, Paris, Gallimard, Coll. « Monde noir », 2015, p.42.

Loemba Rosin, « De la pratique intertextuelle à l'écriture intermédiaire dans *La Chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzuji », Mémoire de Master, Université Marien Ngouabi, Brazzaville, 2015.

Müller Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinemas 10*, N°2-3, Printemps 2000.

Mangoua Robert Footing, « de l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n°3, 2014.

Mbondobari Sylvère, « Dialogue des arts dans le roman africain : la fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », *Stichproben. Wiener zeitschrift für kritisch Afrikastudien*, n°17/ 2009, 9. jg. 57-75.

Piégay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertexte*, Paris, Dunod, 1996.

Rey Alain, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2001.