Le roman initiatique ou les errances du français *congolisé* chez Henri Lopes

Vanessa Chaves

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/157>

DOI : 10.4000/lcc.157

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Vanessa Chaves, « Le roman initiatique ou les errances du français *congolisé* chez Henri Lopes », *Les chantiers de la création* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 06 décembre 2014, consulté le 08 avril 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/lcc/157> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.157>

Le roman initiatique ou les errances du français *congolisé* chez Henri Lopes

Vanessa CHAVES

« Je n'ai jamais su qui j'étais, et j'ai toujours su qui je n'étais pas » ; « ... ainsi je fus semblable aux autres sans aucune ressemblance, frère de chacun sans être d'aucune famille » : ce sont les citations placées en exergue du *Lys et le Flamboyant*, le sixième roman d'Henri Lopes, publié en 1997. Ces deux réflexions, l'une de Paul Valéry, l'autre de Fernando Pessoa, donnent le ton du livre : l'identité n'est qu'une inlassable quête motivée par l'incertitude, l'ignorance et l'illusion. Le métissage en est l'expression emblématique.

En tant que romancier congolais francophone, Henri Lopes a pleinement conscience qu'inventer, mais surtout dévier du droit chemin et être dans l'incorrection, sont des impératifs catégoriques pour sortir du mimétisme et déjouer ce magistral mensonge appris à l'école : la littérature française constituerait un héritage incontestable de ses ancêtres les Gaulois. *A contrario*, l'auteur s'attache à affirmer que « la littérature africaine, comme toute œuvre d'art, commence quand elle refuse de suivre les modèles » (Maunick 129). Comme nombre de ses compatriotes, il sait qu'il écrit dans une langue chargée d'une histoire lourde, marquée par la colonisation, mais aussi fondatrice de sa vocation d'écrivain.

Dans *Le Lys et le Flamboyant*, le romancier prend un plaisir manifeste à jouer avec les attentes de son lecteur, à l'induire en erreur, à l'instar de son héros-narrateur, Victor-Augagneur Houang. Dès les premières pages, il annonce son intention de nous raconter la véritable histoire de Kolélé, la plus belle de toutes les mulâtresses du Congo, cette diva de la rumba congolaise qui fut aussi sa « tantine », comme il l'appelle tendrement, celle qui a bercé son enfance et a irrémédiablement marqué sa vie d'homme. Elle aussi, de même que le narrateur et l'auteur, comme tous les métis, est le fruit d'un *écart* des mœurs coloniales, d'une *erreur* qu'on cherche vainement à dissimuler.

À l'occasion de ses funérailles, au début du récit, Victor se propose donc de remonter le cours du temps afin de nous révéler ce portrait de femme complexe — figure symbolique à travers laquelle lui-même s'est construit et qui a motivé ses propres errances d'homme et d'écrivain.

Ainsi, ce roman se définit avant tout par son caractère initiatique, déclinant les égarements affectifs, spatiaux et temporels d'un narrateur à la recherche d'une femme aux multiples identités. Parallèlement, on observe que ces pérégrinations imprègnent la structure entière de l'œuvre. Elles favorisent un dérèglement des canons du genre romanesque et du français académique, sous différentes formes.

1. Un roman initiatique polyphonique

Après quelques années d'absence au Congo, dès le début de la cérémonie d'enterrement de Kolélé, Victor prend conscience qu'avec ses « habitudes de Blanc », il avait « pénétré dans une caverne où se déroulaient des rites et des négociations selon une coutume dont [il ignorait] les règles », lui dont « le choix de vivre à l'étranger ajoutait à l'ambiguïté de [ses] origines » (Lopes 21).

Traditionnellement, le roman initiatique présente un héros jeune confronté à des obstacles et qui évolue en tirant les leçons de ses choix malheureux. Dans *Le Lys et le Flamboyant*, l'initiation acquiert une profondeur supplémentaire. Procédant par emboîtements divers, elle touche l'héroïne, puis par contagion, le narrateur qui désire faire sa biographie, et enfin, l'auteur, dont les doubles se multiplient dans un récit protéiforme, au gré des réminiscences capricieuses de la conscience narrative.

1.1 L'affirmation mensongère d'une volonté réaliste ou les variations du « pacte autobiographique »

Lorsque Victor annonce son intention initiale de raconter l'histoire de Kolélé, il se veut avant tout éclairant. D'emblée, son récit prend l'allure d'une enquête scientifique, s'appuyant sur des sources documentaires, des témoignages épars et des révélations personnelles : « Lopes a transformé en roman des souvenirs dérobés à Simone Fragonard. Moi, c'est la vie réelle de cette femme que je vais vous raconter » (8), écrit-il dès le prologue. Sa volonté première est donc de rétablir une vérité falsifiée, afin de se démarquer de l'imposture du personnage Henri Lopes, double virtuel du véritable auteur.

Pour cela, il épouse le genre de la chronique historique, faisant entrer Kolélé dans des événements réels. Ainsi adopte-t-il insensiblement son point de vue lorsqu'elle rencontre des personnes ayant existé, comme des politiciens tels que Sékou Touré et Patrice Lumumba, ou encore des musiciens tels qu'Archie Shepp, Nina Simone et Myriam

Makéba, aux côtés desquelles elle chante lors du festival d'Alger de 1969, qui a véritablement eu lieu.

Néanmoins, on constate rapidement que les difficultés de Victor à écrire cette biographie tiennent à l'identité fluctuante et au parcours chaotique de l'héroïne. Avec une carte d'identité portant la mention « née de père inconnu », Monette pour les proches, Kolélé à la scène et Simone Fragonard à la ville, devient une diva classique en France, puis une chanteuse populaire au Congo, qui délaisse un temps sa carrière artistique pour l'engagement politique.

On découvre que la vie tourmentée de Kolélé se révèle rapidement être le miroir plus personnel de celle du narrateur. Lorsque M'ma Eugénie, la mère de Monette, revoit Victor après de longues années, elle le supplie de « raconter [leur] histoire et de ne pas laisser la vie de sa fille se décomposer dans les sables du cimetière d'Itatolo » (20-3). Cette histoire à laquelle elle fait référence renvoie précisément à celle des métis dont le pouvoir colonial veut taire l'origine, considérée comme une faute. Sur ce point, l'autobiographie fictive du narrateur rejoint encore celle de l'auteur, lui-même métis de père européen et de mère africaine¹, ayant navigué dès son enfance entre le Congo et la France (Mongo Mboussa)².

De l'enchevêtrement des focalisations, des réalités vécues et des fictions romanesques, naît un éventail d'incertitudes et d'hypothèses qui guident le fil du récit. Fondé sur le désir d'exploration du narrateur, ce dernier dévoile en réalité les prémices d'une aventure initiatique qui s'accomplit à rebours.

1.2 Un voyage géographique et mental entre exploration et confession

1.2.1 L'erreur comme errance spatiale et culturelle

Par son statut ambivalent, le métis illustre par excellence les hésitations d'une culture hybride. Kolélé en est une représentation exemplaire. Après un long séjour en Oubangui Chari, en France, en Guinée et au Congo belge, elle revient au pays natal où elle meurt peu de temps après, laissant en héritage au héros-narrateur la devise d'un éclectisme existentiel.

¹ Son essai *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois : simple discours* (2003) évoque ces origines.

² Dans cet entretien avec Boniface Mongo Mboussa, Henri Lopes confie avec humour vouer lui-même « un respect particulier à la femme », ne pouvant s'empêcher quand il voit une belle femme de se « retourner et de la regarder de manière inconvenante » (« Entretien de Boniface Mongo Mboussa avec Henri Lopes », *Africultures* N°2, nov. 1997 : publication Internet. <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=195>>).

Inclassable, le métis est en effet voué à explorer les territoires de tous bords. Le narrateur nous en livre une explication originelle concrète, avec le schéma urbain ingénieusement conçu par les colons pour quadriller Brazzaville :

Avant l'Indépendance, des lignes de démarcation séparaient les principaux quartiers de Brazzaville. Au centre, le Plateau, la Plaine et Mpila, domaines exclusifs des Européens, coincés, au nord et au sud, par Poto-Poto et Baongo, deux villages urbanisés, lieux de résidence forcés des indigènes. La nuit tombée, les limites devenaient des frontières entre pays étrangers [...], tout Noir surpris dans le centre-ville était suspecté de vol ou de projet séditieux, tout Blanc, à part bien entendu les policiers et gendarmes en patrouille, épinglé dans les quartiers indigènes devenait suspect : un communiste, un maçon, une crapule ou un vicieux. Les métis constituaient une population flottante et échappaient à ce cloisonnement. (Lopes 37)

Cette identité hétérogène se retrouve chez Kolélé qui s'explique en français mais dont le « débit », le « rythme » des phrases, le « timbre » et les « gestes » sont « indigènes » (178). Lui-même, affublé des sobriquets de « Blanc-manioc », « Mouroupéen » ou « mal blanchi », en fait la démonstration lorsqu'il s'irrite contre le fils de Monette : « Vraiment ! l'enfant-là m'agaçait. La présence d'autrui, fût-il de mon âge, ne me permettait plus de commander aux choses et d'orienter à ma guise le cours des événements » (35). On voit ici comment se disputent la syntaxe d'un français *congolisé* et celle d'un français châtié, quand les souvenirs d'enfance rejaillissent.

Néanmoins, si Léon, ce « prince Baudoin couleur chocolat au lait », agace tant Victor, c'est avant tout parce qu'il représente un miroir difficile à accepter, à l'image de la légion de doubles métis que le narrateur croise sur son chemin.

1.2.2 L'erreur comme confession des culpabilités du métis, moteur de la narration

Très vite au cours du récit, le narrateur adulte, en quête d'une harmonie identitaire, révèle à son lecteur le lien étroit qui unit son errance géographique à la faute originelle qui le taraude : « C'est qu'à l'époque rares étaient les Européennes à prendre le risque de suivre leurs époux aux colonies, aussi, afin de peupler leur solitude, ceux-ci se procuraient-ils des ménagères sur place. Qui leur jettera la pierre ? Ils étaient jeunes, avaient le sang chaud et elles étaient belles avec leur peau acajou » (37).

Ce ton enjoué dissimule mal les répercussions concrètes de cette explication détachée. En tant que métis, il en subit directement les effets de la part de ses compatriotes

restés au pays. Dès que possible, à son retour au Congo, ces derniers ne se privent pas de lui infliger le poids de la culpabilité face à la domination coloniale, reporté par la société congolaise sur les *exilés* ayant *pactisé* avec l'ancienne métropole (20-1).

Déplorant le fait d'être « un fruit dépareillé », « au-dessus des tribus » de son pays (134), situé entre deux rives, à l'image du fleuve Congo, Victor dira plus tard, après un voyage décisif en bateau : « Mon fleuve s'est infiltré en moi. Il ne m'a depuis lors jamais abandonné » (138). Ce cours d'eau majestueux, trait d'union et de séparation reconnu entre les capitales des deux Congo, Léopoldville et Brazzaville, devient ainsi la métaphore filée animant la quête d'identité du héros tout au long du roman.

À sa manière, à travers ses multiples masques, Kolélé poussera le narrateur à s'interroger sur sa vraie nature au cours de sa vie. Des années plus tard à Paris, lors d'une aventure amoureuse avec lui, elle lui dévoilera sa véritable identité, encore dissimulée sous le nom d'emprunt de Célimène. Cet aveu (243) constitue alors pour Victor un passage essentiel. Il le contraint à se confronter à lui-même et à s'ancrer dans le réel plutôt que de le fuir.

L'oncle Mobéko est encore l'un de ces personnages qui restaurent l'H/histoire tronquée sous un angle positif, à travers cette analyse distanciée : « Toute civilisation est née d'un métissage oublié, toute race est une variété de métissage qui s'ignore » (202). Il pointe ainsi du doigt comment la culpabilité du métis peut initier une prise de conscience, à savoir par la dénonciation des non-dits de l'Histoire, mais aussi par la mise en lumière du fondement de toute culture, de tout peuple, de toute identité.

Victor ne parvient du reste à dépasser son ambivalence que lorsqu'il décide d'endosser le rôle de conteur pour restituer l'histoire de Kolélé. En adoptant les masques des diverses communautés, il prend l'initiative de s'extirper des tabous qui le confinent dans une identité unique, même s'il avoue craindre, en dévoilant l'origine des mulâtres « la réaction de tous ceux qui ne sont pas métis ? Et que diront les mulâtres eux-mêmes si, comme j'en ai l'intention, je disais tout, le bon, le moins bon et le mauvais ? » (26).

Cette démarche introspective et solitaire aiguillonne précisément la narration. On devine alors l'une des principales motivations de l'écriture : lever le voile sur le passé et donc, sur ses tabous.

1.3 Une narration fondée sur une dislocation chronologique

Comme le fait remarquer Sylvain Bemba, « le roman et l'histoire sont de vieux amants qui s'aiment encore aujourd'hui comme au premier jour de leur idylle » (Tsibinda 101). Tel un couple effectuant un va-et-vient sur une piste de danse, dans ce récit raconté par une conscience subjective, l'Histoire se reconstitue selon un mouvement temporel oscillatoire. À l'image du récit romanesque, elle se compose de mille visions séparées dont la réunion est un rêve nostalgique impossible.

À ce titre, Henri Lopes feint de révéler le « vrai visage » du passé (Lopes 58), en jouant sur la notion d'objectivité. Pour cela, il utilise à maintes reprises la photographie, comme point de départ d'une plongée dans le temps. Il en choisit une des années trente notamment, lors du mariage de Monette et Lomata. L'événement est tout d'abord présenté de façon lointaine, par une description minutieuse du décor et des personnages. Peu à peu, l'emploi du présent donne le sentiment d'entrer dans ce tableau. Mais aussitôt, Victor ajoute malicieusement : « il est toutefois difficile de déterminer la date exacte de la cérémonie tant sont contradictoires les indications que j'ai pu recueillir » (76-7). À partir de ce moment, on se trouve immergé au cœur de la scène, mais à travers un autre point de vue : celui d'un narrateur omniscient capable de deviner les pensées intimes de Monette.

La photographie perd donc sa valeur testimoniale univoque. Cette narration hétérogène permet de revendiquer une identité multiple et de détruire l'illusion réaliste d'une vérité incontestable et inamovible. Se dégage le constat que tout passé n'est que le fruit de divers souvenirs personnels, parfois confondus avec le rêve (190).

La volonté de revisiter un temps révolu en le dépouillant de la patine idéale du cliché, de sa mise en scène sélective (45, 50, 57, 77)³, semble donc motiver le récit. Par les multiples tentatives de saisir une époque ancienne, elle suscite chez le lecteur la relecture de l'histoire racontée.

À ce propos, on apprend au milieu du roman que « Le Lys et le Flamboyant », c'est aussi le titre d'une rumba congolaise que Victor adulte entend à Paris. Elle fait remonter à sa mémoire toute une époque, sa langue maternelle et son pays natal (218). Elle symbolise le formidable pouvoir de la musique de voyager dans le temps et d'établir des ponts culturels et linguistiques.

³ Cette parabole est souvent utilisée par le narrateur. L'auteur ponctue son récit de photographies : celle du gouverneur général associée au portrait d'un Christ aux boucles dorées chez Lomata, celle de M^{me} Eugénie raidie et apprêtée, celle du mariage de Lomata et de Monette, etc. Elles montrent le pouvoir des images pour insinuer la pensée coloniale par l'entretien d'un mystère sur sa technologie et par sa capacité à figer le passé dans un carcan soigneusement délimité.

Cette souplesse se répercute dans l'œuvre. Le brouillage des vérités historiques, la remise en cause de leur objectivité univoque et l'acceptation des erreurs du passé conduisent à une déculpabilisation. Elle engendre un usage libéré de la langue française. De ce fait, le texte apparaît également comme un récit initiatique pour l'auteur. Ce récit expérimental devient le lieu des interrogations et des expériences sur l'écriture et sur le langage.

2. La subversion de la langue française

Pour Léon, ce personnage métis réfractaire au français académique, « parler le français de France », c'est « manquer de naturel ». Dès son plus jeune âge, malgré les diverses tentatives de Monette, il refuse le « désensauvagement », et s'obstine à garder son accent pour ne pas « naturaliser son âme » (195-6). Cette attitude évoque bien la démarche adoptée par l'écrivain :

Au départ, je pose et je dis que je vais parler congolais, que je vais parler congolais en français, en écrivant dans cette langue d'emprunt que j'aime. Ma grande préoccupation n'est pas de raconter une histoire qui serait un procès verbal de police ou un documentaire journalistique mais de me raconter avec le piment que j'ai dans mes entrailles. (Maunick 129).

2.1 À la recherche d'un français renouvelé

Il n'est pas anodin que l'héroïne du roman soit cette femme splendide qui ait prodigué au jeune Victor avec une tendresse toute maternelle ses premiers émois charnels, qui soit ensuite devenue une fouguese amante et qui, en même temps, ait exploré en autodidacte toutes les manières d'user et d'abuser du français.

Cette mulâtresse versatile, mystérieuse et changeante représente à la fois un modèle et une personnification de son rapport au français et plus largement, à l'écriture : « L'écriture, c'est comme l'amour : cela se fait en cachette. Et toutes les heures du jour et de la nuit sont bonnes pour cela ! », s'enthousiasme Henri Lopes (Aka-Evy).

Le renouvellement de sa langue d'adoption se fonde avant tout sur la relation affective qu'entretient l'auteur avec sa langue maternelle. Dès lors, comme pour retrouver ce lien maternel et afin de mieux s'appropriier le français, il s'ingénie à l'oraliser.

2.1.1 Une écriture oralisée

Dans le texte, la déformation de la langue française se manifeste à divers niveaux. Elle se perçoit non seulement à travers l'élasticité des discours et des dialogues enchâssés dans la narration, mais aussi à travers l'insertion de nombreux néologismes et d'expressions puisés dans le lingala, le munukutuba et le kikongo.

Comme pour rappeler au lecteur francophone l'existence réelle d'un contexte linguistique distinct, Henri Lopes suggère presque toujours une traduction. Ainsi traduit-il « bana mindélés » par « petits Blancs » (104), « nzila Mayama, nzila mbousana » par « qui parcourt la route de Mayama gravit son calvaire » (98). Le grand nombre de « congolismes », issus des inventions populaires, semble également témoigner de la force du lien entre les deux langues : le verbe « dérespectaient » est employé à propos des métis trompant leurs épouses (109) ; « fréquenter » signifie par glissement de sens « aller à l'école » (158) ; les onomatopées locales se retrouvent à maints endroits, « Il a frappé, gba ! gba ! gba ! bien-bien-bien » (106).

Un aperçu éloquent nous est donné dans ce passage où Loutassi, la maîtresse éconduite de Lomata, lors de son mariage avec Monette, fait irruption dans la fête, escortée d'« un commando de cousins et cousines » :

Hors d'elle, décoiffée, agitant et brandissant son foulard de tête, elle pestait, vitupérait et hurlait à se déchirer les cordes vocales que c'était elle l'épouse ; que si ce salaud de Lomata (et chaque fois qu'elle prononçait son nom, elle l'abreuvait d'une série de qualificatifs qui faisaient pouffer même les plus loyaux d'entre les amis du jeune marié), que si donc ce moins-que-rien de Lomata qu'il se nommait, et de s'en prendre à la mère de l'homme, si ce voyou n'avait pas eu le courage de rompre leur union suivant la coutume, qu'il ne s'étonnât pas maintenant de voir surgir le scandale ; et si, elle, fille et petite-fille de trois noms auxquels la foule ne prêtait pas attention, ne parvenait pas à atteindre la cachette où se réfugiait ce couard et sa putain de mulâtresse, elle allait séance tenante jeter la malédiction à tous ceux qui faisaient rempart à sa détermination. [...] Après avoir poussé un long éhé ! [...] on avait repoussé la Moukongo-française et ses soi-disant cousins et cousines, menaçant de les battre, de les botter, de les chicoter, bref de vous les corriger bien-bien-bien, façon vrai sauvage, et moussindji authentique. Pour tout dire, sa bande de Français-là et elle disposaient encore d'une minute pour se ressaisir et prendre la poudre d'escampette. (80-2)

Cet entremêlement linguistique de registres soutenu et familier reflète non seulement la réalité des inventions langagières populaires, mais génère également une

interpénétration de l'écrit et de l'oral. Elle fluidifie l'écriture et favorise une souplesse créative.

En de nombreux endroits, la ponctuation n'obéit plus aux règles de l'écrit. Elle épouse le phrasé oral par l'usage abondant de virgules ou l'absence de points. Le rythme du parler prend le dessus.

2.1.2 Le rythme : un agent de désorganisation de la syntaxe

À travers l'exemple précédent, on perçoit de quelle manière l'auteur laisse libre cours à l'imagination du lecteur et lui permet de poser son souffle intérieur sur celui du personnage. La découverte du texte l'invite à une scansion intériorisée qui prend le pas sur les pauses syntaxiques académiques. La répétition renforce souvent cet effet de scansion.

L'apport d'un rythme spécifique dans l'écriture constitue donc un procédé capital afin de distordre harmonieusement la langue. Le narrateur dit se délecter des récits oraux de Kolélé qui sait faire alterner le français au sein de la narration et du discours indirect, et le lingala au sein des dialogues : « Utilisant tous les registres, elle précipitait son débit ou au contraire le ralentissait, imitant, en la singeant, la voix de François Lomata, son mari » (35).

Henri Lopes met en pratique cette manière de raconter durant l'enterrement de Kolélé. Dès que les fanfares kimbanguistes se mettent à retentir, elles sortent Victor de sa torpeur et éveillent la narration dans une longue réaction en chaîne de souvenirs, qui augmentent son émoi et le débit de son récit oralisé. Le convoi des orchestres de rumba, tels que « Les Bantous, Cercul-Jazz, l'African-Jazz, les Anges, l'O.K. Jazz, le Seigneur Rochereau, Les Très Fâchés et les Colibris » (17), démontrent également leurs pouvoirs thérapeutiques sur son âme meurtrie et sur son malaise au sein de la communauté noire congolaise.

On peut y voir une mise en abyme des effets bénéfiques de la musicalisation de l'écriture romanesque. À l'image du métis Victor qui retrouve toute sa joie de vivre dès que la rumba fait entendre ses notes chaloupées, la musique apaise les conflits culturels et les contradictions linguistiques. Elle ouvre une porte sur un rapport plus sensuel au français.

2.2 Un français mélodieux aux accents de rumba

Les musiciens, les chanteurs et les compositeurs ont été les pionniers du renouvellement des parlés urbains, mêlant le munukutuba, le kikongo, et surtout le lingala, qui s'est développé grâce au succès de la rumba congolaise.

Ils jouent un rôle non négligeable dans la mise en place d'un nouveau rapport à la langue coloniale. De nombreux auteurs prennent plaisir à puiser dans le lingala, exemple hybride de vitalité, qui n'a cessé de se renouveler. Ils s'inspirent des inventions continuelles de la rue et des langues véhiculaires, afin de renouveler à leur manière leur langue d'adoption.

2.2.1 Le lingala : un modèle bouillonnant de créativité linguistique

Phénomène urbain de créolisation, le lingala est une langue mâtinée d'espagnol, de portugais⁴, de français⁵, d'anglais, mais aussi de ngala et d'autres langues bantoues. Quand la rumba prend son essor dans les bars dancing de la capitale, se développe un jargon propre aux « ambianceurs », un argot lingala appelé « hindoubill », fusion des mots « indien » et « bill », en référence aux westerns américains, avec leurs attaques d'Indiens Peaux-Rouges par les Yankees.

Quant à « l'ambiance », elle désigne cette frénésie créative conjuguée à la passion de vivre qui sévit à Brazzaville et à Kinshasa, à la veille des indépendances, lorsque les premiers orchestres de rumba en vogue font leurs armes, s'évertuant à composer des morceaux en espagnol *bidon* pour interpréter le son cubain et les rythmes hispaniques. Victor mentionne à maintes reprises cette atmosphère, notamment lors du mariage de Kolélé. Il adopte le même esprit pétillant à propos du film qu'il souhaite tourner, en lançant gaiement : « il suffira de créer l'ambiance et [les acteurs] feront le reste. Les Congolais n'ont pas besoin d'instructions pour s'amuser » (80).

Cette faculté d'invention linguistique, tout d'abord à l'œuvre chez les musiciens, se fonde sur l'humour et la déformation cocasse de termes français, notamment à travers les pseudonymes des artistes, tels que Wendo Sor pour « Duc de Windsor », Roitelet ou Depuissant. Ces jeux de mots expriment aussi toute la dérision du peuple à l'égard des petits tyrans coloniaux et du pouvoir de domination du français.

⁴ Le mot « matabiche », déformation du portugais, désigne le « pot-de-vin » (199).

⁵ De nombreux mots sont empruntés au vocabulaire amoureux, tels que « chérie » (voir les titres de rumba « Chérie bondowe » de Mayaula Mayoni, ou « Sentiment Awa » de Zaïko Langa Langa).

Grâce à la musique, cette langue initialement parlée par les marginaux et le petit peuple, a réussi à conquérir les démarcations coloniales et sociales, dès les années quarante. On retrouve le métissage des apports extérieurs dans des titres comme « Indépendance Chacha », « Groupo OK Jazz », « Bantous Pachanga »...

Fortement imprégné d'un esprit de provocation, de subversion et d'invention, le lingala a non seulement séduit les paroliers de rumba, mais aussi les écrivains aux prises avec la difficulté de s'exprimer dans une langue évoquant la colonisation. En s'inspirant de ce langage spontané et impertinent, Henri Lopes parvient à recréer une musique interne. Il puise sa liberté d'expression dans l'incertitude et la mise en relation expérimentale du français avec les langues congolaises.

2.2.2 Les répercussions dans l'écriture romanesque

Afin d'affermir son affranchissement du français académique, l'auteur n'hésite pas à multiplier les manières de subvertir sa langue d'adoption. On peut ainsi relever six grands types d'altération dans le roman.

Souvent, le lingala n'est pas traduit, mais l'on devine aisément le sens des mots grâce au contexte : « Déroger à la règle n'exposait-il pas à des *matatas* avec l'administration ? » (199), rapporte le narrateur.

Parfois, sans être citée, la langue source peut être traduite en français de façon imagée : « Sur les quais, à l'entrée du port, le chauffeur se mit, comme on dit en lingala, à *battre le klaxon* » ; « *battre la sirène* » est employé à propos d'un bateau prêt à accoster, précise plus loin Victor, avec un regard amusé (206).

Il arrive également qu'une expression lingala soit immédiatement traduite après avoir été citée : « En fait, la voix qui m'avait apostrophé ainsi s'était exprimée en lingala. Au lieu de "sale mulâtre", elle avait dit *mwana makangu*, une expression intraduisible et qui, mot à mot, signifie plutôt "enfant de maîtresse", ou de "favorite", quelque chose entre fils de père inconnu ou de putain » (228). En l'occurrence, si l'écrivain nous livre une traduction, c'est aussitôt pour souligner la part d'inexactitude de la version française. Il met en relief qu'il est impossible de restituer la langue d'origine si ce n'est en errant autour du sens premier par des périphrases. Il affiche ainsi sa préférence pour la liberté d'interprétation de son lecteur. En le laissant s'imprégner de l'ambiance décrite dans l'ensemble de l'œuvre, il le rend apte à imaginer la charge sémantique des mots.

Les multiples inventions lexicales à partir du français témoignent de ce rapport à la langue. Généralement inspirés du parlé de la rue, les néologismes résultent du contact des langues africaines avec le français entendu et sont souvent vecteurs d'images truculentes : « les bordelles » dont le sens suggestif se passe d'explications ; « cafés-au-lait, demis-demis, chauves-souris, chicorées améliorées, blanc-manioc » pour désigner les métis.

Ces inventions sémantico-morphologiques glissent vers la déformation phonétique de mots français, due à l'accent lingala : Monette prononce « *jahamais* » pour « jamais » (253), d'autres disent « *kommunisses* » pour « communistes », « la bière des Tchèques (il disait des *Echecs-là*), ça goûte. » (352). C'est souvent l'occasion pour l'auteur d'adopter un regard ironique en jouant sur la polysémie des termes, lorsque les mots sont répétés sans être compris par les locuteurs, en particulier quand il est question de politique, avec toutes les dérives de manipulations et de jeux de pouvoir qu'implique l'usage du français par certains orateurs, à des fins personnelles. Cet extrait d'un discours de Sékou Touré laisse présager des atrocités à venir à travers l'éloquence omnipotente du futur dictateur :

- « Colonialisme » ! déclama Tomboka en détachant chaque syllabe.
 - *Na sé !* répondit la salle en chœur. À bas, à bas, à bas !
 - IM'PE RRI A LIS MEU !
 - *Na sé !*
 - KKO LO NI A LIS MEU !
 - *Na sé !*
- Tomboka s'applaudit et la salle l'applaudit, s'applaudit elle-même avec tant de conviction et de force que cela prit des allures de chahut. (363)

Par la dérision de la harangue politique, ce discours d'un despote en devenir tourné en ridicule se mue en manifestation carnavalesque. Se dessinent ici en filigrane les nouveaux usages pervers du français en tant que langue de pouvoir, non plus maniée par les colons mais par les dirigeants nationaux après les indépendances.

Enfin, comme on l'a déjà évoqué, on observe une distorsion récurrente de la syntaxe française par des procédés d'oralisation. C'est ainsi que se manifestent les liens étroits avec la tradition orale, mais plus souvent avec le parlé urbain populaire, notamment par l'influence des inventions langagières de la rumba. Au demeurant, la mise en scène de procédés traditionnels favorise un mélange des genres, par l'irruption du conte et du théâtre dans le roman. Selon Sylvain Bemba, le conteur ou le griot joue précisément « dans la société congolaise un rôle de bouffon, de chroniqueur, de philosophe et d'informateur » (1972, 4). Il construit un récit interactif avec le public dans les veillées et les palabres, en

utilisant des vocables afin d'interpeller le public, de solliciter le silence et de capter l'attention. Henri Lopes semble lui aussi rechercher ce contact direct grâce aux techniques de communication déjà mentionnées. C'est également ce que Kolélé s'efforce d'effectuer en faisant scander après le discours du « guide », en guise de devise du parti, le proverbe kikongo « Quand tu prends la parole, aie pitié de ceux qui t'écoutent » (363). Outre la critique de l'orateur politique, se profile ici l'autodérision espiègle de l'écrivain.

Un humour franc et gai imprègne en effet fortement la totalité de l'œuvre, en particulier à travers l'oralité familière s'exprimant dans l'enchevêtrement du français et du lingala.

Les matchs opposant régulièrement deux « mama-bière » dans le bar d'un village en livrent une illustration colorée. Le narrateur nous explique en préambule que lors de ces joutes oratoires entre Josépha Mbata, représentante de la bière Polar, et Elise Likofi, promotrice de la bière Primus, il arrive que le public ne parvienne pas à les départager et que le duel dégénère en tournoi de catch, au point de voir les deux bonimenteuses « se décrocher » le chignon. Dans ces moments, « Chaque groupe de supporters [encourage] son favori, [injurie] son adversaire, [insulte] sa mère et [abreuve] le sexe de celle-ci de noms de poissons et de fruits pourris ». Durant l'un de ces fameux matchs, Victor nous raconte comment « Mama Primus [entonne] alors à capella une ritournelle lingala à la gloire de la reine des bières, la bière kinoise, la bière des *ambianceurs* ». Et l'oratrice de poursuivre ainsi :

- *Niain, niain* ? lança Likofi à la cantonnade⁶.
- *Niain* ! répondit la foule.
- *Na loba* ? demandait-elle.
- Ouais, prends la parole, répondit la foule.
- Que je déverse ?
- Déverse tout !
- Que je dévoile ?
- Dévoile-nous tout !
- Dissimuler, c'est...
- Mauvais !
- Que j'aille donc jusqu'au terme ?
- *Sukissa, sukissa, sukissa* ! répétait la foule en rythmant ses encouragements. (358-9)

⁶ Ces formules millénaires sont celles qu'utilisent les conteurs des deux rives du Congo au début de leurs dits, chaque fois qu'ils sentent baisser l'attention de la salle, précise Victor.

Le mélange d'expressions en lingala et de traductions imagées illustre bien l'interaction plurielle des genres, des langues et une perception de la parole comme matériau rythmé, malléable et magique, qui aurait le pouvoir de révéler le non-dit. L'instrumentaliser comme outil de dissimulation relèverait du sacrilège.

En définitive, il semble qu'aux yeux d'Henri Lopes, l'écriture littéraire recèle cette double contradiction : elle est à la fois erreur et correction d'erreur. Vaste supercherie langagière, elle se fonde sur la remise en cause des clichés qu'il s'agit sans cesse de déjouer. Se nourrissant de l'imagination de l'auteur, elle est également *réparation* par le style, selon les acceptions mêlées de « nouvelle ornementation », mais aussi de « remède », de « réparation d'un oubli », d'expiation des lacunes de l'histoire, du langage, et de tout ce qui ne peut ou ne doit être dit. Elle manifeste bien en cela le désir de dépasser les tensions entre l'usage d'une langue d'origine coloniale et d'une langue maternelle

De ce point de vue, l'œuvre apparaît comme un horizon de lectures plurielles qui véhicule une musicalité et un accent singuliers. Dans la création littéraire, l'erreur à fustiger serait avant tout le mimétisme stérile. Mieux vaut avoir « des timbres différents au sein d'un chœur dont le chef d'orchestre est Kolélé » (Aka-Evy), résume le romancier. Cette affirmation rejoint la spécificité de son écriture en langue française qui se révèle aussi chamarrée que l'univers qu'il raconte, ponctué d'emprunts au sango, au lingala, au kikongo ou encore au français *congolisé*. Comme cette boutade le conclut, au terme de son roman, « Qu'importe, pourvu que mon histoire, et surtout mon écriture, soient métisses » (431).

Ouvrages cités

- Aka-Evy, Jean-Luc. 1997. « Entretien avec Henri Lopes ». *Etudes Littéraires Africaines*.
<www.arts.uwa.edu.au/Motspluriels/MP798jmvinterview1.html>.
- Bemba, Sylvain. *Léopolis*. Paris : Ed. Hatier, Coll. Monde Noir Poche, 1984.
- _____. *L'Homme qui tua le crocodile*. Yaoundé : Ed. CLE, 1972.
- _____. « Pourquoi écrivons-nous en français ? ». *Notre Librairie* N°92-93, mars-mai 1988 : 69-72.
- _____. « Variations sur l'éducation sentimentale de deux peuples ou la naissance du discours amoureux dans la vie quotidienne chantée au Congo-Zaïre ». *Itinéraires et*

Contacts de Cultures, Chansons d'Afrique et des Antilles. Vol. 8. Paris : L'Harmattan, 1988.

Berthe, Abdoulaye. « Henri Lopes et Williams Sassine : métis et romanciers négro-africains ». *Ethiopiques* N°62, 1999.

<http://www.refer.sn/ethiopiques/rubrique.php3?id_rubrique=446>.

Bonnet, Véronique. « Villes africaines et écritures de la violence ». *Notre Librairie* N°148, juil.-sept. 2002 : 10-15.

Boungou-Poati, Gervais. « Les apports de la tradition orale à la littérature d'expression française ». *Notre Librairie* N°92-93, mars-mai 1988 : 65-68.

Clavreuil, Gérard. « Les mots du fleuve ». *Notre Librairie* N°92-93, mars-mai 1988 : 26-29.

Dongala, Emmanuel. *Le Feu des Origines*. 1987. Paris : Le Serpent à Plumes, Coll. Motifs, 2001.

Kado, Maïté. « "Henri Lopes", article et interview ». 15 mars 2006.

<<http://www.rfo.fr/article198.html>>.

Kounzilat, Alain et Ange-Séverin Malanda. *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Ntari Bemba*. Corbeil-Essonnes : Éditions ICES, 1996.

Labou Tansi, Sony. *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Paris : Seuil, 1985.

Lopes, Henri. *Le Lys et le Flamboyant*. Paris : Seuil, 1997.

_____. *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois : simple discours*. Paris : Gallimard, « Continents noirs », 2003.

Maunick, Édouard. « "Le territoire d'Henri Lopes", entretien avec Henri Lopes ».

Notre Librairie N°92-93, mars-mai 1988 : 128-131.

Mongo Mboussa, Boniface. « Entretien de Boniface Mongo Mboussa avec Henri Lopes ». *Africultures* N°2, nov. 1997.

<<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=195>>.

Tsibinda, Marie-Léontine. « "Les rêves portatifs de Sylvain Bemba", entretien avec Sylvain Bemba ». *Notre Librairie* N°92-93, mars-mai 1988 : 100-102.

Yoka, Lye Mudaba. « "Musique et littérature des deux rives", Paroles et Musique ». *Notre Librairie* N°154, avril-juin 2004 : 2-9.