

Études littéraires africaines

L'histoire et son traitement dans l'oeuvre d'Henri Lopes

Bernard Mouralis



Numéro 45, 2018

Henri Lopes, lectures façon façon-là

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1051612ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1051612ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mouralis, B. (2018). L'histoire et son traitement dans l'oeuvre d'Henri Lopes. *Études littéraires africaines*, (45), 51-67. <https://doi.org/10.7202/1051612ar>

Résumé de l'article

À la différence de Mongo Beti ou de Tchicaya U Tam'si, Henri Lopes, dans ses romans, n'a pas cherché à retracer une histoire avec la périodisation qu'un tel projet implique. Dans un premier temps, on examinera l'intérêt que Lopes porte à l'écriture d'une chronique sociale nettement insérée dans le contexte de l'Afrique des années 1960-1970, avec le recueil de nouvelles *Tribaliques* (1971), *La Nouvelle Romance* (1976) et *Sans tam-tam* (1977). Puis, avec *Le Pleurer-rire* (1982), il sort du cadre strict de la chronique en proposant, dans la lignée de Rabelais et M.A. Asturias, le portrait d'un dictateur, truculent, cruel, obscène. L'article s'interroge enfin sur la façon dont Lopes ne cesse d'entrelacer l'histoire et l'Histoire, en s'appuyant notamment sur le cas de Marie-Ève, l'héroïne peintre de *Sur l'autre rive* (1992), et sur des textes plus nettement autobiographiques (*Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, 2003) ou relevant de l'autofiction (*Le Méridional*, 2015).

L'HISTOIRE ET SON TRAITEMENT DANS L'ŒUVRE D'HENRI LOPES

RÉSUMÉ

À la différence de Mongo Beti ou de Tchicaya U Tam'si, Henri Lopes, dans ses romans, n'a pas cherché à retracer une histoire avec la périodisation qu'un tel projet implique. Dans un premier temps, on examinera l'intérêt que Lopes porte à l'écriture d'une chronique sociale nettement insérée dans le contexte de l'Afrique des années 1960-1970, avec le recueil de nouvelles *Tribaliques* (1971), *La Nouvelle Romance* (1976) et *Sans tam-tam* (1977). Puis, avec *Le Pleurer-rire* (1982), il sort du cadre strict de la chronique en proposant, dans la lignée de Rabelais et M.A. Asturias, le portrait d'un dictateur, truculent, cruel, obscène. L'article s'interroge enfin sur la façon dont Lopes ne cesse d'entrelacer l'histoire et l'Histoire, en s'appuyant notamment sur le cas de Marie-Ève, l'héroïne peintre de *Sur l'autre rive* (1992), et sur des textes plus nettement autobiographiques (*Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, 2003) ou relevant de l'autofiction (*Le Méridional*, 2015).

ABSTRACT

Differentiating himself from Francophone African novelists such as Mongo Beti or Tchicaya U Tam'si, Henri Lopes has not aimed for his novels to outline historical events within a precise periodical timeframe. He actually chose to highlight social issues in the context of newly independent African nations in his early narratives (Tribaliques (1971), La Nouvelle Romance (1976), Sans tam-tam (1977)) and then discarded the constraints of the chronicle to portray dictatorship in Le Pleurer-rire (1982). This analysis will show as well how Lopes also intertwines individual and collective historical threads in Sur l'autre rive (1992), with the figure of Marie-Eve, a painter and the heroine of the novel, Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois (2003), which is a more autobiographical text, and Le Méridional (2015), which belongs to the genre of autofiction.

*

S'interroger sur la relation qu'Henri Lopes entretient avec l'histoire et l'usage qu'il en fait dans son œuvre n'a rien d'évident. En effet, à la différence de Mongo Beti, toujours très soucieux de souligner les différents moments historiques servant de cadre à ses

romans, d'Amadou Hampâté Bâ dans les deux volumes de ses *Mémoires* (*Amkoullel l'enfant peul* et *Oui mon commandant !*), de Tchicaya U Tam'si retraçant avec une grande précision, dans sa somme romanesque (*Les Cancrelats*, *Les Méduses*, *Les Phalènes* et *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*), l'histoire du Congo-Brazzaville, depuis le temps de la conquête coloniale jusqu'à la période qui s'ouvre avec la chute de Fulbert Youlou, Henri Lopes ne vise nullement à recréer une histoire avec la périodisation que celle-ci implique.

Une telle option ne signifie pas pour autant que cette histoire de l'Afrique centrale, à laquelle, on le sait, Henri Lopes a été, en raison de ses responsabilités politiques, étroitement mêlé pendant de nombreuses années, soit absente de ses romans ou essais. Mais je serais tenté de dire qu'elle y apparaît de façon quelque peu biaisée, en particulier à travers la stratification sociale dans laquelle évoluent ses personnages et, plus encore, la question de leur devenir et de leur métamorphose. D'où l'importance accordée au métis et au métissage ainsi qu'à la relation que l'individu entretient avec son propre passé.

Ce type de regard romanesque et de questionnement aboutit souvent à une interrogation sur la place de la langue ou, plus exactement, des langues dans ce passé des individus et, de la sorte, nous découvrons peu à peu à quel point le thème proprement romanesque de la constitution psychologique des personnages s'articule en réalité sur une problématique de type historique, puisque la question du statut des langues, de leurs pratiques et de leurs conflits renvoie au temps colonial. Mais ce serait une erreur que de limiter cette question au seul moment colonial, car elle demeure tout autant d'une brûlante actualité, naguère à l'époque des indépendances comme aujourd'hui à l'ère de la mondialisation et du postcolonial.

Henri Lopes, romancier du temps présent

Sans pour autant tomber dans les excès auxquels a pu conduire l'utilisation de catégories temporelles comme celles de « siècle » ou de « génération », on conviendra qu'elles peuvent avoir une certaine pertinence lorsqu'on examine le processus qui conduit Henri Lopes à la publication de ses trois premiers écrits : *Tribaliques* (1971), *La Nouvelle Romance* (1976) et *Sans tam-tam* (1977).

En effet, Henri Lopes, né en 1937, appartient à une nouvelle génération, aussi bien par rapport au courant de la Négritude qui se développe dans les années 1930-1950 que par rapport aux écrivains qui se sont affirmés à partir du début des années 1950, notamment

dans le roman, tels Jean Malonga ¹, Abdoulaye Sadj, Mongo Beti, Sembène Ousmane, Cheikh Hamidou Kane, Ferdinand Oyono, etc. Tous ces auteurs avaient consacré une large place à l'évocation de la période coloniale mais, en même temps, nombre de leurs œuvres se faisaient l'écho des changements politiques et sociaux dont l'Afrique était le théâtre après 1946 ² et qui annonçaient la période des indépendances. Les années de formation de Lopes montrent, sur plusieurs points, ce qui le distingue de ses aînés : études secondaires à Nantes à partir de 1949, puis hypokhâgne au Lycée Henri IV et études d'histoire à Paris achevées par l'obtention du Diplôme d'Études Supérieures en 1963, avec un mémoire sur *Les Sultanats du Haut-Oubangui*. À quoi il faut ajouter une longue expérience du syndicalisme étudiant : de 1957 à 1965, Lopes a été membre du Comité exécutif de la FEANF (Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France) et président de l'Association des étudiants congolais.

Le moment où s'opère cette maturation explique sans doute que Lopes, dès ses premiers écrits – poèmes et articles militants – se soit voulu d'abord un écrivain de l'actuel qui va centrer son regard sur l'Afrique indépendante, telle qu'elle commence à se mettre en place au début des années 1960. À cet égard, cependant, une particularité vaut d'être notée qui le distingue des écrivains d'Afrique noire et le rapproche des autres écrivains congolais de sa génération, tels Sylvain Bemba (né en 1934), Guy Menga (né en 1937), Jean-Baptiste Tati-Loutard (né en 1938), Emmanuel Dongala (né en 1941) ou Sony Labou Tansi (né en 1947) et qui tient à la forme prise par l'évolution politique au Congo et au statut que le pouvoir accorde alors, avec des hauts et des bas, aux écrivains. En effet, les

¹ Jean Malonga (1907-1985) est l'auteur de *La Légende de Mfoumou Ma Mazono* (Paris : Présence Africaine, 1954, 155 p.) et de *Cœur d'Aryenne* (dans *Présence Africaine*, n°16 (*Trois écrivains noirs*), 1954, p. 159-285 ; rééd. Brazzaville : Éditions Hémar / Paris : Présence africaine, 2014, 192 p.). Par la virulence du ton et la révolte de l'auteur contre la violence du système colonial, ce roman peut apparaître comme un des textes fondateurs de la littérature congolaise.

² C'est en octobre 1946, rappelons-le, que se met en place à la suite d'un référendum la Constitution de la IV^e République. Celle-ci contient toute une partie instituant l'Union française qui, dans la pratique, n'aura véritablement d'effets que dans les territoires de l'Afrique subsaharienne. D'importantes dispositions modifient l'ancienne relation coloniale au profit d'une conception assimilationniste d'inspiration schœlchérienne. En dépit de fortes résistances opposées à son application, tant dans les territoires d'Outre-Mer qu'en France, par les milieux favorables au *statu quo*, l'Union Française a constitué un tournant décisif et Mongo Beti, à la fin de *Mission terminée*, parle de cette « révolution que fut la Constitution d'octobre 1946 » – MONGO BETI, *Mission terminée*. Paris : Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1985 [1957], 254 p. ; p. 158.

écrivains qui, à la suite du livre novateur de Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, paru en 1968, se sont attachés à mettre en scène les nouveaux pouvoirs indépendants et à décrire les mutations sociales de tel ou tel pays, se sont fréquemment engagés dans la voie d'une rupture frontale avec ces pouvoirs. C'est le cas de Mongo Beti, d'Alioum Fantouré, de Williams Sassine, de Tierno Monénembo, de V.Y. Mudimbe, voire de Sembène Ousmane et c'est ce qui explique qu'une part importante de la littérature africaine produite depuis les indépendances soit écrite et publiée au sein d'une vaste diaspora, notamment en Europe et en Amérique du Nord. Sur ce plan, la Guinée de Sékou Touré constitue un cas-limite.

Une telle situation aurait pu également marquer la production littéraire du Congo après son accession à l'indépendance. Cependant, la révolution qui met fin au pouvoir de l'abbé Fulbert Youlou (août 1963), l'orientation d'inspiration socialiste, radicalement différente, prise par le nouveau gouvernement dirigé par Alphonse Massamba-Débat et les instruments de contrôle dont celui-ci se dote (Confédération syndicale congolaise, Mouvement national révolutionnaire, etc.)³ ont pour conséquence de modifier le rapport que les écrivains, les artistes et les intellectuels peuvent avoir avec le pouvoir. Certes, celui-ci n'ouvre pas la voie à une libération complète de l'expression, notamment politique, mais, entendant se fonder sur une doctrine, rationnelle et argumentée, et non plus sur l'arbitraire d'un homme, il ne peut empêcher, sous peine de se renier dès le départ, que ne se développe une réflexion concernant les problèmes qui se posent au pays et les obstacles qu'il faut surmonter. Sans pour autant tomber dans la naïveté ou l'angélisme, on conviendra que, dans l'ensemble, le pouvoir a réussi dans une certaine mesure à se rendre crédible parce qu'il rend possible une critique sans rupture et qu'il crée un espace dans lequel la place de l'écrivain se trouve reconnue, même si, à l'occasion, la position de ce dernier peut se révéler inconfortable ou ambiguë. Cette situation, qui va se prolonger sous le régime de Marien Ngouabi (1968-1977), puis sous celui de Denis Sassou Nguesso jusqu'à la guerre civile – lorsque celui-ci refuse de s'effacer devant le président élu, Pascal Lissouba –, constitue une particularité du champ littéraire et intellectuel congolais et cela, en dépit du caractère autoritaire du régime et de la violence déployée par certains acteurs politiques⁴.

³ La constitution de décembre 1963 souligne l'attachement du nouveau régime au « socialisme scientifique ».

⁴ Par exemple : coup d'État de Marien Ngouabi le 31 décembre 1968 ; tentative de putsch d'Ange Diawara en 1972 ; assassinat de Ngouabi le 18 mars 1977, etc.

Cette caractéristique apparaît de façon symptomatique dans les relations qui se nouent, tout au long de ces années, entre les divers écrivains de la « phratrie » congolaise, de Tchicaya U Tam'Si, l'aîné, à Sony Labou Tansi, le cadet, et qui fonctionne comme une sorte d'académie informelle ⁵.

Aux bords de l'Histoire : premières fictions

Tel est le contexte dans lequel Lopes va, à partir de la publication de *Tribaliques* en 1971 ⁶, construire une œuvre marquée dans un premier temps par un souci d'évoquer, sur le mode romanesque, l'Afrique indépendante à travers l'expérience qui est la sienne depuis son retour au Congo en 1965 ⁷. Ce recueil de douze nouvelles porte un titre intéressant par les connotations qu'il comporte. En effet, ce néologisme, qui ne s'est d'ailleurs pas imposé en français, s'inscrit tout d'abord dans la série représentée par les termes « tribu », « tribalisme », « tribaliste », caractéristique du lexique d'une abondante littérature européenne consacrée aux « Autres ». Par ailleurs, la formule utilisée pour le titre du recueil révèle un processus d'intertextualité renvoyant à deux œuvres célèbres de la littérature africaine : *Éthiopiennes* de Senghor paru en 1956 et *Voltaïque*, recueil de nouvelles de Sembène Ousmane paru en 1962.

Cependant, le tribalisme n'est qu'un des maux dénoncés par Lopes dans sa description de la société qui se met en place au moment des indépendances. Parmi ceux-ci, on retiendra encore l'arrivisme des nouvelles classes dirigeantes (« Monsieur le député »), la situation faite à la femme (« Ah, Apolline ! »), le statut privilégié des expatriés (« L'avance »), la violence politique (« La bouteille de whisky », « Le complot »), la complaisance du pouvoir envers l'ancien colonisateur (« L'honnête homme »). Cette diversité des sujets montre que le recueil ne répond qu'en partie à la notion de tribalisme impliquée dans le titre retenu par Lopes, et nous avons plutôt affaire à une série de coupes consacrées chacune à un aspect précis de cette société. Comme le note Guy Tirolien ⁸ dans sa préface :

⁵ Sur la « phratrie », on se reportera à l'analyse contrastée qu'en donne Boniface MONGO-MBOUSSA dans *Tchicaya U Tam'si, le viol de la lune : vie et œuvre d'un maudit* (La Roque d'Anthéron : Vents d'Ailleurs, 2014, 144 p. ; p. 111-122).

⁶ LOPES (H.), *Tribaliques*. Préface de Guy Tirolien. Yaoundé : CLE, 1971, 104 p.

⁷ Après ses études en France, Lopes est nommé professeur d'histoire à l'École normale supérieure de Brazzaville qui vient d'être créée.

⁸ Lopes a fait la connaissance de Tirolien à l'occasion d'un premier séjour à la Guadeloupe en 1963.

Le colonialisme – le plus redoutable, celui qui ne pardonne pas – c’est nous qui le portons, entre cuir et os, comme un virus têtue dont le nom va changeant au gré de nos intérêts : réalisme, traditionalisme, tribalisme, népotisme. Pour tout dire en un mot : arrivisme. Telle est la leçon que ces récits enseignent. Récits brefs et bravement menés qui, mieux que la fiction romanesque, permettent à l’auteur de braquer le projecteur de l’analyse sur tel ou tel aspect particulier de la réalité africaine d’aujourd’hui⁹.

Mais cette définition incomplète – ou trop large – du « tribalisme » présente un avantage, dans la mesure où son emploi permet de gommer ce qu’il peut y avoir d’explosif dans la plupart de ces nouvelles en invitant le lecteur à penser que le texte qu’il s’apprête à lire va s’ordonner autour d’un thème en définitive rassurant, parce que reconnu de tous et notamment des responsables politiques : quel est le président qui ne l’a pas dénoncé ?

Sur le plan de l’écriture, *Tribaliques* exprime un certain éclatement de la réalité sociale, à travers le choix de la nouvelle et non du roman – ou pas encore – comme mode d’expression littéraire. Et parce qu’à la différence du roman, elle exclut la durée et, par là même, l’appréhension de l’étiologie des maux dont souffre la société, la nouvelle se condamne, peu ou prou, à rester à la surface des êtres et des choses pour n’en faire apparaître que les manifestations. Mais ce qui pourrait apparaître comme un manque ou une limite explique le type d’efficacité qui marque *Tribaliques* et qui est d’ordre pédagogique. En effet, en ne portant à la connaissance de son lecteur que les phénomènes, l’écrivain invite du coup celui-ci à remonter aux causes et, en particulier, à diriger son attention et son imagination vers ce qui n’est pas désigné de façon explicite : le pouvoir, ses acteurs, ses pratiques et ses options idéologiques.

La Nouvelle Romance, publiée en 1976¹⁰, prolonge bien des aspects de *Tribaliques*. Le titre est un emprunt à l’*explicit* du roman d’Aragon, *Les Cloches de Bâle*¹¹, et Lopes l’a placé en exergue de son propre roman, après d’ailleurs l’avoir cité dans « La fuite de la main habile »¹².

Maintenant, ici, commence la nouvelle romance. Ici finit le roman de chevalerie. Ici, pour la première fois dans le monde la

⁹ LOPES (H.), *Tribaliques*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰ LOPES (H.), *La Nouvelle Romance*. Yaoundé : CLE, 1976, 194 p.

¹¹ Roman paru en 1934 et premier volume du cycle « Le monde réel ».

¹² LOPES (H.), *Tribaliques*, *op. cit.*, p. 3-4.

place est faite au véritable amour. Celui qui n'est pas souillé par la hiérarchie de l'homme et de la femme, par la sordide histoire des robes et des baisers, par la domination d'argent de l'homme sur la femme ou de la femme sur l'homme. La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai ¹³.

Nous lisons de nouveau cette volonté de rendre compte du monde social. Mais, en même temps, *La Nouvelle Romance* représente une mutation, par rapport à *Tribaliques*, car il s'agit cette fois d'un roman, c'est-à-dire d'une forme narrative qui fait intervenir la durée. Situé dans un pays indéterminé d'Afrique centrale – on pense au Zaïre –, le roman est centré sur le personnage de Wali, jeune femme mariée à Bienvenu Delarumba, un footballeur qui saura très vite profiter de ses appuis politiques, et le récit retrace donc la vie que mène le couple en Afrique, puis à Bruxelles où Bienvenu a été nommé conseiller d'ambassade. Le personnage de Delarumba est l'occasion pour le romancier de jeter un regard décapant sur le comportement des milieux dirigeants, en Afrique ou à l'étranger, en insistant en particulier sur les malversations et trafics en tous genres auxquels il se livre avec son complice Ray.

Parallèlement, à travers le personnage de Wali, le roman se veut un plaidoyer chaleureux en faveur de la cause de l'émancipation des femmes. À cet égard, on appréciera la façon dont Lopes, par un jeu subtil d'oppositions et de similitudes, met en perspective trois figures essentielles : Awa, l'institutrice célibataire passionnée par son travail, Élise, la couturière, qui affirme au vu de tous son droit à mener une vie sexuelle en dehors du mariage, enfin Wali, l'épouse de Delarumba et l'amie très proche des deux autres. L'itinéraire de Wali assure au roman son unité. Lopes, en effet, retrace avec une évidente sympathie pour ce personnage l'évolution morale et intellectuelle de la jeune femme ¹⁴, les phases de découragement qu'elle traverse en prenant conscience de l'échec que représente sa vie de femme mariée, le développement de son esprit critique au cours de son séjour en Europe, dans un milieu si nouveau pour elle, la décision qu'elle prend, dans les dernières pages du roman, de ne pas rejoindre Bienvenu en Afrique et de s'installer à Paris auprès d'Awa, pour y travailler et reprendre des études.

¹³ LOPES (H.), *La Nouvelle Romance*, op. cit., p. 5.

¹⁴ On notera en particulier de nombreuses indications sur les lectures de l'héroïne. Par exemple : *La Confession d'un enfant du siècle* (p. 48-49), *Le Deuxième Sexe* (p. 132-133), *Poèmes de Verlaine* (p. 143), etc.

Happy end et ton quelque peu didactique ? On pourrait le penser. Mais, de façon peut-être paradoxale, ce roman qui veut annoncer, à la suite d'Aragon, un nouveau moment dans l'histoire de la Femme, est en quelque sorte sauvé par le personnage de Delarumba qui n'a rien de simple, c'est le moins qu'on puisse dire. En effet, loin de se réduire à une caricature, il est travaillé depuis son enfance par une métamorphose qui ne le lâche pas. Au départ, il y a ce qui est à l'origine de sa carrière de footballeur et qui est ce désir d'échapper à sa condition sociale misérable. Plus tard, devenu célèbre, il comprend pleinement le rêve de gloire qui fascine les enfants des quartiers pauvres lorsqu'ils l'acclament. Il revoit en eux son propre passé. De même, on appréciera dans le chapitre qui ouvre le roman et qui, par un *flash-back*, nous reporte à l'époque où Delarumba triomphait sur les stades, le parallèle entre la gloire indestructible du vrai champion et la gloire fragile des présidents et des artistes :

C'était plus grand que ce que les foules réservaient aux chanteurs et aux hommes d'État. Ces derniers notamment, en de semblables circonstances, avaient besoin d'un rempart de gardes du corps, car dans une foule politique se cache toujours un mécontent, un assassin en puissance. Delarumba n'avait pas d'ennemis. Uniquement des admirateurs. Tout au plus des adversaires. Et puis, la foule applaudit les Présidents par respect, par devoir, tandis qu'un sportif, par spontanéité. Ce sont le cœur et les entrailles qui s'expriment ¹⁵.

C'est pourquoi l'enchaînement qui conduit Delarumba au poste de conseiller d'ambassade, et, de là, au rôle de trafiquant de drogue (p. 111), puis d'indicateur chargé par le Président de filer et d'infiltrer « un groupe d'exilés qui veulent reprendre le pouvoir » (p. 137), a quelque chose de tragique dans la mesure où c'est tout un système qui l'a conduit à ce type d'activités et qui se manifeste dans les dernières pages puisque, à l'encontre de l'enquête de la police belge, le Président a décidé de le « sauver » en le couvrant.

Sans tam-tam, publié en 1977 ¹⁶, continue d'illustrer le projet de dévoilement des sociétés de l'Afrique indépendante. Mais, peut-être moins ambitieux, ce deuxième roman se limite à un aspect seulement des nouvelles stratifications : la bureaucratie. Il se présente sous la forme de cinq lettres écrites par Gatsé, un professeur d'un collège d'enseignement dans une petite localité de l'intérieur, située à plusieurs centaines de kilomètres de la capitale. Ces lettres ont

¹⁵ LOPES (H.), *La Nouvelle Romance*, op. cit., p. 9.

¹⁶ LOPES (H.), *Sans tam-tam*. Yaoundé : CLE, 1977, 127 p.

pour destinataire un vieil ami de Gatsé qui occupe depuis peu un poste important dans un ministère et vient de proposer à ce dernier un poste dans une ambassade à l'étranger. Ce destinataire n'apparaît que dans l'« épilogue » adressé, selon un procédé classique, à l'éditeur, et nous ne connaissons jamais ses réponses, mais les cinq lettres écrites par Gatsé ont pour fonction de présenter les raisons qui conduisent leur auteur à refuser le poste que son ami lui a proposé.

L'argument essentiel développé par Gatsé est le suivant : ce type de promotion, outre le fait qu'il ne s'appuie pas souvent sur la prise en compte des compétences, aboutit à grossir de façon inconsidérée l'administration centrale de l'État, au détriment des zones de l'intérieur, privées ainsi d'acteurs de qualité et efficaces :

À accepter trop vite les hauts postes, sans en avoir le mérite, on engendre des sociétés médiocres, où la corruption et le mata-biche règnent sans partage. Or, l'Afrique a besoin d'ouvriers et de techniciens meilleurs que ceux de tous ces pays qui nous grugent en faisant notre éloge. Les meilleures des cellules politiques de base qu'il me soit donné de fréquenter, celles où j'ai une réelle sensation d'évolution personnelle à la fin des réunions, sont mes salles de classe. C'est là que je peux faire l'investissement le plus sûr pour une révolution future ¹⁷.

On voit ainsi se dessiner, dans ces lettres, toute une réflexion sur le développement qui n'est pas sans faire penser à certains des maux que dénonçait René Dumont dans *L'Afrique noire est mal partie* ¹⁸. Mais cette réflexion interfère avec de nombreux passages dans lesquels Gatsé explique à son correspondant que ses goûts personnels et l'attrait qu'exercent sur lui depuis l'enfance la solitude et la lecture ont joué aussi un rôle dans sa décision de refuser le poste proposé.

L'option narrative retenue par Lopes dans *Sans tam-tam* – le roman par lettres, mais limité à une seule voix – prolonge de façon plus systématique un projet déjà présent dans plusieurs nouvelles de *Tribaliques* ainsi que dans les différentes lettres qu'échangent les trois héroïnes dans *La Nouvelle Romance* : le récit de forme autobiographique. Les lettres de Gatsé, notamment la seconde qui est de loin la plus longue (p. 11-66), sont un récit de vie qui permet au lecteur d'appréhender de l'intérieur l'existence du narrateur, depuis les années d'enfance, à l'époque coloniale, jusqu'à la période actuelle qui correspond dans la fiction aux années 1970. De la sorte, *Sans*

¹⁷ LOPES (H.), *Sans tam-tam*, op. cit., p. 61.

¹⁸ DUMONT (René), *L'Afrique noire est mal partie*. Paris : Seuil, 1962, 287 p.

tam-tam glisse insensiblement du plan politique et social au plan strictement littéraire, dans la mesure où Gatsé montre, en utilisant les mots qui sont les siens, que la littérature va incontestablement plus loin, dans l'exploration des êtres et du « réel », que la phraséologie de l'appareil d'État. En outre, si l'on tient compte des références de Gatsé à ses nombreuses lectures, on conviendra que *Sans tam-tam* puisse apparaître comme une sorte de manifeste littéraire sur les problèmes qui se posent à l'écrivain africain sous les « soleils des indépendances ».

Le choix de la forme autobiographique permet d'autre part au romancier de développer un thème qui va orienter la suite de son œuvre. Retraçant son existence, Gatsé parle longuement de son enfance et de sa jeunesse, ainsi que de ses parents. Il évoque leurs conditions de vie, le statut qui était le leur au sein de la société coloniale – le père était cuisinier chez un Européen directeur d'une exploitation agricole –, l'attitude faite de violence et de paternalisme manifestée à leur égard par le maître. Cette évocation du passé rend sensible l'opposition entre les générations : celle qui a connu directement la colonisation et celle qui n'en a connu que les dernières années.

Cette plongée dans le passé est aussi l'occasion pour le narrateur de faire apparaître en pleine lumière une image pénible, parce qu'ambivalente, de l'instance parentale. À vrai dire, c'est surtout celle du père qui pose problème, car la mort, à un âge relativement jeune, de la mère autorise à considérer celle-ci comme une victime de la situation coloniale et permet du coup de lui conserver le prestige inhérent à son rôle. On devine, dès lors, l'autre fonction que Gatsé assigne à l'écriture de sa confession. Il ne s'agit pas seulement pour lui de chercher à dévoiler et dénoncer certains aspects du monde social. Il lui faut encore admettre, au terme d'un cheminement éprouvant, que cet homme qui s'humiliait devant le Blanc, qui préférait le français, même approximatif, à sa propre langue, et qui « ne cessait de répéter que Dieu était grand de l'avoir mis entre les mains de Monsieur Gensac »¹⁹, était et demeure encore et quand même son père. Son *seul* père. D'où le rôle complexe que joue le livre pour les personnages lopésiens des romans de cette époque, comme le note Ange-Séverin Malanda :

Le livre [...] devient une patrie, un territoire sur lequel l'histoire se mue de façon décisive. [...] L'adhésion ou la participation aux phases de l'histoire [...] étant garantie par le livre (cen-

¹⁹ LOPES (H.), *Sans tam-tam*, *op. cit.*, p. 22.

tre de gravité, substitut ou suppléant du père), la visée la plus générale de la pratique scripturaire est l'inscription de chaque énoncé dans des séries d'événements ou de possibilités historiques²⁰.

De la sorte, loin d'être un processus d'évasion de type bovaryste, la lecture contribue en fait à ancrer les êtres dans un monde qui a infiniment plus de réalité que le théâtre social et politique dans lequel ils vivent.

Tentative d'une figuration du pouvoir

Dans ses trois premières fictions, Lopes semble se détourner d'une approche proprement historique, au profit d'une focalisation sur le devenir des personnages. Cette orientation n'exclut pas cependant une certaine prise en compte de l'Histoire pour expliquer l'évolution de ces derniers.

C'est pourquoi *Le Pleurer-rire*, publié en 1982²¹, peut apparaître comme l'expression d'une volonté d'aborder, cette fois de façon frontale, la question du pouvoir africain. Ramené à sa plus simple expression, l'argument de ce roman touffu pourrait se résumer en quelques mots : *Le Pleurer-rire* est une fiction qui se propose de mettre en scène, à travers le personnage de « Tonton Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé », un de ces présidents que l'on pouvait observer – alors ? – ici ou là en Afrique, à l'époque de Bokassa, Mobutu ou Eyadema. Seulement, et c'est là un des aspects frappants du roman, la démarche romanesque de Lopes n'est pas tout à fait une stratégie de dévoilement d'une réalité tour à tour sanglante et grotesque. Car, plutôt que de donner à voir, le romancier préfère donner à entendre. Ainsi, le pouvoir n'est pas vu, il est dit : d'un côté, par le narrateur, maître d'hôtel du président et témoin privilégié des audiences et de sa vie de tous les jours dans le palais ; de l'autre, par le peuple qui développe à son sujet un discours-rumeur dont maint politologue pourrait envier le ton mordant, plein de trouvailles rhétoriques, et, au fond, la rigueur et la pertinence. En outre, le pouvoir ne cesse de se dire lui-même à travers les multiples interventions, discours, cérémonies, défilés, slogans par lesquels il affirme sa présence, dans le pays comme à l'étranger, et en même temps sa fragilité foncière puisqu'il révèle

²⁰ MALANDA (Ange-Séverin), *Henri Lopes et l'impératif romanesque*. Paris : Silex, 1987, 142 p. ; p. 133-134.

²¹ LOPES (H.), *Le Pleurer-rire*. Paris : Présence Africaine, 1982, 315 p.

par là que le dire et l'idéologie constituent la seule modalité de son existence et de son action.

Cette épaisseur langagière du *Pleurer-rire* apparaît d'autre part dans le décalage que le romancier introduit entre la narration et le commentaire qu'est censé faire l'ancien chef de cabinet, aujourd'hui en exil, à qui le narrateur-maître d'hôtel soumet son texte au fur et à mesure qu'il l'écrit. De cette confrontation naît une réflexion sur l'écriture, qui est fondamentale, parce que, de la sorte, se trouvent opposés deux types possibles de discours narratif : celui du griot qui se fait l'écho de la rumeur populaire et celui de l'« écrivain africain », tel que nous le connaissons depuis le mouvement de la Négritude ou le Premier Congrès des écrivains et artistes noirs de 1956 :

Vous me faites peur avec toutes ces scènes d'amour trop osées. [...] Tel qu'évolue votre manuscrit, je crains que cédant trop à des souvenirs intimes, vous mêliez les genres et perdiez de vue l'objectif fondamental de tout écrit engagé. Et un livre d'Africain vivant en ces temps et qui se respecte, ne peut être qu'engagé...²²

Ainsi s'affirme très nettement une nouvelle orientation du romancier pour une conception polyphonique de l'écriture.

Enfin, un autre aspect, non moins important du *Pleurer-rire*, mérite d'être souligné. Il tient à l'identité du narrateur. Signe des temps : hier, Ferdinand Oyono dévoilait la violence du monde colonial à travers le regard et le récit de Toundi, boy d'un commandant dans un petit poste administratif de l'intérieur, et, on s'en souvient, celui-ci découvrait que son regard était mortel ; à son tour, vingt-cinq ans plus tard, Lopes dévoile, ou plutôt, nous fait entendre la réalité d'un pouvoir africain dictatorial, à travers le témoignage – toujours écrit – que peut en donner le maître d'hôtel du Palais présidentiel. Il y a dans cette promotion sociale du témoin, sans lequel le roman n'existerait pas, toute une philosophie politique où se laisse deviner une dialectique de la permanence et du changement, exposée par le romancier avec subtilité. En somme : une certaine façon de dire l'indépendance et de rappeler que, dans le mot « décolonisation », il y a encore « colonisation ».

²² LOPES (H.), *Le Pleurer-rire*, op. cit., p. 123.

Polyphonie et connaissance de soi

Avec *Le Chercheur d'Afriques*, paru en 1990, ainsi que les romans *Sur l'autre rive* (1992), *Le Lys et le flamboyant* (1997) et *Dossier classé* (2002), Lopes s'éloigne considérablement des préoccupations qui avaient été jusqu'alors les siennes – la question du social, de l'histoire et du pouvoir – au profit d'une démarche qui relève souvent de l'autofiction. On le constate nettement dans *Le Chercheur d'Afriques*. Ce roman retrace le parcours effectué par André Leclerc pour retrouver son père, César Leclerc, qui fut autrefois « commandant » dans une localité d'Afrique centrale, où il vécut longtemps avec la mère du protagoniste, et qui s'est retiré aujourd'hui en Bretagne.

Deux éléments caractérisent cette nouvelle orientation prise par l'auteur. Celui-ci va tout d'abord puiser dans sa propre existence, découvrant ainsi le caractère exemplaire de celle-ci, née d'un fait d'une grande banalité : sa propre naissance de métis et ce qui en est résulté, en Afrique comme à Chartres, Nantes ou Paris. Parallèlement, il prend de plus en plus conscience du rapport qu'il entretient avec l'écriture et qui est de l'ordre de la jouissance à se sentir soi-même, et ne dépendant d'aucun impératif inhérent à une quelconque condition d'« écrivain africain » :

J'écris d'abord et avant tout parce que j'en ai envie, une simple envie animale qui prend aux viscères. [...] L'écriture naît du besoin de raconter toute une foule d'histoires, que je ne sais comment placer dans le quotidien des conversations, et que je porte en moi, depuis une date que je ne saurais préciser. C'est dans l'enfance qu'il faut aller puiser : j'ai toujours voulu inventer des situations, des événements, des personnages nés de moi-même, ressemblant plus ou moins à ceux dont j'avais fait connaissance, dans les contes que j'ai écoutés en lingala, dans mes lectures, dans les films, ou quelquefois même dans mon début de vie et qui tous m'étaient plus réels encore que la réalité²³.

Ce texte est particulièrement significatif de la relation que Lopes entend désormais établir entre le réel, le vécu et l'inventé : trois notions que la critique tend habituellement à mettre en perspective comme si chacune d'entre elles allait de soi.

²³ LOPES (H.), « Moi par moi », conférence faite à l'Université de Créteil, 28 avril 1983, ronéoté, inédit, 16 p. ; p. 3.

Ces réflexions, que l'on pourrait rapprocher de « Mon chemin depuis la négritude ²⁴ », permettent de mieux cerner le projet qui est le sien dans *Le Lys et le flamboyant* (et dans les deux romans qui suivent) et qui s'ordonne autour de ce que j'appellerais le vitalisme romanesque de Lopes. En effet, aux récits portant sur des objets bien identifiés (les maux de la société, les comportements des uns et des autres, la corruption, la violence et le grotesque du pouvoir, etc.), succèdent maintenant des romans travaillés par les multiples formes de la vie. Être métis n'est ni une condition ni un destin : c'est ce qu'apprend très vite André Leclerc lorsqu'il découvre ce que peuvent apporter, à lui comme aux autres, la musique, la poésie, les paroles et les sentiments partagés, les paysages, les voyages... En définitive, c'est la logique même du roman d'apprentissage, du *Bildungsroman* : apprendre à être un homme parmi les autres. Processus qui peut d'ailleurs être douloureux, lorsqu'il conduit à prendre conscience, comme le fait le narrateur de *Dossier classé*, que, très souvent, la vie et l'avenir ne sont possibles qu'au prix d'un « classement » définitif du passé : « Il ne faut pas rouvrir les dossiers classés » ²⁵.

Ce vitalisme apparaît sous une forme particulièrement complexe, et presque limite, dans *Le Lys et le flamboyant*. Ce roman se développe selon trois lignes qui ne cessent d'interférer. La première concerne la forme du récit qui est assuré par deux narrateurs : d'un côté, le narrateur principal, Victor-Augagneur Houang, qui est censé relater l'histoire que nous lisons ; de l'autre, un certain Henri Lopes qui, sous un pseudonyme forgé à partir de ses initiales, Achel, a publié chez « un éphémère éditeur de Kinshasa » *Kolélé*, ouvrage consacré à une célèbre chanteuse des années 1960 et qui aurait dû sombrer dans l'oubli si une édition américaine, avec une « traduction de Marcia Wilkinson » ²⁶, publiée quelques années plus tard, n'avait sauvé le travail d'Achel. Henri Lopes est enfin un des personnages du roman, sous son vrai nom, et le narrateur principal le retrouve régulièrement. Une deuxième ligne est constituée par toutes les données relatives au narrateur principal : son statut de métis, son enfance, sa famille – avec toutes ses « tantines » charmantes : Marie-Chinois, Monette, etc. –, l'espace dans lequel il évolue, entre Brazzaville, Léopoldville et Bangui, les activités des uns et des autres, la colonisation, l'évolution de la vie politique, les mariages,

²⁴ LOPES (H.), « Mon chemin depuis la négritude », conférence à l'Université de Montréal, 5 avril 1993, ronéoté, inédit, 21 p.

²⁵ LOPES (H.), *Dossier classé*. Paris : Seuil, 2002, 252 p. ; p. 252.

²⁶ LOPES (H.), *Le Lys et le flamboyant*. Paris : Seuil, 1997, 431 p. ; p. 7.

les fêtes, les études à Brazzaville et Bangui, puis en France à l'université, les langues... Bref, à travers tout ce récit conduit par Victor-Augagneur, nous pénétrons dans un monde dont le narrateur ne cesse de souligner la complexité et le caractère pour lui familier, sans jamais pour autant tomber dans la nostalgie.

Une troisième ligne de force apparaît enfin à travers les nombreuses considérations qui, dans *Le Lys et le flamboyant*, ont trait à la problématique de l'expression artistique et, à cet égard, un des enjeux du roman est de mettre en perspective la littérature, la musique et le cinéma puisque Victor-Augagneur, à partir du moment où il tente à son tour de retracer la vie de Kolélé, choisit de le faire sous la forme d'un film :

Pour éviter toute confusion, je l'intitulerai *Les Blancs-manioc*, reprenant l'insulte qu'on adressait à ces tantines dont je vais dire l'histoire en images pour que la mélodie ne s'interrompe pas. Je n'oublierai pas bien sûr la séquence où, remplissant la fiche de police, Kolélé hésite devant les rubriques nationalité et adresse. Je vois déjà à qui confier le rôle de Kolélé ; [...] Et le narrateur sera un Afrasien, orphelin, qu'elle aura adopté. Il est même possible que tous mes acteurs soient des Blancs. Ou des Jaunes. Qu'importe, pourvu que mon histoire, et surtout mon écriture, soient métisses²⁷.

Ce dernier aspect aboutit à reposer en de tout autres termes la question du rapport de l'artiste à l'Histoire, car ce qui compte désormais, ce n'est plus la figuration, sous une forme verbale, d'une instance de pouvoir, que l'on se propose de dénoncer ou, au contraire, de louer, mais la confrontation de l'artiste avec tous les problèmes, souvent les plus concrets, inhérents à la création et à l'expression. D'où l'importance qui est accordée au travail dans la formation de Kolélé comme chanteuse et le rôle qu'y joue M. Verdoux, son professeur. En outre, cette mise en perspective – et en concurrence – de la littérature, d'une part, et de la musique et du cinéma, d'autre part, laisse entendre assez nettement une affirmation de la supériorité de ces deux derniers sur la première.

L'Histoire en question

Le rapport que l'œuvre de Lopes entretient avec l'Histoire prend la forme d'une courbe qui conduit l'écrivain à s'éloigner progressivement d'une conception romanesque, caractéristique des premiè-

²⁷ LOPES (H.), *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 431.

res fictions et visant à figurer les acteurs de l'Histoire et du Politique – quelle que soit par ailleurs la position de ceux-ci dans les hiérarchies du monde social – au profit d'une réflexion sur la littérature et le type d'écriture sur laquelle celle-ci repose et, plus largement même, sur la problématique de l'expression artistique et les relations entre les différentes formes sous lesquelles elle se manifeste.

On pourrait interpréter cette évolution en la reliant à un phénomène que l'on peut également observer chez un certain nombre d'écrivains africains contemporains de Lopes. À la ferveur qui avait marqué les luttes anticoloniales des années 1950 et les premières années de l'indépendance a succédé, dans bien des cas, une déception profonde éprouvée aussi bien par les masses que par les « élites ». Pour beaucoup, c'est une croyance qui s'effondrait et qui se révélait ainsi n'avoir été qu'une « illusion », souvent sanglante. Envisagée dans une telle perspective, l'évolution de Lopes pourrait être considérée comme l'expression de ce que Chateaubriand appelait dans les *Mémoires d'outre-tombe* un « athéisme politique », ce « misérable repos » de « l'homme sage et inconsolé de ce siècle sans conviction »²⁸. Et de fait, après *Le Pleurer-rire*, Lopes, à la différence de Kourouma ou Mongo Beti, n'a pas cherché spécialement à continuer ce travail de figuration du pouvoir et de la société qui avait marqué ses premières œuvres.

Mais la part croissante prise par la réflexion sur l'écriture du roman et la problématique de l'art, comme on le constate en particulier dans *Le Lys et le flamboyant* et *Sur l'autre rive*, à travers le parcours de la narratrice, Marie-Ève, qui est peintre, ne constitue pas pour autant un retrait hors du monde social et de l'Histoire, une volonté de se retirer loin des affaires de la cité. Et cela, pour deux raisons. D'abord, parce qu'au niveau le plus explicite, Lopes continue de se référer à des événements et des acteurs historiques, tels ces leaders révolutionnaires des années 1960 devant lesquels Kolélé a remporté ses plus grands succès. Ensuite, parce que certains de ses romans les plus récents marquent un retour vers l'évocation plus directe d'une époque historique, par exemple, dans *Une enfant de Poto-Poto* et *Le Méridional*, parus respectivement en 2012 et 2015,

²⁸ CHATEAUBRIAND (François-René de), *Mémoires d'outre-tombe*. Préface, notes et commentaires de Pierre Clarac. Paris : Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1973, tome II, p. 608.

ainsi que dans l'essai autobiographique *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois* (2003)²⁹.

Ainsi, même si elle constitue un tournant dans l'œuvre de Lopes, la réflexion sur l'art n'efface pas l'intérêt pour le monde social et l'Histoire. Ceux-ci continuent de constituer un des matériaux de ses textes. Mais, de plus en plus, cette réalité se trouve perçue et utilisée à travers la subjectivité des personnages : ceux-ci en éprouvent souvent les effets, non seulement dans leur vie et dans leurs corps, mais aussi dans le travail incessant du souvenir, qui apparaît ainsi comme une réalité d'un tout autre ordre que ce que les humains s'exténuent à appeler l'Histoire.

■ Bernard MOURALIS³⁰

²⁹ LOPES (H.), *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2003, 128 p ; *Une enfant de Poto Poto*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2012, 264 p. ; *Le Méridional*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2015, 224 p.

³⁰ Université de Cergy-Pontoise.