

Approche intertextuelle et hétérogène de quelques romans d'Henri Lopès.

ANDJAFFA DJALDI Simon
Université de N'Djaména (Tchad)
andjaffadjaldisimon@yahoo.fr

Submitted: 2020-11-22

valued: 2020-11-26

validated: 2020-11-30

RESUME

Les romans du Congolais Henri Lopès, tel un patrimoine culturel, attirent à plus d'un titre à partir des éléments constitutifs de leurs structures. Ne pouvant être lu uniquement qu'à partir de la thématique, ils offrent d'autres pistes de recherche orientées vers la forme en raison de la multitude de techniques qui participent à leur construction. De ce fait, les constituants internes aux récits, à l'image des références aux textes anciens, se croisent aisément et fondent une richesse littéraire pour tout lecteur. Toutes les formes de créativité littéraire dans l'œuvre de ce romancier feront l'objet de notre analyse. Dans cette optique, la lecture des romans de Lopès, sous l'angle, de l'intertextualité et de l'hétérogénéité, semble fondée. Elle a pour but de montrer comment cet auteur a su construire ses productions qui, étoffées à l'aide d'une kyrielle de modalités, enrichit son écriture.

Mots clés : Roman – Intertextualité – Hétérogénéité – Bible – Ecriture – créativité.

ABSTRACT :

The Congolese novels' Henri Lopes, as a cultural heritage, attracts in more than one way from the constituent elements of their structures. Since, they can only be reader from the theme, they offer other line of research oriented towards form because of the multitude of technics that attributes to their construction. As a result, the external constituents of the stories, like the references to the old texts, cross easily and creator literacy richness for any reader. All forms of literacy creativity in the work of this novelist will be the subject of our analyses. From this perspective, the reading of Lopes' novels from the angle of the intertextuality and the heterogeneity seems justified. Its aims to show how this author has been able to build his productions which, enriched with a number of modalities enriches writing.

Keywords : Novel – Intertextuality – Heterogeneity – Bible – Writing – Creativity.

Si cet article vous intéresse, vous pouvez le [télécharger gratuitement](#) ici.

INTRODUCTION

Quiconque parcourt les textes de Lopès aura, sans nul, doute été frappé par l'abondance de citations, d'allusions et de références aux créateurs et aux textes sacrés. Il aura compris que ceux-là s'expriment aussi à travers leur capacité à résorber d'autres œuvres qu'elles soient littéraires ou religieuses contribuant à asseoir la pratique de l'écriture postmoderne adoptée par cet auteur.

Avant d'analyser les potentialités dont regorgent ces romans, il convient de rappeler ce qu'est l'intertextualité définie au départ par Julia Kristeva et reprise par d'autres théoriciens parmi lesquels Gérard Genette. En effet, l'intertextualité est une technique de lecture qui appréhende des formes d'intersection entre deux textes. Il s'agit d'une relation de cohabitation d'un texte avec un autre texte. Pour Genette, dont la méthode est adoptée comme grille de lecture de notre travail, l'intertextualité qualifie la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement, et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». (Genette, 1972 : 8).

« Phénomène de génétique textuelle », pour reprendre un titre de Babou Diène, l'intertextualité a fait l'objet des études littéraires en Afrique. Les critiques se sont intéressés à cette technique en prenant comme modèle de définition celle de Julia Kristeva. Les relations intertextuelles dans les œuvres d'Henri Lopès sont caractérisées par une multitude de passages qu'on peut qualifier d'impliqués. Notre analyse s'intéresse aux références à d'autres écrivains, aux allusions à l'Histoire auxquelles ce romancier a eu recours.

1. L'intertextualité avec les œuvres littéraires

Henri Lopès a bâti sa prose autour de plusieurs composantes dont les œuvres littéraires de différents auteurs. Ses personnages, à l'instar d'autres narrateurs, construisent des discours nourris d'intertextualité.

En effet, Marie-Eve dans *Sur l'autre rive* (1992), se présente comme une Congolaise préparant une thèse sur l'œuvre de Chinua Achebe. La position sociale aidant, tous ses discours, révèlent son érudition. Jorge Amado, Nicolas Guillén, Langston Hughes, Sylvain Bemba, James Baldwin, Spencer, Coleridge, Chinua Achebe ou encore Shakespeare sont cités sans les titres de leurs productions. Ces auteurs ne sont pas convoqués pour le plaisir de ce Congolais. Chinua Achebe par exemple laisse derrière lui une imposante fresque romanesque nourrie des formes

orales et écrites. De tels procédés ne peuvent qu'être une source d'inspiration pour des auteurs comme Lopès qui lui exprime toute sa reconnaissance.

Notons que Nicolas Guillén, à qui Lopès a recours, est un poète cubain du XX^e siècle. Il reçoit ici l'hommage de ce dernier pour la lutte contre l'injustice qu'il a menée durant toute sa vie et de son engagement en faveur des opprimés. En le citant, notre auteur fait voyager son lecteur d'un continent à un autre, affiche dès ses premières œuvres sa propre « posture » d'écrivain humaniste, engagé. Il reprend, dans son discours littéraire, la voie déjà tracée par Nicolas Guillén tant par de nombreux auteurs dont les positions et les styles ne peuvent être analysés dans cette partie.

Aussi, la grande majorité des métaphores utilisées ont un rapport avec la sexualité. C'est ainsi qu'il désigne l'acte sexuel par les images « faire la chose-là » (Lopès, 1982 : 21) ou bien « commettre péché magique sur péché magique » (Lopès, 1990 : 194). La page 176 de *Sur l'autre rive* est une longue métaphore consacrée à la sexualité. La narratrice développe en substance ce discours décrivant un moment d'intimité entre elle et son partenaire : « Hardie, j'ai cette nuit-là, franchi les cols. Rompant les attaches, incendiant mes vaisseaux, j'ai pénétré le cercle interdit. Enfreignant les tabous, j'ai placé le tam-tam entre mes genoux » (Lopès, 1992 : 176). À ce titre, il rejoint Kourouma qui en a fait cas dans *Les Soleils des indépendances* où il parle de « petit pot à poivre, à sel, à piment, à miel » (Kourouma, 1970 : 29) pour nommer le sexe féminin. Un procédé littéraire récupéré également par Alain Mabanckou dans son roman *Verre cassé*. Dans cette œuvre, à la page 16, le narrateur use de l'expression métaphorique « point G de son Pays-Bas » pour désigner le sexe féminin. L'usage de « la métaphore sexuelle » est donc une manifestation du tempérament africain, univers où le sexe, de tradition, est sacré et considéré comme un sujet tabou.

Dans *Sur l'autre rive*, d'autres auteurs sont cités, mais les noms ne sont pas donnés à lire au lecteur « Contre toute attente, [...] et nous avons raté le début d'une communication sur une romancière haïtienne » (Lopès, 1992 : 42). L'autre méthode adoptée est celle qui a consisté, pour l'héroïne, à préciser les titres d'ouvrages sans noms d'auteurs comme *Le poème d'Annabel Lee* d'Edgar Poe, *La règle et l'Exception*, une pièce de Berthold Brecht. Elle est une narratrice qui se défend en s'affirmant face au lecteur. À ce titre, la littérature occupe une place prépondérante dans son récit.

Le titre « *La Rue case Nègre* » (Lopès, 1992 : 40) de Joseph Zobel est cité et l'intitulé du roman même est repris par la protagoniste de « *Sur l'autre rive* » (Lopès, 1992 : 149). La même héroïne enrichit ses interventions par des textes qui sont à la fois des poèmes et des chansons aux pages 46, 47, 150 et 151 ; des vocables comme rhétorique, paragraphe, des phrases, des romans et bien d'autres termes qui renvoient au champ lexical du mot littérature. Elle dit avoir « lu les romanciers nigériens », parle d'un poème ou songe « un instant au poème d'un romancier anglais que nous avons appris à l'École normale, mais je me ravisai. Je me suis mis à murmurer les vers de Langstone Hughes. Je les connaissais et les disais mieux » (Lopès, 1977 : 180).

En réalité, les textes-poèmes de différents auteurs, durant plusieurs années après le temps des études, tapissent sa mémoire. Pour prouver ce don prodigieux, l'extrait suivant rafraîchit la mémoire du lecteur averti sur un texte de Camara Laye chantant les vertus de la femme africaine. Lisons cet extrait pour le comparer à celui du Guinéen : « Ô, toi qui me montras l'étendue de la contrée où les soleils ont au gosier le goût des alcools (...), Ô toi qui fis sentir à ma peau la tiédeur de l'eau de pluie, dis, dis donc, pourquoi tant de beauté pour la fille fragile » (Lopès, 1977 : 181). Ce texte, contenant une figure de style qu'est l'anaphore « Ô toi qui » dégage une analogie approximative de forme tout comme de sens avec le texte de Camara Laye bien que plus long, chantant les vertus, les qualités de la femme africaine.

Le Lys et le flamboyant (1997) se place aussi au cœur de la littérature mondiale de tous les temps. Son auteur l'a enrichi du phénomène d'intertextualité littéraire. En témoigne l'épigraphe où quatre écrivains d'origine, de civilisation et même d'époque différentes sont cités. Les deux citations, qui viennent avant le prologue, sont de Fernando Pessoa et de Paul Valéry. Ce choix ne relève pas du hasard chez Henri Lopès dans la mesure où ces deux auteurs n'ont pas moins connu le métissage dans leur vie.

D'autres citations interviennent après le prologue : l'une de Louis Gardel, est tirée de son roman *L'Aurore des bien-aimés* ; l'autre, de Shakespeare, est tirée de sa pièce de théâtre, *Othello*. La lecture de cette œuvre permet de dire que Lopès semble influencé par « Camus, Sartre, Césaire, Marx, Fanon » (Lopès, 1997 : 134), par « un poème de Victor Hugo » (p.167) et s'inspire de « La mère de Gorki » (p. 190). *Le Lys et le flamboyant* fait régulièrement référence au *Voyage au Congo* d'André Gide comme si l'écrivain congolais exprimait sa reconnaissance à cet auteur français. Un colonel français, invité d'honneur, dans la soirée chez les Saintes-Rose, l'a déclaré

sans réserve aucune : « Quand je pense à ce Gide. Celui-là, ne m'en parlez surtout pas. Son nom seul me donne de l'urticaire [...]. Mais si, mais si... N'avez-vous pas lu son Voyage au Congo? » (Lopès, 1997 : 124).

À la lumière de ce texte, Henri Lopès intègre ce texte de Gide, tantôt en mentionnant seulement son nom, tantôt en ne citant que le titre de son ouvrage ou bien en recourant tout simplement à la citation tirée de cet ouvrage de Gide. La façon de Lopès d'intégrer subtilement d'autres textes dans son roman ne suit aucun critère préalablement défini. Il signifie en quelque sorte à ses critiques détracteurs que l'artiste doit créer, libérer son génie-créditeur.

En plus du *Voyage au Congo*, *Le Lys et le flamboyant* fait appel aux poètes du XX^e siècle, comme Paul Éluard (p. 285) et plus particulièrement à Louis Aragon (p. 285). Lopès témoigne lui-même avoir subi l'influence du poète français Aragon. Il s'intéresse dans ce roman aux auteurs noirs dans une intervention du narrateur : « Vous savez de qui est-ce ? [...] Eh bien, d'Aimé Césaire, mesdames et messieurs. Mam'hé! Heureusement que le Dr Salluste n'avait pas vu mon doigt! Un grand nègre, Césaire ! Faut lire *Le Cahier* et *Le Discours*. Surtout Le Discours » (Lopès, 1997 : 209).

Il semble qu'après examen de conscience, les auteurs africains reconnaissent explicitement ou implicitement les chantres de la Négritude dont les écrits ont contribué efficacement à la lutte de libération de l'Afrique sous la colonisation. Lopès, dans un style ironique, rend hommage au virulent Mongo Béti : « Peu de Noirs habitent dans l'Hexagone. Ceux qui y ont séjourné [...] reposent dans des cimetières ou, le devoir accompli et la Métropole libérée, les vieux nègres, avec et sans médaille, s'en sont retournés dans leurs cases aux colonies. » (Lopès, 1997 : 308-309).

Kimia, l'héroïne d'*Une Enfant de Poto-Poto* (2012) tient des propos émaillés des termes propres à la littérature. Il y a entre autres expressions, « littérature francophone postcoloniale », « colloques », « séminaire » et « conférence débat ». Dans les milieux culturels, Kimia, vedette des chaînes de télévision au parfum des nouvelles littéraires, est souvent invitée sur les plateaux pour une interview caractérisée par un débat houleux démontrée dans cet extrait :

Quelques jours plus tôt, j'étais passée sur le plateau de l'émission de Bernard Rapp, il m'avait demandé si je me sentais écrivain congolais, africain, américain, français ou francophone.
- Un écrivain tout court.

- Voulez-vous dire écrivaine, avait corrigé une romancière québécoise (Lopès, 2012 : 170).

En fait, Kimia, grande plume aux confluent de plusieurs cultures, engage des débats au centre desquels sont placées la question du genre, quand on est femme écrivain, celle de l'identité littéraire d'un écrivain. Kimia, dont la célébrité dépasse les frontières, est plus qu'une écrivaine congolaise, française ou francophone. Une telle classification paraît, pour Kimia, dépassée. Elle propose que le romancier peut produire, s'épanouir pourvu que son travail soit simplement appelé roman. Elle sait aussi qu'un écrivain doit se fixer un objectif : celui de réaliser un roman loin des orientations des théoriciens ou des canaux traditionnels de l'Occident souvent imposés.

Cette vision est la conséquence de son nom d'artiste « Mabeka Banga », dont le sens renvoie aux racines africaines, explicitant ainsi sa source d'inspiration. Dans ce roman, plusieurs passages croisent la citation et le pastiche. Le cas le plus frappant est celui de Banga, qui s'est approprié au jour de son procès les vers de Clément Marot :

Lorsque Maillart, juge d'Enfer, menait
À Montifaucon Samblançay l'âme rendre
À votre avis, lequel des deux tenait
Meilleur maintien? Pour vous le faire entendre
Maillart semblait homme qui mort va prendre,
Et Samblançay fut si ferme vieillard,
Que l'on cuidait, pour vrai, qu'il menait prendre
À Montifaucon, le lieutenant Maillart (Lopès, 2012 : 97).

Ainsi, plusieurs éléments attachent davantage ces vers de Marot au cas du pastiche plutôt qu'à la simple citation. Ni le titre de l'ouvrage, ni l'année de publication, d'où les vers ont été tirés, ne sont signalés. Il n'y a aucune indication citationnelle claire sauf si on tente de considérer cette phrase à cet effet : « Il avait recouru à la prière. Une prière laïque. Un poème de Clément Marot » (Lopès, 2012 : 97). Le poème est bel et bien une épigramme de Marot publiée dans *L'Adolescence clémentine* où Marot rend hommage à Jacques de Beaune, baron de Semblançay, victime d'un règlement de compte politique et financier. Banga pense qu'il est victime de la mauvaise politique de l'époque comme l'a été Semblançay.

De son côté, Kimia, dans son récit cite *Ronsard* (Lopès, 2012 : 18) et invite le lecteur à comparer « l'amour dans la chanson congolaise à l'amour de la poésie française », « Madame Bovary » (p. 34), « l'image du Noir chez Senghor et chez Joseph Conrad » (p. 34). Elle réitère que « sa préférence allait aux ouvrages classiques » (p. 95), adore « les classiques et les romantiques » (p. 32). Elle parle de « La Fontaine, Molière, La Bruyère, Shakespeare » (p. 234). Quand il est

question de la littérature noire, ce ne sont pas les références qui manquent à la narratrice : « Voltaire et Rousseau me parlaient autant que Jacques Roumain, Césaire ou Senghor » (p.106) ; « Césaire et Senghor ». (p. 24). Elle parle de Senghor, de Césaire :

Nous avons monté *La Tragédie du Roi Christophe*, de [...] Césaire, *Une saison au Congo* [...]. Senghor effectuait une visite officielle au Congo. Les autorités voulaient épater le poète-président. Or, *Une saison au Congo* inquiétait le ministre [...]. On se rabattit finalement sur *le Figaro* de Beaumarchais. Vieille de deux siècles, la pièce ne gênerait personne. (Lopès, 2012 : 109).

Ces noms d'auteurs et ces titres démontrent à juste titre, l'influence de ceux-là sur son écriture. À partir du titre d'*Une Enfant de Poto-poto*, nous soupçonnons Lopès d'avoir lu et exploité à des fins littéraires *Un Enfant d'Afrique* d'Olympe Bhêly-Quenum, publié à Paris en 1970. Lopès, 22 ans après, reprend ce titre du roman béninois en féminisant le premier élément *un enfant* par *une enfant*. Il circonscrit l'espace de déroulement de la trame narrative : *Afrique* devient chez notre auteur un quartier, un lieu, une Afrique en miniature à l'intérieur de Brazzaville : Poto-poto. Dans tous les cas, les idées de ces deux écrivains se rejoignent au niveau de l'esthétique littéraire. Leurs œuvres, toutes deux des romans, parlent des enfants d'Afrique nés pendant ou après la période des indépendances africaines tel André Leclerc dans *Le Chercheur d'Afriques*. Ce roman dénote de la méthode identique adoptée par Lopès dans la formulation du premier titre que nous venons d'analyser. L'auteur supprime « un enfant » pour le changer par le chercheur en apportant une amélioration à la forme du mot Afrique par l'ajout de la lettre S. Olympe Bhêly-Quenum, en écrivant *Un enfant d'Afrique*, met l'accent sur l'esthétique orale. Il habille en même temps l'écriture moderne par les structures de l'oralité. Le roman de ce dernier est construit sur une esthétique de l'hybridité où la narration convoque la poésie, les proverbes, les contes et autres formes de la littérature orale. Si *Un Piège sans fin* fournit une palette de potentialités orales, les autres œuvres de Lopès en présentent autant. L'oralité devient un point d'intersection, un trait d'union entre les productions de ces deux auteurs. Elle jette un pont et constitue une passerelle littéraire entre les romans de ces auteurs francophones issus de l'Afrique noire.

En artiste, Lopès éveille la curiosité du lecteur avisé en introduisant subtilement un texte poétique, tiré de celui de Birago Diop. Il lui apporte une sorte de caution en transformant son texte qui était lu et récité par de nombreux écoliers africains durant une longue période. Par l'entremise de Ngantsiala, il imite cet auteur : « Je t'ai dit, Andélé, que les morts ne demeurent

pas sous la terre. Ils sont dans les forêts sacrées, dans l'air, dans l'eau, dans la nuit ou le brouillard ». (Lopès, 1990 : 205).

En fait, Lopès adore en réalité le texte de Diop. Cette transformation stylistique de son poème constituera à la longue un des matériaux d'*Une Enfant de Poto-Poto* où les personnages raisonneront comme Ngantsiala ou du moins, assureront un récit dont la valeur esthétique s'enracine dans le référent culturel africain, nous voulons dire l'oralité par le biais du même langage poétique qui dit que « les morts ne sont pas morts... » (Lopès, 2012 : 261).

Une autre intertextualité sous forme de patchwork littéraire se retrouve dans une autre œuvre. Identique au texte de Marot en termes d'incorporation. Elle est aussi une technique créatrice de réécriture par collage, consistant à introduire littéralement des passages entiers de textes étrangers dans le roman ou de parodier des extraits d'œuvre, auxquels il est ainsi fait allusion.

En effet, l'allusion littéraire parodie dans *Le Pleurer-rire* la réaction de Diderot face à la critique. Diderot défend son œuvre *Jacques le fataliste* en soulignant que cela n'est ni un conte ni une fable. Lopès reprend alors Diderot à travers son narrateur, « auteur d'un roman » en cours de rédaction à l'intérieur de sa fiction. Il donne sa conception de la poétique de l'œuvre littéraire, notamment celle du roman. Lopès récupère ce poème de Marot et cet extrait de l'œuvre de Diderot pour faire un pan de sa narration tout en gardant l'esprit de ces écrivains français.

Avec la multiplicité de ses rajouts et « collages », Lopès démontre l'impossibilité d'élaborer un roman selon le modèle européen et plus précisément français qu'il connaît bien. Il défend ainsi l'universalité du roman, traversé par des sédimentations locales anciennes, celles de l'oralité, qui ne sont perceptibles, non seulement par un lecteur familier de la culture congolaise mais aussi occidentale. Le recours aux différentes voies de la créativité littéraire, affutée dans l'interpénétration de l'écriture et de l'oralité, témoigne d'une recherche de singularité, gage de l'universalité. Aussi faut-il le dire, cette recherche sert à interroger le littéraire et à construire une hybridation dans ses textes. Elle constitue une dimension du renouvellement de l'écriture chez notre romancier que Tzvetan Todorov nomme « hétérologie » (Todorov, 1981: 89).

Lopès en tant que créateur, conçoit toutes ses œuvres comme une toile tissée à partir des auteurs de différents courants et de tous les pays du monde et de toutes les époques. Symboliquement, il anéantit la classification des genres, des auteurs selon leurs nationalités. À travers ses romans,

Lopès nous édifie en tant que lecteur. Il prône l'universalité de l'œuvre littéraire par le canal de l'intertextualité. Une intertextualité, qui s'intéresse, embrasse tout ce qui peut faire grandir la littérature ou du moins le roman où conte, légende, épopée, poème, chant et écriture s'imbriquent et fonctionnent à merveille.

À propos des citations, Lopès a subi l'influence consciente ou inconsciente de Diderot. Pour se justifier d'une éventuelle critique de la forme du *Pleurer-rire*, il prend de l'avance pour faire taire ses adversaires en renvoyant le lecteur à voir le modèle de Diderot dans *Jacques le fataliste et son Maître*. C'est ainsi qu'il cite un long passage de cette œuvre. Cette voix insérée sous forme de collage passe aux yeux du narrateur comme un argument d'autorité. Il lui permet de se justifier valablement de la place qu'il a de sa technique de conception du roman.

Bossuet Mayélé est un personnage dont le fils esquisse sa prodigieuse capacité à réciter plusieurs pages de *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire. Par ailleurs, Lazare, universitaire, dit que « j'enseignais la littérature française » (Lopès, 2002 : 18) pour devenir journaliste. Ce statut lui permet de présenter un récit où foisonnent des noms d'auteurs ou titres d'ouvrages célèbres, résultante de sa bonne culture générale et précisément de sa connaissance des œuvres littéraires. Un peu plus haut, il avait cité des grands noms comme Frantz Fanon, Jacques Roumain, Damas, Tirolien ou les titres connus : *Terre d'ébène* du célèbre journaliste français Albert Londres, *Voyage au Congo* d'André Gide, *Batouala* de René Maran. Il parle brièvement du grand mouvement littéraire des années 1930 qu'est la « Négritude » (Lopès, 2002 : 65 et 129). Henri Lopès « assurait avoir connu [...] les noms de Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Juliette Gréco et surtout Boris Vian » (Lopès, 2002 : 55), tout comme *Terre d'Ebène* d'Albert Londres (p. 57). À la page 232, on se rend compte que *Dossier classé* est assis sur les références littéraires. L'auteur parle de l'adaptation d'une œuvre d'Aimé Césaire en ces termes: « Bossuet Mayélé se récitait-il [...] le dernier succès d'Aimé Césaire, *La Tragédie du Roi Christophe* qu'il venait de voir jouer au théâtre d'Odéon ? » (Lopès, 2002 : 67).

Ce clin d'œil littéraire aux auteurs confirmés dans le champ parisien ou international permettent à l'écrivain congolais de conférer à sa production littéraire une forme de légitimité. Il emprunte à chacun de ces écrivains un peu de leur prestige, de leur notoriété. Et on ne peut que comprendre l'écrivain, bien conscient de cela à partir du moment où c'est lui, en tant qu'artiste, qui façonne son texte à sa guise convoquant aussi la Bible.

2. Les références à la Bible

Ensemble de textes considérés comme sacrés par le judaïsme et le christianisme, la Bible a fait l'objet d'une importante récupération littéraire chez l'écrivain Henri Lopès.

Pour simplifier, la présente analyse sera faite à partir d'une première méthode qui portera sur la reprise directe ou indirecte de certains passages de la Bible alors que la deuxième sera consacrée à sa profanation. De ce fait, quelques exemples serviront à dégager l'intertextualité dans ces œuvres avec la Bible.

Pour le premier niveau de lecture, l'exemple du poème sous forme de chant, à la page 80, renvoie à une prière qu'un judéo-chrétien s'adonne à citer à trois reprises, cette invocation :

Mon Dieu comme c'est bon
Que d'entrer dans ta maison
Mon Dieu c'est vraiment
Tout comme Jérusalem
[...]
Mon Dieu comme c'est bon
Que d'entrer dans ta maison... (Lopès, 2002 : 80).

L'entreprise lopésienne de rapprocher certains passages bibliques des récits, touche presque toutes ses œuvres. Dans *Le Lys et le flamboyant*, certains personnages, à l'image de M'ma Eugénie se comporte en fervente croyante. Elle trouve que c'est Jésus qui constitue pour elle une sorte de rempart. C'est la raison pour laquelle, lors du décès de Kolélé, un prêtre vient prier pendant les obsèques. Il termine sa prière par « *Mon père* » (Lopès, 1997 : 15) que l'assistance reprend en chœur. Mais l'expression *Notre père*, mis en italique permet au lecteur averti, de s'arrêter pour affiner sa réflexion. Elle peut le conduire à dire que l'orateur fait référence à un passage de la Bible qui montre comment un fidèle peut adresser une prière à Dieu. Il renvoie le lecteur au *Nouveau Testament* où Jésus montre à son peuple, comment prier dans *l'Évangile selon Mathieu* en son chapitre 6, versets 9 à 15. Nous voyons que dans *La Sainte Bible*¹, Jésus enseigne à ses disciples la voie spirituelle à suivre.

Dans *Le Lys et le flamboyant* (1997), l'orateur choisit l'expression « *Notre père* » pour rappeler au lecteur que l'invocation du nom de Dieu au cours de la prière permettra de calmer la douleur psychologique de M'ma Eugénie face à la disparition de sa fille Kolélé. La Bible à laquelle on fait référence permet, pour les personnages croyants, de conjurer le mauvais sort. C'est

¹ La Sainte Bible, version Louis Segond (1910), avec les commentaires et guide d'étude biblique, P.1061.

pourquoi les termes « *Notre Père* » ou bien « *La Vierge Marie* » constituent un message biblique (d'inspiration catholique) adressé aux fidèles. Dans une chambre, érigée en un lieu de culte, le narrateur dit :

Elle [la mère de Sinoa] alluma une bougie qu'elle plaça à côté d'une image de la **Sainte Vierge** sur la table de nuit. Tantine Monette et M'ma Eugénie nous rejoignirent et nous-nous **agenouillâmes** tous devant cet autel de fortune. Nous répétâmes le credo puis le **Notre Père** et plusieurs fois **Je vous salue Marie** [...]. La pénombre et l'odeur d'huile grillée de la bougie conféraient à la chambre un vague air de **chapelle** (Lopès, 1997 : 174).

Cette intervention du narrateur présente un champ lexical riche en termes bibliques. Elle donne des indices permettant d'identifier l'obédience religieuse des personnages. Si le lecteur rencontre pendant son travail de déchiffrement des expressions comme, **Sainte Vierge**, nous-nous **agenouillâmes** tous devant cet autel, **Je vous salue Marie**, c'est qu'ils sont tous issus de la religion catholique dont les pratiques ici semblent se confondre à celles des sociétés à tradition orale où le totem (objet ou animal) est adoré et personnifié.

Dans *Le Chercheur d'Afriques* (1990 : 100-101, 105, 156, 157 et 272), tout comme dans *Sur l'autre rive* (1992 : 77), l'écriture de Lopès prend une certaine distance vis-à-vis des Écritures Saintes. L'écrivain y mélange souvent des scènes sexuelles. Le sacré est bousculé par le profane. Ceci désacralise alors les textes sacrés. En jouant sur les mots, la pratique parodique et le caricatural, l'auteur remet en cause certaines pratiques de la religion chrétienne.

Dans ces quelques exemples suivants, il y a une forme de parodie subtile qu'on peut relever dans la prière du narrateur : « Je vous salue Marie » en transformant quelques mots : « Un peu comme cette prière où longtemps je me suis évertué à répéter que Sainte Marie était pleine de graisse » (Lopès, 1990 : 34). On ne peut s'empêcher d'analyser les deux termes par les échos vocaliques. En procédant sur le jeu formel des mots comme **grâce** qui s'oppose au niveau sonore à **graisse**, Lopès corrobore ce que Gérard Genette appelle une transformation stylistique à fonction dégradante, appelée aussi le travestissement.

Il donne une autre image subvertie de la Vierge Marie vue à travers la Bible à tel point que ce renversement aboutit au grotesque. Le vocable « *graisse* » choisi pour « *grâce* » est bien mis en italique par l'auteur. C'est un adjectif choisi par Lopès pour des raisons caricaturales et purement novatrices. Le même procédé se retrouve dans la séquence où le narrateur tient le discours dévalorisant sur sa mère Ngalaha. Assimilant ses attitudes à celles de la Sainte Marie,

il joue sur les expressions en transformant par exemple « Marie en meurtrie » : « Là-bas, sous la véranda, Ngalaha, la tête couverte d'un pagne, dans l'attitude de la Vierge meurtrie, se taisait » (Lopès, 1990 : 84).

Lopès se démarque des Écritures Saintes pour libérer véritablement son génie. Ainsi, il y a un glissement du groupe de mots « Vierge Marie » vers « Vierge meurtrie » qui évoque l'état d'esprit de la mère du narrateur dont la psychologie semble rongée par les soucis de mariage qu'elle a connu avec plusieurs hommes. Être vierge, suppose plus ou moins la garantie d'une plénitude. Il semble gauche, inconcevable d'être à la fois vierge et meurtrie.

Cette incongruité relève de l'ironie, une ressource orale qui intervient dans ce texte pour s'opposer à une logique courante. Mais, chez le narrateur André, cela n'est pas gratuit. Par «Vierge meurtrie», il veut souligner que sa mère Ngalaha a connu plusieurs maris et qu'elle ne peut donc prétendre être vierge.

Ainsi, comparer cette femme à la Vierge Marie, participe du projet de Lopès de désacraliser des vérités religieuses qui sont en réalité des idées édictées par l'opinion depuis fort longtemps dans les sociétés à tradition orale avant la naissance du christianisme. Selon Lopès, « La vierge Marie » n'a rien donc d'une figure de sainteté comme le prétend la Bible. Il tente d'assimiler cette dernière à tout autre humain avec ses faiblesses si ce n'est sa beauté qui constitue son côté positif.

Pour le deuxième niveau, il faut dire que *Le Pleurer-rire* est le roman qui établit un rapport très direct avec la Bible. Le récit porte sur l'histoire d'un soudard arrivé au pouvoir par un coup de force. Confronté à une rébellion, Tonton Bwakamabé, croyant disposer du pouvoir de vie et de mort sur tout individu, choisit d'exécuter le capitaine Yabaka et ses sbires. Avant d'être abattu, il a promis à ses bourreaux, à l'image de Jésus ficelé, ceci : « Mais je reviendrai encore longtemps dans vos rêves. Il ouvrit grands les bras et regardait vers le ciel. [...] je reviendrai encore longtemps dans vos rêves » (Lopès, 1982 : 309-310).

Les trois pages de cette séquence 80 portant sur l'exécution du capitaine Yabaka et surtout ses présentes interventions que nous venons de lire en disent plus sur l'histoire de Jésus Christ, personnage de la Bible.

Disons que la crucifixion de Jésus-Christ et sa résurrection, sont les deux événements les plus importants de l'histoire de la Bible. Selon ce livre sacré, sa mort et sa résurrection étaient la

meilleure des voies, la meilleure des opportunités offertes à l'Homme. Leurs auteurs donnent un récit détaillé de la tradition orale, de l'ancienne pratique romaine des quatre Évangiles du *Nouveau Testament*. Lopès accorde une place significative aux traces de la Sainte Bible qui constituent aussi, l'un des piliers de sa création romanesque. Cela témoigne, une fois de plus, que l'intertexte circule de manière ambiante dans les textes de Lopès. Et cela est également la preuve qu'il est un homme de grande culture littéraire. Pour Malonga, le personnage de Yabaka « est chargé de libérer le " Pays " du totalitarisme à l'image de Jésus Christ venu sauver l'humanité. Sa force et son pouvoir divin le prédispose à tourner en dérision le tyran et les instruments de sa " sanguinocratie " » (Malonga, 2002 : 77-78).

Lopès démontre ici sa capacité à capitaliser les ressources de sa création romanesque en les puisant dans différents domaines de connaissances. Il inverse le rôle joué par les acteurs de la condamnation du Christ.

Tonton Bwakamabé dans ce texte est la version profane de Ponce Pilate. La place publique représentée par les participants à la scène d'exécution caractérise le peuple du royaume. Le « Pays » semble confondu à une structure religieuse où, des groupes d'animation prennent de plus en plus l'allure d'une chorale : « Et l'orchestre, Les Paracommandos. Et l'animateur du parti. Et la chorale » (Lopès, 1982 : 183). Selon Babou Diène : « La référence à « la chorale » renforce le sentiment que le vocabulaire biblique irrigue le texte romanesque. Seulement, l'usage qu'on en fait est le moins attendu dans la mesure où son emploi contextuel subvertit sa signification » (Babou Diène, 2011 : 264).

Dossier classé (2002) s'inscrit dans le même sillage que les autres œuvres du corpus au niveau scriptural. Des passages se nourrissent de certaines pages de la Bible. La séquence 37, pages 195 à 197 rappelle la parole de Dieu dans la Bible et précisément dans Deutéronome 11, versets 31 à 32 puis Psaumes 133 verset 3. Le discours religieux prend le relais du discours littéraire, faisant ainsi de sorte que la linéarité dans le récit traditionnel disparaisse pour céder la place à la plurivocité donnant alors au roman une forme hétérogène qui traduit, une fois de plus, son originalité et sa créativité. Comme l'intertextualité implique d'autres textes, elle brise la chronologie du récit. C'est ce que Nathalie Piégay-Gros explique : « Elle rompt également la linéarité de la lecture en sollicitant la mémoire d'un autre texte » (Piégay-Gros, 1996 : 74).

Si les personnages de ces œuvres se réfèrent à la religion chrétienne alors qu'ils se présentent comme étant dépositaires de la culture du terroir, cela est révélateur de la double culture et du

parcours de l'écrivain qui se démarque ainsi de ce que l'on peut appeler « esthétique littéraire canonique ».

CONCLUSION

En somme, les textes de Lopès sont d'une richesse inestimable. Force est de constater que le besoin d'innovation, d'esthétique romanesque, a conduit l'auteur à se doter d'une audace créatrice. La validité de cette nouveauté littéraire se confirme par la pratique du mélange des genres enrichis par un vocabulaire qui se place aux confluent de plusieurs cultures. Finalement, sa prose devient une production ouverte à toute forme d'écriture, ne fixant aucune limite. Aucune technique, aucune méthode n'est privilégiée comme modèle et rien n'est présenté au lecteur de façon toute faite. Au contraire, l'auteur exige la participation du lecteur à l'élaboration de ses romans que lui-même concepteur et tout autre critique considèrent comme inachevés.

Bibliographie

DIENE, Babou, *Henri Lopès et Sony Labou Tansi : immersion culturelle et création romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2011.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions Seuil, 1972.

MALONGA, Alpha-Noel, in « *Henri Lopès : Une écriture d'enracinement et d'universalité* », Paris, L'Harmattan, 2002.

LOPES, Henri, *Sans Tam-tam*, Yaoundé, clé, 1977.

- *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Éditions Seuil, 1990.
- *Sur l'autre rive*, Paris, Éditions Seuil, 1992.
- *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Éditions Seuil, 1997.
- *Dossier classé*, Paris, Éditions Seuil, 2002.
- *Une enfant de Poto-poto*, Paris, Gallimard, 2012.

PIEGAY, Gros-Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

TODOROV, Tzevetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique suivi des écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions Seuil, 1981.