

Études littéraires africaines

Un art du roman démocratique ? Effets de miroir et lieux communs dans l'oeuvre d'Henri Lopes

Anthony Mangeon



Numéro 45, 2018

Henri Lopes, lectures façon façon-là

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1051610ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1051610ar>

[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

Mangeon, A. (2018). Un art du roman démocratique ? Effets de miroir et lieux communs dans l'oeuvre d'Henri Lopes. *Études littéraires africaines*, (45), 13–28. <https://doi.org/10.7202/1051610ar>

Résumé de l'article

Si Henri Lopes a joué politiquement un rôle de premier plan dans l'instauration d'une république populaire au Congo, dans les années soixante-dix, il a également développé une conception démocratique du roman qui repose fondamentalement sur trois éléments. Son art de conter instaure tout d'abord une proximité avec le lecteur, à qui le récit est souvent adressé, et dont l'activité d'herméneute se trouve fréquemment mise en abyme à travers différentes figures de narrateurs-enquêteurs. D'autres effets de miroir sont ensuite construits, entre des personnages ou des mondes distincts et distants, afin d'établir autant d'équivalences entre Afrique, Antilles, Amérique et Europe. Enfin les récits privilégient des lieux communs, sur les plans topographiques, linguistiques et littéraires, qui créent des rapports fondamentalement horizontaux entre les nations, les cultures et les générations.

UN ART DU ROMAN DÉMOCRATIQUE ? EFFETS DE MIROIR ET LIEUX COMMUNS DANS L'ŒUVRE D'HENRI LOPES

RÉSUMÉ

Si Henri Lopes a joué politiquement un rôle de premier plan dans l'instauration d'une république populaire au Congo, dans les années soixante-dix, il a également développé une conception démocratique du roman qui repose fondamentalement sur trois éléments. Son art de conter instaure tout d'abord une proximité avec le lecteur, à qui le récit est souvent adressé, et dont l'activité d'herméneute se trouve fréquemment mise en abyme à travers différentes figures de narrateurs-enquêteurs. D'autres effets de miroir sont ensuite construits, entre des personnages ou des mondes distincts et distants, afin d'établir autant d'équivalences entre Afrique, Antilles, Amérique et Europe. Enfin les récits privilégient des lieux communs, sur les plans topographiques, linguistiques et littéraires, qui créent des rapports fondamentalement horizontaux entre les nations, les cultures et les générations.

ABSTRACT

If Henri Lopes was politically at the forefront in the building of a people's republic in the Congo of the 1970s, he also pioneered a democratic practice of the novel based on three major aspects. First, he artfully creates a special relationship to his reader, to which his tales often specifically address, while his various narrators embody the hermeneutic activities of the investigator trying to join the different dots in a plot. Some mirroring effects are also set up between distinct and distant worlds or characters, thus establishing equivalence relations between Africa, Europe, America and the Caribbean. Finally, the various narratives favour common places, be they topographical, linguistic or literary, which provide horizontal connections between nations, cultures and generations.

*

On sait combien, dans l'histoire politique et littéraire occidentale, le développement de la forme romanesque fut concomitant avec celui de la démocratie. Le roman serait même, selon Nelly Wolf, « une véritable analogie de la démocratie, en ce qu'il fournit, dans ses fictions, ses modes narratifs et sa langue, un équivalent des expériences fondatrices de celle-ci », et notamment de ces « trois

caractéristiques » que sont « les procédures contractuelles, le postulat égalitaire, la disposition conflictuelle ou propension au débat »¹. Or s'il apparaît judicieux d'explorer ces divers aspects dans la production romanesque des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles européens et français, il faudrait sans doute accorder autant de considération aux écrivains francophones, et notamment aux auteurs africains qui, sur les relations entre « roman et contrat », « roman et débat », ou sur les questions du « partage de la langue » et de la pratique romanesque face aux régimes totalitaires, ont contribué de façon significative à des infléchissements novateurs.

Sans prétendre ajouter un *coda* à un ouvrage de référence, je voudrais donc partir des constats qu'établit Nelly Wolf dans *Le Roman de la démocratie* pour étudier à mon tour l'œuvre d'Henri Lopes comme « un art du roman démocratique ». Cette préoccupation m'apparaît en effet centrale chez cet auteur congolais qui, d'une part, joua un rôle de premier plan dans l'instauration d'une « démocratie populaire » en Afrique centrale, dans les années soixante-dix, mais qui, d'autre part, ne voulut jamais confiner son « réalisme » littéraire dans quelque idéologie que ce soit – fût-elle « socialiste » –, préférant interroger plutôt les relations entre réel et imaginaire, vécu et fiction, tout en privilégiant les nuances historiques, politiques, et toutes les figures de la complexité comme par exemple celle du métis biologique ou culturel.

On pourrait évidemment associer ce positionnement « entre les eaux » à un art tout politicien du « louvoisement », et certains critiques ne s'en sont d'ailleurs point privés, à l'instar de Dominic Thomas pour qui « les multiples dimensions de l'hybridité fonctionnent métaphoriquement », chez Lopes, « pour désigner son statut d'homme politique et d'écrivain qui doit constamment négocier entre les deux pôles de son identité »². Je fais personnellement l'hypothèse que ces options thématiques ou critiques manifestent une conception « démocratique » de l'écriture – et, *a fortiori*, du roman africain – qui cherche ce faisant à se distinguer de la « démagogie littéraire » qu'embrassent aujourd'hui certains auteurs lorsqu'ils mettent en scène des « apprentis écrivains » ou des « écrivains populaires » – comme si tout scripteur parlant de soi devenait par là même, et automatiquement, un écrivain de talent. Et parce qu'en

¹ WOLF (Nelly), *Le Roman de la démocratie*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. Culture et Société, 2003, 260 p. ; p. 6.

² THOMAS (Dominic), « Henri Lopes : Collaboration, Confession and Testimony », dans *Nation-Building, Propaganda and Literature in Francophone Africa*. Bloomington : Indiana University Press, 2002, XV-270 p. ; p. 91 (je traduis).

démocratie, c'est la fonction qui prime sur la personne, dans une égalité virtuelle qui rend tous les citoyens interchangeable, tout en en promouvant certains au rang de *représentants du peuple*, dans la « République des Lettres » ou dans l'univers romanesque tel que le conçoit Henri Lopes, ce sont semblablement des effets de miroir – entre personnages, entre romans, entre mondes distincts – qui s'imposent comme autant de modes d'une lecture démocratique du réel par l'écrivain, et de la fiction par son lecteur. Une horizontalité fondamentale se déploierait ainsi comme la seule stratégie susceptible de contrarier les logiques hiérarchiques ou verticales ordonnant habituellement les champs politiques et littéraires, ainsi que la structuration géopolitique classique qui fait de l'Occident un centre, et des Afriques des périphéries.

L'art de conter

Henri Lopes a développé un art propre de conter ses histoires, qui instaure une proximité, voire une familiarité avec le lecteur, tout en se jouant savamment – voire en se déjouant ou se défiant – des pouvoirs du narrateur omniscient.

On remarquera tout d'abord la fréquence des adresses au lecteur : inévitables dans le mode épistolaire qui caractérise parfois les premiers récits (*La Nouvelle Romance*, 1976 ; *Sans tam-tam*, 1977 ; *Le Pleurer-rire*, 1982), elles se font également nombreuses dans les romans écrits sur un mode diariste ou biographique comme *Le Chercheur d'Afriques* (1990), *Le Lys et le flamboyant* (1997), *Une enfant de Poto-Poto* (2012) ou *Le Méridional* (2015)³. Tout cela permet de recréer l'illusion de l'oralité, selon un art de la parole que le narrateur de *Dossier classé* (2002) dit autant africain qu'africain-américain⁴. Mais on peut y reconnaître aussi un avatar du « pacte » ou de la dimension contractuelle inhérente au roman démocratique, tel qu'il se met en place avec Diderot et son *Jacques le Fataliste* – au demeurant un modèle dûment convoqué comme tel par le narrateur dans *Le Pleurer-rire*⁵.

³ Voir notamment LOPES (Henri), *Le Chercheur d'Afriques : roman*. Paris : Seuil, 1990, 302 p. ; p. 157, p. 242, p. 250, p. 283, p. 297 ; *Le Lys et le flamboyant*. Paris : Seuil, 1997, 430 p. ; p. 424 ; *Une enfant de Poto-Poto : roman*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2012, 264 p. ; p. 139 et p. 204 ; *Le Méridional : roman*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2015, 210 p. ; p. 20, p. 119, p. 192.

⁴ LOPES (H.), *Dossier classé : roman*. Paris : Seuil, 2002, 251 p. ; p. 36.

⁵ LOPES (H.), *Le Pleurer-rire : roman*. Paris : Présence Africaine, 1982, 315 p. ; p. 254-256.

On notera par ailleurs que les récits de Lopes alternent souvent la narration à la première et à la troisième personne du singulier. Si un narrateur omniscient semble prendre en charge la moitié des huit nouvelles de *Tribaliques*, ainsi que le premier roman de 1976, il se fait en réalité surtout le relais des pensées ou du discours intérieur de ses personnages (ainsi qu'en atteste de façon exemplaire la première page de *La Nouvelle Romance*). Le narrateur lopesien privilégie ainsi très souvent le discours indirect libre, qui marque certes une connivence avec un énonciateur premier, mais qui révèle dans le même temps un mode ironique dont le décodage implique cette fois une connivence avec le lecteur. Il en va de même avec tous les jeux para- ou métatextuels (avertissements, notes infrapaginales, glossaire, épilogue...) qui traversent ses divers romans : il s'agit dans tous les cas de se jouer du pacte traditionnel de lecture en renforçant l'illusion référentielle d'authenticité et de sincérité du récit tout en manifestant, parallèlement, une distance critique à laquelle le lecteur se voit lui-même invité.

Une analogie s'établit ainsi entre le lecteur, appelé à une véritable démarche herméneutique dans l'interprétation des énoncés ou dans la confrontation des points de vue, et le narrateur-enquêteur qui cherche à recomposer une histoire souvent parcellaire, ou à tout le moins fragmentée, à partir de différentes rencontres ou paroles rapportées. La modalité narrative dominante dans l'œuvre est, de fait, celle du récit-confession : du narrateur, tout d'abord, qui nous relate diverses époques de sa vie en alternant fréquemment le passé lointain, le passé récent et le présent de l'acte narratif (*Sans tam-tam*, *Le Chercheur d'Afriques*, *Sur l'autre rive*, *Le Lys et le flamboyant*, *Dossier classé*, *Une enfant de Poto-Poto* et *Le Méridional*) ; des personnages, ensuite, dont le narrateur relaie les histoires, en parlant d'eux à la troisième personne ou sur le mode de l'indirect libre, à partir de leurs rencontres ponctuelles et des relations orales qui s'ensuivent, comme les récits rétrospectifs et autobiographiques de Kolélé auprès de Victor-Augagneur Houang dans leur alcôve de la rue Cler, ceux de Pélagie auprès de la narratrice Kimia dans *Une enfant de Poto-Poto*, ou ceux de Gaspard Libongo auprès de l'historien-narrateur du *Méridional* dans le parloir de la maison d'arrêt de La Roche-sur-Yon⁶.

À l'instar du narrateur, qui s'oblige à reconstruire sans cesse une linéarité de pure fiction – nos vies ne se déroulent en effet pas en droit fil, et « nul ne se raconte jamais de manière linéaire, ainsi que

⁶ LOPES (H.), *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 250-292 ; *Une enfant de Poto-Poto*, op. cit., p. 175-185 ; *Le Méridional*, op. cit., p. 108-208.

le fait le narrateur dans un roman ou un film »⁷, prend soin de nous rappeler Kolélé dans *Le Lys et le flamboyant* –, le lecteur doit lui-même produire un incessant effort d'interprétation pour recoudre ensemble les différents fils narratifs qui se succèdent ou qui demeurent en suspens à la faveur d'une ellipse, entretenant ainsi un goût délibéré de l'auteur pour le mystère. Le Docteur Leclerc, qui exerce à Nantes, est-il le père du narrateur dans *Le Chercheur d'Afriques* ? Et qui est Fleur, l'amie de Vouragan et bientôt l'amante d'André Leclerc, le temps d'une nuit de carnaval ? La narratrice de *Sur l'autre rive*, Marie-Ève Saint-Lazare, a-t-elle un lien avec Madeleine Atipo, disparue jadis par un supposé suicide au Congo ? Et qui est Célimène Tarquin dans *Le Lys et le flamboyant* ? Ou qui était Bossuet Mayélé, dont le fils tâche d'élucider les circonstances de la mort dans *Dossier classé* ? Qui se cache enfin derrière le surnom du Méridional, dans le roman éponyme ? La réponse à toutes ces questions constitue l'intrigue même des récits, où narrateur et lecteur s'allient dans une même sagacité, progressant souvent à reculons, d'analepses en analepses et de relations en confidences, pour reconstituer le cours d'une vie ou renouer les fils de rapports familiaux, déçus par le temps et l'espace, entre les différents personnages.

Effets de miroir

La circulation d'un continent à l'autre est de fait une autre dimension importante des romans. Mais elle ne sert pas qu'à brouiller les pistes des identités, comme s'y attachent notamment les héroïnes de *Sur l'autre rive* et du *Lys et le flamboyant*, Marie-Ève et Kolélé, ou encore les héros de *Dossier classé* et du *Méridional*, Lazare Mayélé et Gaspard Libongo. Car ainsi qu'on peut d'ores et déjà l'entrevoir avec les similitudes de destin et de choix opérés par les divers protagonistes mentionnés ci-dessus, qui tous ont disparu, voire se sont délibérément fait passer pour morts afin de renaître ailleurs sous un autre nom, ces aller-retours remplissent d'abord une autre fonction : participer aux effets de miroir – entre Afrique et Occident, Afrique-Amérique ou Afriques-Antilles – qui se multiplient à travers les divers récits.

En sus de ses multiples identités, qu'il peut décliner à loisir, chaque héros des récits semble en effet pourvu d'un double ou d'un jumeau fantasmatique ou réel. Si Marie-Ève, qui signe ses toiles *Mapassa* (ou « les jumelles » en lingala), a dans les faits bien connu

⁷ *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 289.

une naissance gémellaire⁸, elle n'a cependant d'autre double qu'elle-même en la personne de Madeleine Atipo, la supposée noyée du fleuve Djoué⁹, tout comme Célimène Tarquin, l'entraîneuse de La Plantation, n'a pas de « jumelle » au Congo, n'étant autre que Simone Fragonard, qui deviendra célèbre plus tard sous le pseudonyme de Kolélé¹⁰. De son côté, Kimia s'est liée par un « pacte de sang » avec son amie Pélagie, qui est ainsi devenue symboliquement sa jumelle¹¹, tandis que le narrateur du *Méridional* ressemble comme deux gouttes d'eau à un certain Assanakis, métis comme lui, et qui fréquente lui aussi l'île de Noirmoutier. Celui du *Chercheur d'Afriques*, André Leclerc, fait ponctuellement retour dans *Le Lys et le flamboyant*, mais ce personnage désormais secondaire sera confondu par le narrateur avec Henri Lopes lui-même, devenu personnage de son roman, tant est grande leur ressemblance physique¹². Notons que le narrateur du *Lys et le flamboyant*, Victor-Augagneur Houang, est en constante rivalité avec le Lopes de la fiction, mais qu'il se découvre lui-même un autre double en la personne de Léon, fils aîné de Simone Fragonard – dont le prénom est l'inverse exact du sien, puisque Victor-Augagneur s'appelle par ailleurs Noël¹³.

⁸ « Longtemps, je fus Madeleine. Déjà, c'était un maquillage. Car c'est sous le prénom de Marie-Madeleine que je figure dans le registre de l'état civil de Madingou. J'ai supprimé Marie quand père a obtenu sa mutation pour Brazzaville. [...] Marie-Ève est venu bien plus tard. Marie pour revenir à la source de mon être, Ève en souvenir de ma jumelle. La fièvre typhoïde nous l'a arrachée quelques jours après notre arrivée à Brazzaville. Souvent, en peignant, je pense à elle. Beaucoup de mes retouches sont guidées par ce qu'elle me souffle à l'oreille » – *Sur l'autre rive*. Paris : Seuil, 1992, 236 p. ; p. 37.

⁹ *Sur l'autre rive*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ « Je ne sais plus qui, au milieu des années soixante, me laissa entendre que Monette Fragonard avait quitté Boucheron et, sous une fausse identité, gagnait sa vie en qualité d'entraîneuse à La Plantation, une boîte de nuit antillaise de la rue Blomet. Elle avait troqué son prénom contre un plus élégant, Barbara ou Debhora, ou peut-être Betty. Ceux qui avaient tenté de l'aborder et de lui rappeler le pays avaient été repoussés avec dédain. Ils devaient faire erreur, elle ne comprenait pas de quoi ils parlaient, elle n'était pas africaine, elle, mais américaine. De fait, elle s'exprimait avec l'accent d'Harlem. Pourtant, soutenaient ceux qui l'avaient approchée, c'était à s'y méprendre. Si ce n'était elle, c'était sa jumelle mais on ne lui en connaissait pas » – *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 214.

¹¹ *Une enfant de Poto-Poto*, *op. cit.*, p. 31 et p. 221-222.

¹² *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 312-313 et p. 323.

¹³ « – [...] Souviens-toi, Sinoa, nous sommes des indigènes. [...] Et puis, ajouta-t-il encore, ton second prénom c'est bien Noël, non ? / Effectivement. Victor-Augagneur, Noël, Houang. / – Eh bien, ce n'est pas un hasard si l'un s'appelle Noël et l'autre Léon. Nos parents ont fait deux prénoms différents avec les

On le voit donc clairement avec ce roman : la question des doubles internes à chaque fiction lopésienne se redouble elle-même, dans la mesure où tout personnage d'un roman peut se trouver réfléchi dans un autre, par de subtils effets de miroir d'un récit à l'autre. Si Lazare Mayélé (*Dossier classé*) mène une enquête sur son père, à l'instar d'André Leclerc dans *Le Chercheur d'Afriques*, le destin de Gaspard Libongo ressemble à celui de Bossuet Mayélé, dans les désillusions politiques qui furent les siennes, mais sa vie s'apparente également à celle de Simone Fragonard sur l'île de Noirmoutier, où il se fond comme elle avec la population de paysans et de pêcheurs bretons. Dans son tempérament de femme libre, Kolélé ne fait d'ailleurs que suivre elle-même les préceptes d'Élise, l'une des héroïnes de *La Nouvelle Romance*, tandis que dans leurs parcours similaires, de l'Afrique à l'Europe et de la vocation de footballeur surdoué à celle de gigolo désabusé, Bienvenu Delarumba (*La Nouvelle Romance*) et Vouragan (*Le Chercheur d'Afriques*) semblent bien les deux faces d'une même étoffe narrative. D'autres personnages se ressemblent plus ponctuellement, comme les boys coloniaux qui, imbus de leur fonction, croiraient déchoir s'ils cuisinaient autrement qu'à la française¹⁴, ou comme César Leclerc (*Le Chercheur d'Afriques*) et le Commandant Ragonar (*Le Lys et le flamboyant*) qui tous deux ont abandonné un enfant métis en Afrique, mais consacré néanmoins d'intéressants écrits à ce continent¹⁵. Quant à Tante Élodie (*Dossier classé*) et Tonton Gankama (*Le Méridional*), ils ont semblablement refusé de croire à la disparition proclamée de leurs neveux, respectivement nommés Lazare Mayélé et Gaspard Libongo¹⁶.

Si le lecteur est incité à poursuivre de telles analogies, au fil des romans, c'est que les narrateurs eux-mêmes ne cessent de souligner des similitudes entre les mondes africains, européens et américains. Un trait constant des récits lopésiens est par exemple l'association, par simple ressemblance physique ou vocale, entre un personnage romanesque et une personnalité de la musique, du cinéma ou de la politique : telle jeune fille ressemble à Simone Signoret, tel albinos s'apparente à Erich von Stroheim, tel policier « au Gras-Double de *Tant qu'il y aura des hommes* » ; le colonel Philippe Leclerc de

mêmes lettres. C'est que nous sommes des frères jumeaux » – *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 213.

¹⁴ *Sans tam-tam*. Yaoundé : CLE, 1977, 127 p. ; p. 20 et p. 24 ; *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 123.

¹⁵ *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 26 ; *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 153.

¹⁶ *Dossier classé*, op. cit., p. 126 ; *Le Méridional*, op. cit., p. 122.

Hauteclocque a des airs d'Errol Flynn¹⁷, et tonton Goma l'allure de Ray Charles, mais avec la voix de Paul Robeson et la gestuelle de Jean Gabin, tout comme l'acteur Baloula dans *Une enfant de Poto-Poto*¹⁸; l'avocat Raymond Cherdieu fait quant à lui l'effet d'un « Staline nègre », avec ses moustaches « qu'il laisse déborder sur ses lèvres »¹⁹, et Franceschini présente finalement « un air de parenté avec Jean Moulin »²⁰. Le narrateur de *Dossier classé* n'hésite d'ailleurs pas à confier à deux reprises sa « manie de faire des rapprochements entre des êtres de races différentes », « comme si Dieu avait créé à dessein de tels clones pour nous offrir l'occasion de prendre conscience de nos préjugés »²¹.

Ces rapprochements se chargent d'une portée tout à la fois relativiste et éminemment politique lorsqu'ils s'opèrent entre les coutumes des « indigènes » français et celles des « paysans » congolais, ou bien entre les révolutionnaires africains et ceux de Cuba, voire entre ces derniers « *barbudos* » et les forces rebelles de la France libre, au moment de la Seconde Guerre mondiale. Lisons plutôt ces quelques extraits :

Tant pour les habitants de l'île que pour les estivants, L'Estacade constituait plus qu'un lieu de rencontre. [...] En son for intérieur, Monette comparait le bistrot au *mbongui*, l'arbre à palabres de chez nous, mais se gardait bien d'oser semblable association. Même pas avec Jeannot. [...] Elle se souvenait de s'être aventurée, au début de son séjour, à faire un rapprochement entre un comportement des paysans noirmoutrins et une coutume des Mbochis. Jeannot avait jugé la démarche stupide et haussé les épaules : on ne pouvait tout de même pas mettre en parallèle des objets d'espèces différentes, voyons²² !

Pour les gens du pays, estivant veut dire touriste, vacancier, voyageur de passage. Je le comprends d'autant plus facilement que là-bas, chez nous, les mots français ont aussi un sens propre à notre entendement. [...] Tout nouveau visage dans l'île suscite

¹⁷ *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., respectivement p. 98, p. 161, p. 171, p. 203, p. 205.

¹⁸ *Dossier classé*, op. cit., p. 11 ; *Une enfant de Poto-Poto*, op. cit., p. 110.

¹⁹ *Sur l'autre rive*, op. cit., p. 11 et p. 25.

²⁰ *Une enfant de Poto-Poto*, op. cit., p. 155.

²¹ *Dossier classé*, op. cit., p. 146 et p. 53 ; pour les comparaisons, voir également p. 11.

²² *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 259. Sur l'appellation d'« indigènes », voir p. 254 et p. 261.

des commentaires, des interrogations, des suspicions. Comme dans nos villages de brousse. [...]

– Qui donc est Harry Baur ?

– À la vérité, je ne sais pas grand chose sur lui, sinon ce que j’ai appris par... comment dire ? Ce que m’en disaient mes grands-parents, disons par le bouche-à-oreille...

– Ou la tradition orale. [...]

En revenant de la plage, j’ai rencontré le Méridional dans la dune du côté des Onchères. Il m’a expliqué l’origine du nom de cette zone entre Barbâtre et La Frandière. Lui-même tenait cette histoire de Palvadeau. Une fois encore, j’ai pensé à la tradition orale chez nous et à son rôle dans l’écriture de l’histoire. Avec un sourire complice, il a déclaré que Palvadeau était le griot de l’île ²³.

Je me souvenais des photos de l’entrée triomphale des *barbudos* à La Havane en janvier 1959. Juchés sur des chars d’où ils répondaient en brandissant leurs mitraillettes aux ovations d’une foule qu’on ne voyait pas. Ils m’avaient rappelé d’autres images de mon enfance à Bangui : celles des Forces françaises libres entrant dans Paris libéré ²⁴.

On pourrait évidemment interpréter ces effets de miroir comme un regard ethnologique inversé, qui « indigéniserait » ironiquement la France pour mieux démystifier ses mythes fondateurs comme celui de la « mission civilisatrice » ou la geste de la Résistance. Mais j’y vois aussi la manifestation d’un « postulat égalitaire » qui est, selon Nelly Wolf, au cœur même du roman en régime démocratique. Ce postulat s’étend ici à l’égalité la plus problématique, dont l’actualisation constitua de fait la radicalité même du projet républicain : je veux parler, évidemment, de « l’égalité des races » ou de l’absence de hiérarchie basée sur la « distinction de couleur », cette promesse de la France libre que rappellent de nombreux personnages africains

²³ *Le Méridional*, *op. cit.*, p. 26, p. 28, p. 43 et p. 97.

²⁴ *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 217. Pour une analogie entre Cuba et le Congo, voir p. 329 : « Au fil de la discussion, j’apprends qu’elle avait voyagé dans tous les pays de l’Europe de l’Est mais depuis deux ans privilégiait la Chine et Cuba, une île où l’on se sentait bien parce que ses habitants nous ressemblaient et dansaient sur des rythmes qui évoquaient ceux de Poto-Poto ».

issus de ses rangs et ayant participé à ses batailles dans les divers romans d'Henri Lopes ²⁵.

Lieux communs

Le lieu commun n'a pas bonne presse en littérature : on l'assimile au stéréotype et au cliché, et il faut bien reconnaître que les effets de miroir, lorsqu'ils se veulent culturels, se fondent souvent sur des représentations figées. Mais dans le même temps, le mot conserve un sens spatial qui invite à localiser les espaces sociaux où une communauté prend corps à partir d'individus hétérogènes. Une réflexion sur les lieux communs dans l'œuvre d'Henri Lopes implique donc l'exploration des espaces de sociabilité et des usages du langage qui font lien entre les personnages, mais également d'un roman ou d'une culture à l'autre. Je voudrais montrer de surcroît que leurs présences sont souvent liées à une visée démocratique dans les récits.

« À l'époque des études en France, les cafés étaient les annexes de ma chambre de bonne », écrit le narrateur du *Méridional* dans son *incipit*. Cet aveu est de fait un constat qu'on pourrait étendre à la plupart des romans de Lopes : s'il est en effet un lieu de prédilection pour les personnages, leurs rencontres, c'est bien le bar ou le dancing dans ses diverses versions africaines ou européennes. *La Nouvelle Romance* nous promène ainsi du bar *Le Démocratique*, « au pays », à *La Savane*, à Bruxelles ; beaucoup de scènes du *Chercheur d'Afriques* se déroulent au *Pot au lait*, dans la ville de Nantes ; les hauts lieux du *Lys et le flamboyant* s'appellent quant à eux *Le Cocktail Tropical*, *Le Pindéré* (Brazzaville), *La Plantation*, *La Canne à sucre* (Paris) et *L'Estacade* (Noirmoutier) ; le récit de *Dossier classé* commence au *Marsouin*, un piano-bar de la capitale imaginaire du Mossika, et le narrateur passe ensuite beaucoup de temps à rechercher *Le Manguié*, où se rencontraient jadis ses parents et toute la jeunesse du pays dans les années cinquante et soixante ; *Une enfant de Poto-Poto* débute le 15 août 1960 chez Macédo où l'on fête précisément l'indépendance dans la plus grande liesse populaire ; on y fréquente ensuite assidûment « les bars à la mode – Faignond, Papa Clo, Café Nono » ²⁶ ; quant au *Méridional*, il les évoquera à nouveau, mais s'ouvrira

²⁵ Voir notamment l'épisode tragique de l'ancien combattant redevenu chauffeur chez M. Cloarec, un colon de Bangui, dont le refus de subir des brimades dégénère en une insurrection populaire réprimée dans le sang et la violence la plus arbitraire – *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 173-193.

²⁶ *Une enfant de Poto-Poto*, *op. cit.*, p. 60, p. 105 et p. 86 ; voir également *Le Méridional*, *op. cit.*, p. 113.

d'abord sur les habitudes du narrateur au *Café de Flore*, à Paris, pour se poursuivre sur celles des Noirmoutrins au *Refuge du Gois*.

Tous ces lieux publics, qui accueillent indifféremment Noirs et Blancs, hommes et femmes – jusqu'à certains députés et diplomates, « hauts fonctionnaires et quelques ministres », notent malicieusement les narrateurs de *La Nouvelle Romance* et d'*Une enfant de Poto-Poto*²⁷ – sont propices aux interactions. « Bien des choses se réglaient au *Démocratique* »²⁸, à commencer par les intrigues politiques ou amoureuses, qui parfois se confondent ; mais surtout on y boit, danse et chante sur les airs à la mode, souvent créés pour la circonstance comme *Indépendance cha-cha* ou l'hymne national congolais, dont Kimia découvre justement les paroles la nuit de l'indépendance²⁹.

Les chansons ont évidemment un rôle premier de divertissement, dont Kolélé regrette cependant le caractère quelquefois superficiel dans une interview fictive reproduite dans *Le Lys et le flamboyant* :

Je préférerais parler de musique zaïco (zaïro-congolaise, si vous voulez) [...]. La musique zaïco comporte des chefs-d'œuvre : [...] des chansons comme *Para Fifi* ou *Na komi tounaka*, la presque totalité de l'œuvre de Franco, *Maswa* et *Tongo étani na mokili ya Kongo* d'Essous, et même *Indépendance cha-cha*. Cela dit, la presque totalité de notre musique est une musique de danse, une musique qui sombre trop souvent dans la facilité. [...] Quant aux paroles des chansons, elles se complaisent trop dans la mièvrerie³⁰.

Mais avec elles s'opère aussi une forme de saisie historique, des grands aux petits événements de la vie congolaise, et partant elles incarnent surtout une conscience générationnelle. Les années sont ainsi rythmées par les rumbas, qui servent de repères historiques et constituent un patrimoine commun aux différents romans et à leurs protagonistes.

Nous devrions abandonner le calendrier chrétien pour une autre formule. De même que le calendrier chinois attribue une année à un animal, nous devrions désigner les années par les titres de nos rumbas les plus célèbres. Il y aurait l'année de *Para Fifi*, celle de *Makambo Mibalé*, celle de *Mokolo na kokoufa*, celle de *Massoua*, celle de *Nakomi tounaka*, etc. Cela correspondrait plus à notre

²⁷ *La Nouvelle Romance*, op. cit., p. 28-30 ; *Une enfant de Poto-Poto*, op. cit., p. 43.

²⁸ *La Nouvelle Romance*, op. cit., p. 54.

²⁹ *Une enfant de Poto-Poto*, op. cit., p. 13, p. 16 et p. 21.

³⁰ *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 402.

idiosyncrasie. [...] Les élèves retiendraient mieux les événements de leur programme d'histoire ³¹.

Leur troisième fonction est politique, enfin, puisque ces chansons donnent souvent à entendre un commentaire plus ou moins codé des souffrances subies sous divers régimes autoritaires, qu'ils soient coloniaux ou postcoloniaux. Ainsi *Dossier classé* s'ouvre-t-il sur « une manière de gospel où alternaient les couplets en français et *en langue* » ³² dont le contenu se voit plus tard déchiffré en ces termes :

Lorsque Mowudzar est venu me chercher dans ma chambre, la radio diffusait la chanson que j'avais entendue au *Marsouin*, à Cap Lamentin. Cela a rendu joyeux Mowudzar qui a esquissé des pas de danse en fermant les yeux. J'ai augmenté le volume. Mowudzar reprenait les paroles avec le chanteur.

– Tu connais ce morceau ?

– Bien sûr, patron.

Cela l'a amusé de me voir me précipiter à la recherche d'un papier pour noter le titre.

– Et l'auteur ?

– Bien sûr. Lucien Goma. C'est même lui qui chante là. Je m'étonne toujours qu'*ils* n'aient jamais censuré la chose-là. Car si tu lis bien entre les mots, c'est une critique de nos politiques.

– C'est que nous sommes au temps de la démocratie maintenant.

– Où ça ? protesta-t-il dans un cri ³³.

Il n'est dès lors pas étonnant que les héroïnes et héros des romans de Lopes entonnent eux-mêmes certains airs, voire en inventent de nouveaux. Ainsi la narratrice de *Sur l'autre rive* reprend-elle *Atandélé*, une fameuse rumba congolaise qu'elle traduit pour son lecteur du lingala vers le français ³⁴ ; et si l'on s'arrête un instant sur les autres

³¹ *Une enfant de Poto-Poto*, op. cit., p. 104.

³² *Dossier classé*, op. cit., p. 9.

³³ *Dossier classé*, op. cit., p. 225.

³⁴ « Quoi qu'il arrive !... / Ceux qui sont morts pour l'Afrique continuent à chanter / Quoi qu'il arrive !... / Adou Elenga savait que le monde changerait / Les Ancêtres savaient que le monde basculerait / Dieu savait que, quoi qu'il arrive, les Noirs se donneraient la main / Quoi qu'il arrive !... Le dernier jour la pluie tambourinera / Le dernier jour le tonnerre tombera / Ceux qui sont morts de la volonté de Dieu / Se lèveront / Ceux que le Diable a tués / Se lèveront... Atandélé » – *Sur l'autre rive*, op. cit., p. 47. Voir également p. 343 dans *Le Lys et le flamboyant*, et notamment le commentaire livré à son sujet par Kolélé dans son interview fictive au journal *Tam-tam* : « Vous connaissez la chanson *Atandélé*, *mokili ekobaluka* ? Eh bien, l'indépendance, cela a été pour nous un bouleversement du monde : ce jour-là, il a proprement basculé » (p. 400).

chansons reprises d'un roman et d'un personnage à l'autre, on trouvera notamment *Les Anges noirs*, interprétée tour à tour par Kolélé et par Gaspard Libongo³⁵, puis *Le Petit Bonheur* du Québécois Félix Leclerc, dont les paroles sont également citées dans *Le Lys et le flamboyant* puis dans *Le Méridional*³⁶. Or de façon significative, *Les Anges Noirs* est d'abord une chanson consacrée à la représentation du Noir, dont le dernier couplet porte une véritable revendication d'égalité via le prisme religieux.

Ô peintre qui peins les anges
 Sur les vitraux des églises
 Il est une chose étrange
 Permets qu'un Noir te le dise
 Pourquoi peins-tu leur visage
 Avec toujours la peau blanche ? [...]
 Crois-moi
 Bien qu'ils soient d'autres cieux
 Les hommes qui ferment un soir les yeux
 Pour le dernier voyage
 Ont tous le même Dieu³⁷.

Quant au *Petit Bonheur* de Félix Leclerc, cette chanson sur la fugacité des moments heureux voit précisément ses derniers vers altérés par le *Méridional* dans l'*excipit* du roman éponyme :

Aujourd'hui quand je vois une fontaine ou une fille
 Je fais un grand détour ou bien je me ferme les yeux.

Le *Méridional* a substitué à « une fontaine ou une fille » les mots « Un Noir ou un métis ».

Comme si les deux n'étaient pas les mêmes³⁸.

En opérant un tel détournement, le *Méridional* voulait marquer une distance vis-à-vis des revendications identitaires, et signifier son désir d'invisibilité ; mais le narrateur va plus loin en montrant que

³⁵ *Les Anges noirs* (*Angelitos Negros*) est un poème du Vénézuélien Andrés Eloy Blanco, mis en musique par le Mexicain Manuel Alvarez Maciste dont le premier interprète fut Pedro Infante, en 1948. La chanson fut ensuite traduite et reprise dans de nombreuses langues, dans les années cinquante. La première version française fut interprétée par Vicky Down en 1952, avant d'être reprise et modifiée par Dalida. Dans les romans de Lopes, c'est avec cette chanson que Simone Fragonard remporte ses premiers radio-crochets (*Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 266, p. 288, p. 294-295), et que Gaspard Libongo émeut ses compagnons de bar lors d'une tournée de chant (*Le Méridional*, *op. cit.*, p. 73).

³⁶ *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 265 ; *Le Méridional*, *op. cit.*, p. 64 et p. 211.

³⁷ *Le Méridional*, *op. cit.*, p. 73.

³⁸ *Le Méridional*, *op. cit.*, p. 211.

Libongo admettait encore une distinction raciale, entre Noir et métis, que le postulat égalitaire rend caduque dans une perspective démocratique. Il en va finalement de même avec le fameux hymne écrit par Kolélé, *Le Lys et le flamboyant*. Cette célébration du métissage n'atteint en effet son véritable sens politique qu'en se trouvant reprise lors de mariages entre époux d'origines différentes, manifestant alors le dépassement des oppositions binaires, qu'elles soient raciales ou tribales :

Que cet air fût systématiquement choisi pour ouvrir le bal aux noces des jeunes mulâtres laissait de glace Kolélé, mais elle se délectait et bombait le torse de savoir que sa chanson avait tendance à devenir l'hymne des mariages entre deux jeunes gens de tribus différentes³⁹.

En devenant à son tour un lieu commun, la célébration du métissage ouvre donc l'horizon d'une société plus égalitaire, sans distinction de race ni d'ethnie.

Cette dimension politique de la chanson nous conduit également au second lieu public propice aux échanges, mais surtout aux débats : il s'agit de la salle de meeting ou de conférence, qu'on rencontre fréquemment dans les divers romans, et où les propos rapportés abondent, de l'aveu même des narrateurs, en lieux communs discursifs. De la conférence sur « la femme dans l'histoire », dans *La Nouvelle Romance*, aux *talks* prononcés devant divers publics africains ou américains par l'écrivaine Kimia dans *Une enfant de Poto-Poto*, en passant par les conférences délivrées tour à tour par le médecin César Leclerc et par son fils putatif André dans *Le Chercheur d'Afriques*, sans oublier celles sur la littérature, l'art ou la musique qui parsèment les romans *Sur l'autre rive* et *Le Lys et le flamboyant*, les prises de parole publiques sont assurément fort nombreuses, mais elles reproduisent souvent les mêmes scies. Peu importe au fond que ces dernières soient, selon les circonstances et le public, féministes, afrocentristes, ou socialistes révolutionnaires : l'objectif demeure dans tous les cas de faire corps avec une communauté imaginée, sinon imaginaire, en reprenant certains propos comme autant de mots d'ordre. « Les gens s'exprimaient alors avec des propos truffés de formules toutes faites, empruntées à des discours, des slogans ou des textes de propagande », note Kimia à propos du Congo révolutionnaire, avant de nous en livrer divers échantillons

³⁹ *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 406.

au fil de son récit⁴⁰. Il en va de même pour le débat qui suit la conférence d'André sur l'enseignement dans les langues africaines : ce dernier utilise par exemple, « sans en citer l'auteur, une réponse que j'avais entendu Cheikh Anta Diop nous donner, dans les mêmes circonstances, à la Cité universitaire »⁴¹, avant de se trouver copié à son tour par Vouragan, lorsque ce dernier veut infliger « un cours de civilisation congolaise au patron » du bar *Le Pot-au-lait*. Ce sont précisément ces effets de *reprises* non avouées, souvent à la limite du plagiat, qui confèrent à certains énoncés, circulant d'un personnage et d'un roman à l'autre, un véritable statut de lieu commun, signalé comme tel par une formule récurrente : « j'avoue avoir fait mienne... »⁴².

Le *topos* par excellence étant, dans les romans de Lopes, celui du « tout est métis », la langue elle-même se voit volontiers mâtinée de « congolismes » et autres usages idiosyncratiques qui font aussi du français une langue africaine à part entière. On ne saurait en effet compter tous les « or que », les « atouka », les « tout-est-il » qui ouvrent les prises de parole des personnages tout aussi fréquemment que diverses interjections congolaises comme « *Wapi !* » (tu parles), *Hé* ou *Eh*, *o* et *ko*, ou tous les ajouts adverbiaux en « là » comme « *l'homme-là* », « *la chose-là* », « *quitte-là* »... Les tournures incorrectes, souvent dérivées d'une altération sonore, sont également récurrentes et souvent drôles, qui essaient les paroles comme « du tic au tac », « king kong » (pour quiconque), sans oublier toutes ces « discussions à deux clos » (plutôt qu'à huit / huis) avec ces « amandes » prises « en flagrant du lit » – c'est-à-dire en situation d'adultère – d'un roman à l'autre... En se faisant l'écho du français populaire en Afrique, la langue littéraire d'Henri Lopes ne se veut sans doute pas pour autant une « écriture métisse », comme on l'a souvent dit : cette dernière résiderait davantage dans les alternances entre le « français pour la trame de la narration et le discours indirect » et le « lingala pour les dialogues » auxquelles se livrent de nombreux personnages⁴³. Elle s'instaure ainsi, selon moi, comme une langue pleinement francophone, qui résonne de différents parlars régionaux – en particulier celui de la Vendée, que goûtent

⁴⁰ *Une enfant de Poto-Poto*, *op. cit.*, p. 80-81. Voir également p. 86, p. 102 et p. 172. Voir également *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 411.

⁴¹ *Le Chercheur d'Afriques*, *op. cit.*, p. 72, puis p. 119-121 pour la version de Vouragan.

⁴² Voir notamment *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 135, p. 387 et p. 398, ainsi qu'*Une enfant de Poto-Poto*, *op. cit.*, p. 230.

⁴³ Voir notamment Monette / Kolélé dans *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 35-36, p. 178, et Pélagie dans *Une enfant de Poto-Poto*, *op. cit.*, p. 185.

tant Simone Fragonard et Gaspard Libongo – autant que des manières africaines – ou antillaises – de « scander » et « rythmer » le français⁴⁴.

La cohérence d'une œuvre tient souvent à une unité de ton, plus encore qu'à des thèmes récurrents. Celle d'Henri Lopes est sur ce point remarquable, qui tient non seulement à son art propre de conter, mais également à son intérêt pour la voix, sa musicalité ainsi qu'à son attention pour la spécificité des divers usages linguistiques, en Afrique comme en France. J'ai tâché de montrer combien les effets de miroir et les lieux communs jouaient aussi un rôle déterminant dans les échos thématiques, actantiels, musicaux et discursifs d'un roman à l'autre. Tout cela manifeste pour moi l'inscription dans un régime démocratique du récit qui n'a rien à envier aux réussites littéraires étudiées par Nelly Wolf dans *Le Roman de la démocratie*. Mais on pourrait également y voir autant d'expérimentations pionnières qui ont par ailleurs nourri la prose française ou africaine, où les bandes-sons romanesques sont de plus en plus souvent mentionnées comme telles – pensons par exemple aux romans de Léonora Miano, Alain Mabanckou et Sylvain Prudhomme⁴⁵ – tandis que se multiplient aujourd'hui les figures d'apprentis écrivains ou les romans du bar et du « maquis » africain⁴⁶.

C'est là sans doute le revers du succès dans la République des Lettres : on oublie souvent les précurseurs quand, tiré de l'ordinaire, leur art le devient à son tour. Mais à l'instar du lieu commun, il continue de vivre dans ses reprises – c'est-à-dire chez d'autres auteurs, certes, et aussi dans les romans qu'on espère encore à paraître chez ce grand écrivain qu'est Henri Lopes.

■ Anthony MANGEON⁴⁷

⁴⁴ Voir par exemple les réflexions sur le parler du Guadeloupéen Salluste et du Congolais Léon dans *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 195-196.

⁴⁵ Voir notamment MIANO (Léonora), *Tels des astres éteints*. Paris : Plon, 2008, 409 p. ; en particulier p. 405-409 ; MABANCKOU (Alain), *Black bazar*. Paris : Seuil, 2009, 247 p. ; PRUDHOMME (Sylvain), *Les Grands*. Paris : Gallimard, coll. L'Arbalète, 2014, 252 p.

⁴⁶ Voir par exemple MABANCKOU (A.), *Verre cassé*. Paris : Seuil, 2005, 201 p., ou MUJILA (Fiston Mwanza), *Tram 83*. Paris : Métailié, 2014, 208 p.

⁴⁷ Université de Strasbourg, EA 1337 « Configurations littéraires ».