



HAL
open science

De la négritude au métissage : Le Chercheur d'Afriques de Henri Lopes

Bruno Maurer

► **To cite this version:**

Bruno Maurer. De la négritude au métissage : Le Chercheur d'Afriques de Henri Lopes. Paul Siblot. Figures de l'interculturalité, pp.20-56, 1996. hal-04544728

HAL Id: hal-04544728

<https://hal.science/hal-04544728v1>

Submitted on 13 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Praxiling
publie

Les cahiers de praxématique,
revue semestrielle.

La collection *langue et praxis*
qui diffuse des textes
consacrés à la réflexion
praxématique et à son
dialogue avec les
recherches linguistiques
contemporaines.

La collection *le fil du discours*
qui propose des textes ou
des analyses de discours
retenus pour leur intérêt
thématique, ou celui de
leurs spécificités
discursives.

Figures de l'interculturalité

éditeurs

Jacques Brès
Catherine Détrie
Paul Siblot

praxiling UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER III

Documents

44

qui, dans ses premiers romans⁴², avait manifesté une attention aux climats intimistes et aux émois du corps, s'attache depuis quelques années, en prenant ostensiblement appui sur son autobiographie, à élucider les ambiguïtés des élans de fidélités/infidélités à l'univers des aïeules et à celui de l'étranger qui animent les femmes qu'elle met en scène. Par là elle apporte un éclairage du dedans à ce procès de transformation majeur de la société algérienne par contaminations interculturelles.

En somme à tous les niveaux du texte, le mixte, l'hybride, l'hétérogène, spécifient de plus en plus cette littérature issue d'une société où l'agression et le brassage culturels sont omniprésents. Ces caractéristiques lui confèrent une incontestable allure de modernité comme si elle avait découvert quelque chemin de traverse pour rattraper le train des recherches formelles contemporaines. En fait, son propos n'est peut-être pas de prendre ce train-là, mais seulement de se faire métaphore du monde auquel elle renvoie à travers les écarts, les incertitudes, les rebellions, les refus qu'elle instaure et qui suggèrent – sinon révèlent – des liens rien moins que simples et directs avec le monde réel. Ce faisant, elle fait la preuve de l'aptitude de la langue et de la littérature à gérer la co-présence de faits en provenance de systèmes, d'horizons culturels, d'aires sociales différents, voire opposés, parfois même contre les institutions et les convictions les plus répandues.

Littérature du dissentiment, alimentée par les contradictions qui l'ont impulsée, elle en surmonte les inter-dictions émanant d'un bord ou de l'autre. En fin de compte, il apparaît que l'expérience sur laquelle elle prend appui est celle des limites. Ce faisant, elle réalise un périlleux procès d'échange à travers une réaffirmation du concept d'identité, mais également à travers une destruction iconoclaste de ses éléments essentialistes latents, à travers la déconstruction des discours les plus divers sur la question qui se trouvent ainsi impliqués, bon gré, mal gré, dans la loi nécessaire de l'échange. Dès lors cette littérature déplace ce degré d'impenétrabilité entre civilisations dont Ségalen en Chine ou Barthes au Japon avaient éprouvé le charme immémorial.

Bruno MAURER
Praxiling
Université Montpellier III

De la négritude au métissage

Henri Lopes : *Le Chercheur d'Afriques*

Les ex-colonies françaises d'Afrique, où le français est resté la plupart du temps langue officielle, constituent un terrain d'étude des contacts de culture de premier choix. La majeure partie de la littérature écrite y est d'expression française, les langues africaines n'ayant pratiquement pas à ce jour accédé au code écrit dans ses usages artistiques. En outre, du fait des mauvaises conditions économiques de l'édition africaine et de la domination économique et culturelle du Nord, la plupart des grands auteurs africains sont conduits à s'exprimer dans les grandes langues internationales et à se faire éditer en Europe pour espérer une reconnaissance. À ces conditions, vient s'ajouter que nombre d'intellectuels africains ont étudié en France ou en Europe et que certains y sont restés, ajoutant une dimension géographique à une interculturalité que la langue seule suffit peut-être déjà à fonder.

Quel type de fiction naît dans ces conditions d'interculturalité reposant sur des bases linguistiques diglossiques, sur la domination des langues maternelles par une langue véhiculaire internationale ? Comment l'auteur qui écrit dans cette situation d'entre-deux, qui est constitué par elle, vit-il cette position ? Comment le roman, qui crée des personnages et tout un univers de fiction, peut-il devenir objet d'étude dans une perspective identitaire ?

Le Chercheur d'Afriques (1990, Paris : Le Seuil) d'Henri Lopes, sera notre objet d'étude principal. L'auteur, de nationalité congolaise, a

42 *La Soif*, Julliard, 1957. *Les Impatients*, Julliard, 1958.

effectué ses études supérieures en France où il a même enseigné quelques années l'histoire. Né d'un père d'origine européenne, il est ce que le vocabulaire colonial a appelé un « mulâtre ». Après avoir occupé dans son pays les plus hautes fonctions, dont celles de Premier Ministre, il est maintenant à Paris sous-directeur à l'UNESCO.

Notre propos sera, à travers ce roman en partie autobiographique, de déterminer comment l'auteur remet en jeu son identité à la faveur de la fiction, comment il joue de cette création pour exprimer son parcours identitaire d'écrivain en situation d'entre-deux culture. L'étude s'articulera autour de deux lignes de force, à notre sens les deux dimensions essentielles de ce type d'écriture : écrire entre deux langues, être entre deux cultures. Auparavant, un bref résumé du roman et une présentation du schéma narratif auront permis de cerner les contours du texte tout en précisant les enjeux.

1. Présentation du *Chercheur d'Afriques* et schéma narratif

À la fin des années 50, un jeune professeur de Lettres classiques, André Leclerc, né au Congo d'une mère congolaise et d'un père français, médecin et administrateur colonial, part à la recherche de son père.

Le livre raconte, par le biais de l'alternance des chapitres, plusieurs moments de la vie du narrateur André :

- sa petite enfance, avec notamment les scènes du départ du père, de l'arrivée d'un nouvel administrateur colonial, de la fuite d'André avec sa mère pour échapper aux Blancs qui veulent mettre la main sur tous les métis ;

- son adolescence, avec l'arrivée d'un demi-frère (Vouragan), le remariage de la mère avec Joseph, un métis, le départ en France pour suivre des études supérieures ;

- ses premières amours parisiennes avec une jeune africaine, Kani, mariée à un Guinéen ; le récit d'un premier voyage à Nantes, où il retrouve son demi-frère Vouragan, footballeur. Lors de ce voyage, il fait la connaissance d'une amie de Vouragan, Fleur, avec laquelle il commence une liaison. Il se révèle que Fleur est sa demi-sœur.

- à Nantes, lors d'un deuxième voyage, André retrouve son père comme sa mère le lui avait demandé. Médecin, il donne des confé-

rences sur l'Afrique. Il finit par prendre rendez-vous avec son père dans un cadre professionnel et dissimule son identité en portant des lunettes noires et en prétendant s'appeler Leblanc. Le père est troublé par cette entrevue au cours de laquelle il aperçoit une cicatrice semblable à celle de son fils laissé en Afrique. Plus tard, André apprend que le père est mort dans la nuit qui suivit l'entrevue ;

- son retour au pays, avec Kani, où le chauffeur de taxi à l'aéroport le prend pour un Martiniquais.

Le Chercheur d'Afriques alterne plusieurs schémas narratifs étroitement imbriqués dans la construction de ce roman fait de plusieurs récits auxquels sont consacrés des chapitres en alternance, alternance presque toujours respectée. Le niveau auquel s'ouvre et se ferme le roman est celui de la quête du père, qui est en même temps quête d'une identité pour le héros : ce récit en *Faire* est en réalité dès le départ le signe d'un récit en *Être*. Au départ, le thème en puissance est [Le père est à André] ; au terme du parcours, [André a son père]. La quête du père entraîne le héros dans un périple (d'abord du Congo à Nantes pour ses études, puis de Chartres à Nantes) qui se double d'un voyage dans le temps marqué d'arrêts à différentes époques de son passé :

- enfance et adolescence au Congo ;
- débuts dans la vie étudiante et amoureuse, ses amours avec Kani, une Mandingue vivant à Paris et ressemblant à une Antillaise ;
- précédent voyage à Nantes, sa relation avec Fleur, sa demi-sœur née du même père.

Pourquoi faire de ce récit le centre du roman ? En effet, il n'est pas, et de loin, le plus important numériquement ; il comprend 23 chapitres contre 28 pour le récit de la petite enfance et 35 pour celui du premier voyage à Nantes.

Plusieurs raisons y poussent cependant :

- c'est le niveau par lequel s'ouvre et se ferme le roman ;
- c'est celui qui est temporellement posé comme le plus proche du temps du raconter ;
- c'est pratiquement le seul niveau narratif où André agit, même si son agir y est fréquemment contrarié ; dans tous les autres, il est plutôt agi, sous la pesée de l'Autre. En cela, ce niveau fait véritablement

d'André un héros et c'est à ce plan que s'effectue le changement de son Être. Il sera peut-être important d'essayer de déterminer ce qui, aux autres niveaux précisément, tous antérieurs à celui-ci, conduit à ce changement. La succession des épisodes fait en sorte qu'à l'enchaînement des actes correspond une transformation de son Être non pas pour les autres mais pour lui-même ; c'est en fait une prise de conscience qui s'opère et qui est peut-être achevée avant même que l'objet de la quête en Faire ne soit atteint. Dès lors, rejoindre le père n'a plus réellement de signification ;

– enfin, d'un point de vue identitaire et non plus structurel, il s'agit du niveau déterminant car, si l'on en croit D. Sibony (1991 : 20), « l'entre-deux » dans lequel se trouve le héros

implique l'origine, il appelle à « y aller voir de plus près ». Pour passer l'entre-deux, il faut pouvoir faire le voyage de l'origine, alors même que l'origine ce n'est pas fait pour y aller mais pour en partir. Y aller ne va pas sans dégouts, nausées, abjection. Dans ces transits par l'origine, dans ces quêtes confuses, on trouve parfois juste ce qu'il faut pour se libérer de l'origine, pour prendre son départ et n'avoir plus à revenir compulsivement. On repart pour... un temps, libéré de ce lien, c'est-à-dire pouvant en jouer avec une certaine liberté, ayant inscrit la chose, ayant remarqué sa fin provisoire, son terme – ce qui permet de faire le lien avec l'autre terme de l'actuel entre-deux. La traversée de l'entre-deux est alors celle de l'origine.

Ce n'est donc qu'en accomplissant ce voyage difficile vers l'origine perdue que le narrateur pourra aller de l'avant vers une nouvelle origine, un nouvel entre-deux. L'enjeu du voyage d'André est précisément de pouvoir transférer son origine, d'intégrer un nouvel entre-deux, une nouvelle identité. Car, toujours selon D. Sibony (1991 : 338),

l'origine ne se définit plus par l'appartenance mais par le processus d'entre-deux qu'elle impulse. Où ce processus trouve-t-il son énergie, celle qu'il lui faut pour se poursuivre ? Dans la coupure des liens antérieurs, qui transfère l'énergie de ces liens vers le déplacement à venir.

De la réussite dans la quête du père, quête de l'origine, dépend la résolution des problèmes identitaires du narrateur.

2. Écrire entre deux langues

Nous étudierons la ou les variétés de langues utilisées dans la construction du spectacle linguistique pour déterminer les stratégies employées par Lopes à l'égard du plurilinguisme qui s'offre à lui.

La représentation diglossique du rapport des langues

La diglossie, autrement dit le partage inégal des fonctions entre deux langues dans une société, permet de rendre compte des rapports du français et des langues maternelles chez le narrateur. C'est du moins ce qui ressort de son récit, qui affirme avec force le plurilinguisme de l'univers de son enfance et illustre les aspects les plus caractéristiques de l'idéologie diglossique.

Le plurilinguisme prévalait dans l'enfance du narrateur : l'Oncle du narrateur, Ngantsiala, est interprète employé par les colons français ; sa mère et sa tante parlent parfois une langue inconnue de lui, forme ancienne de kigangoulou, parlée seulement par les vieux et dans certaines occasions rituelles ; enfin, l'alternance des langues, manifeste entre le narrateur et son cousin lors de leur rencontre en France, renvoie à une pratique courante du discours alterné dans leur jeunesse.

Au delà de la dimension plurilingue de cet univers, se donnent à lire des manifestations de fonctionnements diglossiques révélatrices d'une répartition sociale inégale des variétés linguistiques. Plusieurs traits caractérisant l'idéologie de la diglossie sont présents dans ce roman. Il en est ainsi de la valorisation de la langue maternelle, dite plus dense que le français, d'où l'aveu réitéré de difficultés à traduire pour le narrateur. La langue maternelle est vue comme porteuse de valeurs propres identitaires, son usage est agréable. L'oubli affiché de la langue maternelle est une autre des composantes classiques de la diglossie ainsi que la minoration de statut dont elle souffre, appelée « dialecte » par un Français, ou « patois » par un jeune Africain condisciple du narrateur ; le narrateur lui-même a intégré cette minoration, car il ne se prononce pas sur le statut de langue ou de patois du sango, n'étant plus « très sûr de ce qu'(il) avait lu dans le Larousse » : l'instrument de référence appartient à la langue dominante de la situation diglossique.

Mais chez un écrivain comme Lopes, cette narrativisation de la diglossie est un phénomène conscient dont il joue. En témoigne un passage ayant valeur de mise en abyme dans lequel le narrateur donne une conférence (p. 68-69) :

Mon exposé débutait par un tableau des méfaits de l'enseignement dans une langue étrangère sur le développement de la personnalité. Habitué de ce genre d'exercice, je sentais physiquement mon auditoire.

L'appareil critique, révélateur d'une diglossie franco-française

Révélateur d'une pesée critique du sujet sur la nature même du spectacle linguistique produit, l'appareil critique est constitué d'éléments qui ont un caractère métanarratif (allusion aux conditions d'écriture) ou métalinguistique (notes de bas de page, emploi d'italiques, traduction de termes, etc.). Dans un roman, la note de bas de page a un caractère assez exceptionnel ; s'agissant d'un auteur africain qui publie aux éditions du Seuil d'abord pour un public français, l'emploi de ce type de production critique est destiné à aider le lecteur à franchir une distance culturelle supposée trop importante¹. La présence de notes ou d'italiques s'explique par un souci de « traduction », d'explicitation, et ressortit ainsi à une problématique à la fois linguistique et interculturelle. Qu'un roman écrit en français ait besoin ainsi d'un appareil critique est le signe de l'existence d'une diglossie français de France/français du Congo (ou français de Lopes ?) dont il faut étudier les traces dans la narration.

L'ensemble du roman témoigne de formes, lexicales ou morphosyntaxiques, qui ne correspondent pas à la norme en vigueur en France et ressortissent à un autre usage. On peut en étudier la répartition entre narration et discours rapporté pour voir si ces formes sont également assumées par les différentes instances narratives, narrateur et personnages.

¹ Ayant choisi la solution d'un glossaire pour *Sans Tam-Tam*, H. Lopes s'en expliquait ainsi (p. 124) : « Tout, dans ces lettres, est clair pour le lecteur congolais. Des mots, des groupes de mots, méritent cependant explication pour les autres. »

	Origine africaine	Origine française	Origine mixte	Total
Narration	33	18	5	56
Discours rapporté	23	25	2	50

L'écart est peu significatif dans l'absolu entre le nombre d'occurrences dans la narration et dans le discours des personnages. Mais, si l'on s'intéresse à l'origine de ces formes, à la formation de ces néologismes, il apparaît que les emprunts aux langues africaines sont plus nombreux dans la narration que les créations d'origine française, et en nombre plus important également que dans le discours des personnages. On peut tenter d'interpréter cela par rapport à la norme française centrale. L'écart est plus aisément assumé par le narrateur quand il témoigne, par l'emprunt, d'une mixité culturelle que lorsqu'il risque d'être interprété comme une faute contre la norme standard.

D'autre part, à peu près tous les termes s'écartant des usages standards du français, y compris ceux de formation africaine qui pourraient désorienter le lecteur, finissent par être définis dans l'espace du roman, dans le cotexte ou dans l'appareil critique en bas de page. Cette circularité du texte, qui définit presque tous les termes qu'il utilise, assure une transparence relative même au lecteur de France, auquel le roman, de ce fait, semble bien être adressé.

La distance entre l'usage régional et la norme centrale n'est pas toujours signalée. On peut étudier la monstration de la distance, témoignage de la conscience du sujet d'être entre deux cultures, française et africaine. Nous distinguerons à nouveau les occurrences selon qu'elles appartiennent à l'univers de la narration ou sont assumées par des personnages de la fiction, dans le discours.

Dans la narration

	occurrences	origine africaine	origine française
aucune marque	31	17	14
italiques, guillemets	8	8	0
astérisque et note	14	11	3

Au total, 22 formes sont pointées ainsi comme n'appartenant pas à un français normé. La tendance à proposer une explication quand le mot est de formation africaine (emprunt) est très nette : sur les 22 formes signalées, 19 sont de formation africaine. En revanche, les proportions sont semblables pour les formes déviantes employées sans marque spécifique².

Sur la présence de ces termes d'origine africaine dans la narration, trois hypothèses au moins sont possibles à titre d'explication. La première, qui rend compte d'un nombre finalement peu important d'occurrences, pose que le terme d'origine africaine rend compte d'une praxis particulière à la société lingala ou kigangoulou, qui est sans équivalent en français. On peut ainsi proposer une explication à la présence de *ndoumba*, dans l'expression « fils de ndoumba » (p. 240). Comme l'indique une note, *ndoumba* est le nom donné à une « femme libre, en lingala. Manière de courtisane, qui vit de ses amants, qu'elle choisit librement ». De toute évidence, l'insulte « fils de ndoumba » est un calque de l'expression française « fils de pute », mais elle ne la recouvre pas tout à fait d'un point de vue sémantique. Il est manifeste que la praxis organisatrice de la société congolaise, telle qu'elle est catégorisée en lingala, diffère quelque peu de la française ; le terme d'origine africaine permet de restituer le découpage signifiant opéré dans la réalité. Il en va de même pour *mpembé* (p. 63), « blanc » utilisé lors de la confection des maquillages rituels. Mais le fait qu'il y a en même temps tra-

2 Il faut toutefois noter que l'usage de ces marques est fluctuant : alors que *nguembos* est employé sans aucune marque lors de sa première occurrence, il est expliqué plus loin par le biais d'une note. D'autres exemples du même ordre pourraient être relevés.

duction de ces termes signifie implicitement que la praxis qu'ils reflètent n'est pas signifiante pour le lecteur. Dès lors, du fait de cette traduction, le terme d'origine africaine est au risque de ne figurer dans la narration que comme effet de réel, attestation d'une couleur locale. Le cas est exemplaire avec l'emploi de *matabiche*, traduit par « pourboire » : le terme d'origine africaine, ensuite traduit, est d'autant plus surprenant que l'action se déroule à Nantes, en France. Même effet, quand *eau pamba* est traduit « eau plate » (p. 83), et *mikatés*, « beignets », sans plus d'explications sur la qualité des beignets.

Il ne faudrait pas toutefois négliger une troisième explication possible : l'emploi d'un terme d'origine africaine, couleur locale pour le lecteur, possède aux yeux du narrateur une valeur supplémentaire. En ce qu'il condense une expérience particulière, celle de son enfance africaine, il possède une valeur emblématique, charriant avec lui un univers entier de souvenirs que la traduction serait incapable de véhiculer.

Dans le discours des personnages

	occurrences	origine africaine	origine française
aucune marque	27	9	18
italiques, guillemets	11	4	7
astérisque et note	15	7	8

Au total, 26 formes sont signalées, à rapprocher des 22 de la narration. Les deux niveaux de structuration du roman ont de ce point de vue un traitement similaire et il en va de même pour les formes qui ne sont pas du tout signalées (27 contre 31 en narration). En revanche, il est intéressant de remarquer que 15 formes régionales, pourtant d'origine française, sont signalées dans la bouche des locuteurs africains. Par exemple, le narrateur, rapportant le discours d'un étudiant camerounais, met en valeur par l'emploi d'italiques un écart par rapport au français standard (p. 73) :

Il a commencé par dire qu'il *abordait* dans le même sens que le camarade qui venait de s'exprimer.

À la page suivante, c'est l'emploi du pronom *en* à la place de *y* qui est pointé :

Le président lui a demandé de conclure.
- J'*en* viens, j'*en* viens, camarade.

Un certain usage du français régional, non standard, est stigmatisé chez les locuteurs africains, ce qui dénote une conscience diglossique nette entre norme centrale et usage régional du français chez le narrateur/auteur. Ce n'est donc pas en en restant à un niveau lexical ou syntaxique que l'on trouvera des traces probantes d'une écriture en passe de réaliser une synthèse des langues, des cultures et des visions du monde. Soit l'emprunt fonctionne essentiellement comme touche de couleur locale, soit la variation, au sein du français même, est tenue pour suspecte et signalée comme telle. Mais peut-être le passage à un niveau supérieur de l'analyse linguistique, plus énonciatif et stylistique, permettra-t-il d'aboutir à d'autres conclusions.

Une écriture métissée ?

Au point de départ des analyses qui suivent, se trouve le constat de l'altérité radicale, stylistique, de plusieurs passages de l'œuvre étudiée par rapport au reste du livre. Or ces passages ne relèvent ni des formes stigmatisées, ni de celles d'un français régional accepté, mais constituent, sans le vouloir peut-être et de manière non-consciente, un dépassement de cette alternative. Pour poser rapidement notre hypothèse, nous dirons que les pages en question relatent toutes des scènes d'étreintes amoureuses ; et, alors que le reste du roman est écrit dans un style neutre, ces passages témoignent d'un travail stylistique qui tranche sur le reste.

À propos de cet écart stylistique, nous avançons que l'inflation dans la recherche d'un langage imagé, métaphorique, ne s'explique pas par le seul désir de faire ressortir des scènes qui constituent des moments privilégiés, pour le narrateur comme pour le lecteur, mais qu'elle est aussi la manifestation en français d'une pudeur particulière à parler de

l'amour qui n'est pas le seul fait de Lopes mais lui vier
« Culture » est à prendre au sens large en tant que mode
du réel, inscrite dans la langue maternelle de l'auteur, où s'élaborent les
premières représentations.

On peut noter tout d'abord que la narration des choses du sexe en français s'accompagne d'une tendance à l'euphémisation par le biais de la métaphore. Les parties du corps sont nommées : « les pieds », « les narines », « les cheveux », « nos peaux », « le galbe de son mollet ». Mais on observe une répugnance à nommer les parties sexuelles et les relations : la *pastèque* est le sexe de la femme, la *bête en moi*, celui de l'homme ; l'*amour-piment*, le *péché magique* sont une manière métaphorique de désigner la relation sexuelle de même que le verbe *jouer*. Dans la narration, les scènes d'actes sexuels sont le plus souvent métaphorisées, de manière filée. Les métaphores, du sacré, de la musique et de la navigation, se croisent pour une même scène et parfois dans une même phrase, comme lors des rapports amoureux avec Kani, dans une chambre de cité universitaire (p. 101) :

Marche après marche, un étage après l'autre, nos chairs gonflées
comme des voiles où s'engouffrent les vents, gravissaient la gamme
divine en harmonieux accords qui dévoilaient la forêt, ses orgues, ses
bruissements, ses odeurs et ses mystères.

Ces trois domaines métaphoriques reviennent constamment dans la narration de scènes d'union charnelle. Comment expliquer cette tendance à métaphoriser ce qui relève de la sexualité ?

On ne doit pas écarter bien entendu l'existence d'un intertexte important revendiqué, qui va du *Cantique des cantiques* (pour le caractère sacré de l'amour) à la *Carte du Tendre* (pour la métaphore spatiale de « l'île aux soupirs »), ni plus généralement les représentations de l'auteur sur la manière dont un texte littéraire se doit de traiter ce type de scène. Par la même occasion, cette référence à un intertexte ancré dans la culture occidentale permet à l'auteur d'origine africaine de se poser de plain pied dans la culture française. C'est l'occasion d'une exhibition identitaire des compétences linguistiques en français normé et des connaissances culturelles, qui passe alors par une sorte d'hyper-correction stylistique. Cela rejoint d'ailleurs la figure de professeur de

lettres classiques que Lopes a choisi de donner à son narrateur, enseignant en France à des Français. L'ostentation du bien écrire peut être considérée comme une sorte de label d'authenticité francophone. Mais cela ne permet pas d'expliquer pourquoi les narrations érotiques sont seules soumises à ce traitement, métaphorique jusqu'à l'excès. Notre hypothèse est qu'en réalité, la surcharge stylistique qui en découle crée une sorte d'emphase qui permet dans le même temps une pudeur plus grande, conformément à la manière d'aborder le sexuel en lingala ou en kigangoulou. C'est à étudier l'image de ces deux langues dans le récit, les valeurs qui leur sont attachées, que nous allons nous employer à présent.

À travers différents passages du roman, lingala et kigangoulou prennent forme peu à peu comme des langues usant de multiples détours pour parler de la sexualité. Voici quelques exemples de cette construction narrative, sans qu'ils permettent de se prononcer pour autant sur la réalité anthropologique de cette caractéristique : Vouragan, le demi-frère du narrateur, appelle « marraine » sa maîtresse, lui étant le « filleul ». Il s'opère un déplacement du vocabulaire de la sexualité vers celui de la parenté symbolique qui euphémise la relation. Ailleurs, l'Oncle Ngantsiala parle des femmes loubas, en gangoulou :

On dit (ici chuchotements et clin d'œil), on dit que les lèvres de leur sexe sont plus larges que celles de ta bouche. Comme on leur enseigne de surcroît, dès la puberté, comment pratiquer l'art du bonheur sur la natte, il n'est pas d'homme, ce qu'on peut appeler homme-homme, pour leur demeurer insensible.

Le ton employé (chuchotements) et les signes montrent bien une certaine retenue dans le discours sur le sexe en langue maternelle. Il en va de même pour l'emploi de la périphrase « art du bonheur sur la natte ». Dans un autre passage, le narrateur rapporte les « mille détours à (son) sens inutiles » que fait son oncle pour commencer le récit sur les femmes loubas. À la fin du roman, Vouragan a écrit au narrateur pour lui demander de revoir Fleur, après la mort du père de celle-ci.

Il fallait toujours apporter son appui à celles qui ont eu la bonté de vous entrouvrir leur sanctuaire. Il citait un proverbe gangoulou que le vieux

Ngantsalia aimait à répéter puis se proposait, si j'avais des difficultés, de payer mon voyage.

La présence du proverbe gangoulou donne à penser que la métaphore du sanctuaire pour le sexe féminin vient de la langue africaine. En revanche, le français est montré comme une langue trop crue. Vouragan et le narrateur discutent :

– Triple couillon ! As-tu déjà goûté de la blonde ?
Je n'aimais pas qu'il parlât des filles comme les colons des négresses.

Ce qui est attaqué ici c'est ce rapport à l'Autre qui se noue par la langue française, ou qui au moins s'y est associé du fait des situations coloniales de domination. Il ressort de cette approche des représentations romanesques du français et des deux langues bantoues, lingala et kigangoulou, que leur manière respective de traiter de la sexualité est diamétralement opposée, et que la sensibilité lingala impose mille détours. Nous pensons que c'est là un des éléments d'explication les plus convaincants au fait que seules les scènes d'amour, les allusions grivoises, bénéficient d'un traitement stylistique particulier et s'écartent d'une écriture dominée le plus souvent par la fonction référentielle. Écrire en français la sexualité de manière métaphorique, c'est le faire par le biais du déplacement, de manière indirecte ; c'est user du français autrement, sans utiliser ce que le français peut avoir de trop cru pour un esprit formé à la pudeur verbale kigangoulou. Cette pratique scripturale mérite au moins autant l'appellation de français africain que les variantes lexicales pointées par ailleurs par le narrateur et qui contribuent surtout souvent à créer de la couleur locale pour le lecteur français. Cette manière d'écrire en français est en fait une manière lingala de sentir la réalité qui s'exprime en français (une praxis socio-culturelle), elle est la trace d'un métissage profond avec les langues africaines (du moins telles qu'elles sont élaborées dans la fiction même), qui reflètent et modèlent à la fois une praxis socio-culturelle qui trouve ensuite à s'exprimer en français.

Si notre hypothèse est confirmée, à savoir l'emploi en français d'une rhétorique particulière pour évoquer la sexualité sous l'influence d'une sensibilité forgée en lingala ou en kigangoulou, cela signifie

qu'est en train de naître dans cette littérature francophone non pas un autre français (problématique linguistique de l'emprunt sous l'influence des analyses diglossiques) mais une autre manière d'écrire en français (problématique littéraire, elle), manière métissée d'une façon plus secrète et plus profonde. Ce qui est mis en jeu, c'est le choix préférentiel propre à toute collectivité qui, parmi toutes les possibilités d'expression effectives, privilégie certaines d'entre elles en fonction d'un mode de sensibilité propre : ici l'expression métaphorique de la sexualité.

Mais nous ne prétendons pas que le style de Lopes soit un quelconque style collectif africain, ce qui nous exposerait au risque de la simplification et de l'ethnotypisation ; le vaste continent africain est si pluriel que telle affirmation est insoutenable. Nous posons à la fois beaucoup moins et beaucoup plus. Le style collectif, tel que défini par P. Dumont (1990)³ à la suite de travaux de traducteurs, concerne avant tout la langue orale, la manière dont le français oral africain catégorise l'expérience quotidienne, en usant par exemple beaucoup de la métaphore. Un écrivain, qui travaille sur la langue précisément, ne saurait être emblématique de tout un style collectif, dont la réalité est elle-même problématique. On sait depuis Buffon que le style c'est d'abord l'homme. Mais dans l'hypothèse que nous avons élaborée et argumentée, le style devient l'expression de la sensibilité d'un homme, mais d'une sensibilité qui a été forgée dans sa langue maternelle et qui trouve à s'exprimer en français, par le biais d'une autre langue et d'une autre culture, grâce à un usage particulier de cette langue.

L'approche littéraire de la francophonie nous permet donc d'aller au-delà de la notion de style collectif et de la préciser. Avec un écrivain tel Lopes, nous sommes bel et bien en présence d'un style individuel mais qui témoigne à sa manière d'une façon collective de ressentir la réalité, de l'analyser, qui diffère de la praxis et de la sensibilité française.

Inscription dialogique du lecteur dans le spectacle linguistique

Le roman, paru aux éditions du Seuil, s'adresse en premier lieu à un public français et vise, au-delà, une audience francophone internatio-

3 Dumont P. 1990, *Le Français langue africaine*, Paris, L'Harmattan.

nale. On peut noter là une évolution sensible par rapport aux précédents ouvrages d'H. Lopes. *Tribaliques* (1972), *La Nouvelle Romance* (1976) et *Sans Tam-Tam* (1977) avaient été publiés aux Éditions Clé, à Yaoundé, sur le continent africain donc ; le précédent, *Le Pleurer-Rire* (1982), était paru chez Présence Africaine, simultanément à Paris et Dakar. *Le Chercheur d'Afriques* est lui publié dans une grande maison d'édition parisienne, toujours bien placée à la saison des prix littéraires. Sans doute faut-il voir dans ce mouvement éditorial centripète, de la périphérie vers le centre francophone, une stratégie littéraire de l'auteur ; édité au Seuil, celui-ci postule à être reconnu comme auteur français et plus « simplement » comme auteur francophone. En conséquence, on peut penser que Lopes a des représentations assez précises du type de lecteur qu'il peut atteindre par ce roman et on peut faire l'hypothèse que cette attente informe la nature du texte ; de manière interactive, le lecteur est déjà inscrit dans l'œuvre. Quelle est donc l'identité culturelle supposée de ce lecteur ?

Nous avons déjà eu l'occasion de nous interroger sur les notes en bas de pages, mais du point de vue des rapports du sujet avec le spectacle linguistique qu'il était en train d'élaborer. Il s'agit à présent de voir quelle image du lecteur on peut y lire en filigrane. Lopes joue de ce dispositif mis en place en produisant une note à propos du mot *voyelle*, injure, qui est une sorte de mise en abyme car elle présente un caractère de note sur la pratique des notes elles-mêmes (p. 216) :

Une fois encore, mon éditeur, décidément trop européocentriste, veut me forcer à expliquer. Selon lui, le lecteur français ne peut comprendre qu'il s'agit du féminin de voyou.

L'allusion aux conditions de production du texte, à l'édition, fait surgir les figures de l'éditeur et du lecteur ; par la même occasion, elle réintroduit l'auteur à la place du narrateur et un rapport de force semble exister – réel ou encore une fois fictif ? – entre cet éditeur, soucieux de la compréhension d'un public français et un auteur qui se pose ainsi comme n'étant pas responsable de l'appareil critique accompagnant son œuvre. Puis dans la même page, il se joue de cette stratégie en produisant une note « à rebours », destinée cette fois à un autre public ; alors qu'un des personnages a crié « Non », la note de bas de page explique :

« En fait, elle a crié wapi, pour ceux qui peuvent comprendre. » Le lecteur auquel cette note est adressée n'est évidemment plus le lecteur français, ni même francophone. Par une sorte de perversion de l'usage des notes, celle-ci est à destination de ceux « qui peuvent comprendre » alors que d'ordinaire la note n'a de sens que par rapport à ceux qui ne le peuvent pas. Le texte exhibe ici sa dimension dialogique, le fait qu'il est écrit par rapport à d'autres textes, à un modèle dominant d'écriture qu'il remet en question. Le texte se fait contre-texte par le biais d'une dialogisation intertextuelle. À partir de cette page, d'autres notes produites changent de signification.

Outre les notes de bas de page et le lieu d'édition du livre, quelques passages permettent d'apercevoir le lecteur inscrit dans la fiction elle-même. Dans le texte figurent quelques adresses directes au lecteur, qui se voit par là conférer un statut de narrataire. Dans le cas suivant, le *vous* peut désigner n'importe quel narrataire-lecteur, indépendamment de sa couleur, pourvu qu'il ne soit pas métissé (p. 242) : « Savez-vous donc, ô vous tout d'une roche, la torture de la vie entre les eaux ? » Le roman devient par là le discours d'un métis aux non métissés, une sorte d'entreprise didactique sur la difficulté d'exister dans l'entre-deux.

3. Être entre deux cultures

La dimension sociolinguistique, on l'a vu, est une composante essentielle des études sur les productions en situation de contact de langues et de cultures. Le choix des variétés utilisées pour l'écriture, la distance prise vis-à-vis d'elles, sont autant de renseignements sur la manière dont un auteur gère la situation complexe de plurilinguisme ou de diglossie depuis laquelle il écrit. Mais les enseignements de la linguistique par rapport à l'objet littéraire ne s'arrêtent pas là. Dans l'acte narratif, la production du narrateur est toujours en même temps une manière de remettre en jeu, dans l'interaction, sa propre identité. Or l'auteur entre deux langues, entre deux cultures, est tiraillé entre plusieurs modèles identitaires possibles. Le roman peut être pour lui une occasion de rejouer son identité, de la chercher, et finalement de la dire, voire même de se la dire, à travers la fiction.

La production d'un relais du sujet : le narrateur

Le Chercheur d'Afriques occupe une place particulière dans la production de Lopes. Publié en 1990, il est son premier ouvrage à dimension autobiographique nette, après une série de nouvelles ou de romans à vocation réaliste, témoignages sur la réalité sociale et politique africaine après les indépendances. *Le Chercheur d'Afriques* pose un narrateur écrivant à la première personne. Celui-ci est construit comme s'appelant André Leclerc, fils métis d'un César Leclerc, ancien administrateur colonial et médecin, et de Ngalaha, Congolaise d'origine kigangoulou. Le nom donné à ce narrateur est programmatique, en ce qu'il exprime le métissage (Le «clair»). L'invention d'un narrateur ainsi en situation d'entre-deux biologique est une narrativisation intéressante de la problématique interculturelle et conduit le récepteur, le lecteur, à s'interroger sur l'identité de l'auteur lui-même. Or le renseignement le plus immédiat auquel celui-ci ait accès concernant Lopes se trouve en quatrième de couverture ; après un court résumé du livre, la légende accompagnant une photo de l'écrivain le présente en ces termes :

Congolais, né à Kinshasa (Zaïre), sous la colonisation, il a 23 ans quand Malraux, porte-parole du général de Gaulle, « l'homme de Brazzaville », proclame l'indépendance de son pays. Né entre les rives d'un fleuve à deux noms, pris entre les races, naviguant d'une langue à l'autre, il participe à la construction de son pays dont il sera premier ministre.

Après une affirmation sans ambiguïté de l'africanité de cet auteur (« Congolais »), une série de caractérisations corrige cette image et place Lopes en position de carrefour, ou plus exactement de confluence pour reprendre une métaphore fluviale développée ici à propos de l'auteur et reprise dans la fiction elle-même à propos du narrateur : « Né entre les rives d'un fleuve à deux noms », « pris entre les races », « naviguant d'une langue à l'autre ». L'identité plurielle de l'auteur est ainsi plusieurs fois établie mais demeure dans le vague : quelles races, quelles langues ? Il semble bien en tout cas que ce métissage soit une donnée essentielle de son œuvre politique (la série de propositions participiales fonctionne comme argument au fait qu'il « participe à la

construction de son pays ») mais aussi, comme l'indique la suite du texte, point de départ de son œuvre littéraire :

Mais c'est surtout par l'écriture qu'il tente de surmonter les particularismes et de gommer les frontières en publiant un recueil de nouvelles (...).

Deux expressions ici attestent qu'au cœur des préoccupations de l'auteur figure le dépassement des origines à la fois biologiques et culturelles. On remarque qu'une nouvelle fois l'identification de ces « particularismes » et de ces « frontières » est laissée dans le vague, à l'imagination du lecteur. L'important est que Lopes accepte de donner ainsi de lui (qu'il soit directement à l'origine de ce texte ou non) une image d'auteur métis. Cela va permettre au lecteur d'opérer des identifications assez faciles avec le narrateur, métis lui aussi ; identifications d'autant plus simples à réaliser que celui-ci s'exprime à la première personne. On est alors tenté de conclure à l'existence d'un récit à forte orientation autobiographique, ce que d'autres indices corroborent :

- le narrateur est professeur de Lettres classiques à Chartres, Lopes a lui-même été enseignant, d'histoire, en France ;
- le narrateur effectue deux séjours à Nantes, où Lopes a été lycéen ;
- le narrateur rentre dans son pays en septembre 1958 ; Lopes fait de même en 1965.

Le lecteur est naturellement amené à faire le raisonnement suivant : ce narrateur ressemble à Lopes ; or, ce narrateur est métis ; donc Lopes est métis lui aussi, ce que laisse entendre la quatrième de couverture. Pourtant, l'examen de la couverture des livres précédents montre qu'il n'en a pas toujours été de même. Le texte qui clôt *Tribaliques*, sa première œuvre (1971), loin de mentionner quelque possible métissage, mettait plutôt en valeur sa solidarité avec les autres étudiants africains :

Henri Lopes est né le 12 septembre 1937 à Kinshasa. Après l'école primaire à Brazzaville et Bangui, il poursuivra ses études en France : lycée à Nantes et Université à Paris. Muni d'une licence et d'un D.E.S. d'histoire, il enseigne deux ans dans les lycées de la région parisienne. Pendant la période de 1957 à 1965, Henri Lopes a été membre du Co-

mité exécutif de la Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France et président de l'Association des étudiants congolais.

La même identité figure pour *Sans Tam-Tam* (1977). La quatrième de couverture représente donc une évolution nette dans la production d'identité de Lopes, avec un passage au second plan des ancrages possibles dans le domaine de la négritude et l'apparition du thème du métissage. L'interculturalité que vit Lopes est représentée fictionnellement comme un métissage. À un grossissement des traits définitoires de l'identité s'ajoute un déplacement d'une problématique culturelle vers une problématique biologique, transposition de l'une en l'autre.

Le narrateur au miroir de la dialectique du Même et de l'Autre

Il s'agit à présent d'évaluer la manière dont l'identité du narrateur est construite dans la fiction à partir de la démarche dialectique qui conduit à produire l'identité par exclusion des personnages fonctionnant comme Autres et inclusion de ceux représentant le Même. Cette problématique prolonge donc celle du choix d'un narrateur, de la distance sujet/narrateur, ce dernier étant senti comme Autre ou comme Même du sujet énonciateur. L'objectif est de parvenir à apprécier la valeur que l'auteur, par le biais de l'invention d'un narrateur auquel il a donné nombre de ses traits, accorde aux différentes identités présentes, celles de Blanc, de Noir et enfin de métis. Nous distinguerons pour l'analyse les ethnonymes produits par André sur les autres personnages de ceux dont se servent les autres pour le caractériser ; nous ferons parfois de même pour les ethnonymes venus des récits de l'enfance du narrateur et ceux de l'âge adulte, ces derniers étant produits en France pour la quasi-totalité. Catégorisation, typisation des autres, personnel romanesque, permettent en retour de construire une représentation du narrateur, figure catégorisante.

André et les Noirs

Pendant son enfance, le narrateur est souvent montré du doigt par ses camarades de jeu, sensibles à sa différence. Les appellations dont il fait l'objet insistent sur la clarté de sa peau : *moundélé*⁴, *fil du moun-*

4 « Le blanc ».

délé, moundélé madessou⁵, mal blanchi ou Blanc-manioc (242). Parfois même, cette couleur de peau devient le signe qu'il est étranger, comme quand il est traité de *mouroupéen*.

Ces ethnonymes sont indubitablement négatifs, comme l'atteste le passage suivant (p. 242) :

Hormis les Bagangoulous pour qui j'étais sans ambiguïté le fils-fils, ce qu'on appelle le fils, les autres me traitaient tantôt de café-au-lait, tantôt de Mouroupéen, tantôt de Blanc-manioc, les plus grossiers de mal blanchi.

De retour dans son pays, à l'âge adulte, le narrateur est pris pour un « étranger », et plus précisément pour un Martiniquais : nous reviendrons sur ce passage capital pour en préciser la valeur identitaire. On peut donc remarquer la grande stabilité des appellations produites par les Noirs sur André aux différentes périodes de sa vie. Nous retiendrons qu'il n'est jamais considéré comme un Noir, mais pas non plus comme un Blanc véritable. Parvenu à l'âge adulte, il est reconnu comme citoyen français et comme individu métissé puisque dénommé Martiniquais.

Le narrateur individualise peu les camarades de jeu de son enfance. Le seul enfant qui bénéficie d'une attention plus grande est Vouragan, son demi-frère. La description physique montre que le narrateur, métis, partage l'ethnotype du nègre élaboré par les Blancs colonisateurs : dents blanches, physique massif, animalisation par la comparaison (buffle, fauve). La conclusion permet au narrateur de se distinguer de ce demi-frère encombrant, de le poser comme Autre : « Je n'étais pas de cette faune moi. »

À l'âge adulte, le spectacle offert par les Africains vivant à Nantes, sortis de leur continent comme le narrateur lui-même, est également intéressant. Ils sont toujours nommés collectivement : on reconnaît là un procédé de stéréotypisation, l'individu étant toujours ramené à sa classe. Deux exceptions sont à signaler. La première concerne Dikabo, ami de Vouragan et comme lui joueur de football au F.C. Nantes. Le

5 « Le blanc fayot ». Cette praxémisation s'applique à un autre endroit du roman à celui qui deviendra son père de substitution, Joseph, métis comme le narrateur.

stéréotype colonial est une nouvelle fois repris par le narrateur, et sans aucun travail critique (p. 139) : « Riant aux éclats avec les dents du nègre Banania, Dikabo lève les bras au ciel en signe de victoire ». La deuxième fois qu'un personnage est isolé, c'est pour entraîner la production d'une autre typisation, négative elle aussi parce que réifiante. Ainsi, un des nègres nantais est systématiquement appelé *masque tschwoké* en raison de ses traits de visage, sans que jamais il ne soit désigné par son nom.

Dans les autres cas, les différentes dénominations utilisées sont toujours composées de deux éléments, chacun représentant un aspect de l'identité des sujets : *étudiants africains*, *nègres nantais*, *orateur nègre-nantais*, *nègres roupéens*, *nègres de France*. L'ethnonyme le plus fréquent est celui de *nègre nantais* qui fonctionne comme un dépréciatif si l'on tient compte des contextes. On aura compris que, bien que vivant en France et originaire d'Afrique, le narrateur ne situe pas son groupe d'appartenance dans cette « colonie de nègres nantais », de « nègres de France ». Il tient à se démarquer de cette identité double, et irréductiblement double si l'on en croit l'utilisation constante de deux termes ethniques pour la désignation, chacun exprimant un côté de l'identité.

André et les Blancs

Dans l'enfance du narrateur, le regard du Blanc colonisateur est présenté comme un regard racial, voire raciste. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter à l'épisode du départ des boursiers africains dans le même avion que les Blancs et de se rappeler les regards hostiles portés sur les *négrillons* (189). De même, le récit d'une soirée au cinéma permet d'évoquer la classification coloniale en *Blancs*, *évolués* ou *indigènes*. Parvenu à l'âge adulte, il est, aux yeux des policiers, en France, un *bicot*, un *bougnoul*, un *Nordaf*, un *fellaga*. Le regard des Français de province le classe sans ambiguïté comme un *moricaud*, et la dénomination en *Sidi Cacahuète*, que lui adresse un groupe de jeunes lors du Carnaval, est totalement ethnotypique.

On observe donc que c'est toujours le même regard qui est porté sur le narrateur, quelle que soient la période de sa vie et sa place sociale. Ce que le narrateur considère comme sa différence, à savoir son métissage, est réduit par les Français à une autre identité péjorée, celle d'un

Nord-africain. On voit aussi que la catégorisation ethnique l'emporte sur la catégorisation sociale, bien que le narrateur soit professeur de Lettres classiques. La « première Blanche à lui avoir adressé un sourire », à lui avoir donné du « monsieur » est l'hôtesse de l'air ; encore était-ce sans doute pour des raisons professionnelles...

En retour, le Blanc colonisateur est objet d'un regard critique. Mais les dénominations restent assez neutres : *Blancs*, *Moundélé*, *Mouroupéen*, *Baroupéen*. Trois de ces dénominations sont de formation africaine. L'intérêt des deux dernières réside dans le procédé de formation lexicale, qui associe aux préfixes de classe des langues bantoues⁶ une finale en « roupéen » dont la déformation phonique témoigne de l'emprunt. On peut remarquer une remontée sur les programmes praxémiques d'identité, de la nationalité – française ou belge – à l'euroanéanité, qui est une manière de nier la spécificité de chaque Blanc en le plongeant dans une indistinction quant à sa nationalité. En fait, cette désignation est naturelle puisqu'elle émane d'un jeune enfant, peu au fait de la géographie européenne. Mais elle peut fonctionner également comme le pendant de l'ethnotypisation par les Blancs des Africains : elle aussi est globalisante, puisqu'elle en fait tous des *nègres*. Enfin, on remarquera que bien que ces dénominations diverses recouvrent une vision négative des colons, elles restent toutefois assez neutres.

La seule manière de désigner les Blancs rencontrés à l'âge adulte par le narrateur en France est l'emploi de *Baroupéen*. Chaque fois, le contexte négatif signale un ethnonyme très dépréciatif. Son emploi exclusif est d'autant plus intéressant qu'il ne s'explique plus, comme dans l'univers de l'enfance, par une méconnaissance des réalités géographiques et identitaires. Il faut voir plutôt là le retournement d'une ethnonymisation positive produite en A (se proclamer *Européen* était valorisant pour les colons, par opposition à *Africain*) et retournée par B en dévalorisation à la faveur de l'intégration lexicale et de la déformation phonétique : pour le narrateur parvenu à l'âge adulte et maîtrisant parfaitement la langue française, *Baroupéen* laisse lire *bas-roupéen*. La domination coloniale est renversée, d'autant plus que les situations narratives ne sont guère en faveur des ex-colonisateurs, qui apparais-

6 *Ki* est le préfixe de première classe qui s'emploie pour les noms de population ; *ba* désigne quant à lui les personnes et marque la deuxième classe.

sent mesquins, privés de discernement et dont les femmes sont physiquement moins bien faites que les Africaines.

L'image des Français rencontrés en France, telle qu'elle ressort de cette étude est globalement négative, plus que celle laissée par les colons sur le narrateur enfant. Le Blanc baroupéen constitue bien un Autre dont le narrateur souhaite se démarquer et qu'il place le plus souvent en position d'infériorité.

Blanc et Nègre sont donc aux yeux du narrateur deux pôles identitaires inconciliables et il est vain de vouloir occuper les deux à la fois quand on est né dans l'un ou l'autre. La même condamnation stigmatise les étudiants africains formant une nombreuse colonie à Nantes et les Blancs singeant les Noirs. Sa réaction d'incrédulité lorsque Fleur avance qu'il existe une ressemblance entre André et César Leclerc l'atteste : « Un nègre qui ressemble à un Blanc ? » Ni Blanc ni Noir, se définirait-il comme un métis ?

André et les métis

De prime abord, il semble que le jugement du narrateur sur les métis soit également négatif. Il refuse avec violence cette catégorisation quand elle lui est proposée par Fleur (p. 257) :

Métis, c'est une création coloniale. Ce n'est pas une race. Il y a les Blancs, il y a les Noirs, il y a les Jaunes, il y eut les Rouges... C'est tout. Métis, ce n'est pas une couleur.

Mais la suite montre que la raison de cette colère tient dans le fait que cette catégorie n'est en fait pas reconnue aux yeux des gens. L'attitude des Blancs à l'égard du narrateur montre que le métissage n'existe pas à leurs yeux, que l'on est soit Noir, soit Blanc. Vouragan, demi-frère noir du narrateur, partage ce point de vue (p. 34) :

Je ne savais pas, comme l'indique la pochette du disque, que le vieux Kid⁷ était un mulâtre. Je ne signalerai pas cette découverte à Vouragan. Je connais sa réponse : il n'y a pas de mulâtre ; il n'y a que des Noirs et des Blancs. Le reste n'est qu'élucubrations.

7 Il s'agit du chanteur de jazz Kid Ory.

Mais il n'est pas sûr du tout qu'André partage cette opinion. Le métissage semble au contraire être une réalité à ses yeux. Dans l'exemple que nous venons de citer, il reprend bien *mulâtre* à son compte. Dans un autre passage, évoquant le chanteur Mouloudji, il le compare à un *métis de chez nous*. Lors de sa rencontre avec Kani, qui le croit Antillais, il fait la réflexion suivante (p. 38) :

Vous n'avez pas à vous excuser. Ce n'est pas insulter. Les Antillais aussi sont des êtres humains » (...). Ne m'était-il pas arrivé à moi-même de douter de l'authenticité africaine de tel métis jugé trop clair, aux cheveux trop lisses, ou au français trop châtié ?

Ce dernier emploi montre que la catégorie métis existe bel et bien pour le narrateur, même si cela ne va pas sans poser des problèmes, « d'authenticité africaine » par exemple. Pourtant, devant se définir lui-même vis-à-vis de Fleur, se classer en quelque sorte, il refuse de s'appeler *métis* et préfère s'inclure dans le groupe d'appartenance noir. Au cours d'un autre dialogue avec Fleur, alors qu'elle met ses performances sexuelles au compte de sa race, André « corrige » cette identification exclusive au Noir et se prétend *nègre trafiqué par le Blanc*. Mais le terme *métissage* n'est toujours pas employé ; à la place, une périphrase qui présente le métissage sous un jour négatif par le biais du praxème « trafiqué », fort d'une polysémie ravivée par le contexte nantais du « trafic » des esclaves.

Ainsi, bien que sans aucun doute le narrateur se pense comme individu métis, il ne parvient pas à se nommer comme tel en interaction du fait du poids social, de la difficulté d'être métis dans des sociétés (française ou africaine) où il vaut mieux être d'un seul bloc.

La construction d'un autre personnage, Joseph, métis comme lui et qui deviendra son père de substitution, permet au narrateur de mettre en scène cette difficulté à vivre le métissage. Le début du récit de ses enfances situe bien le problème (p. 178) :

Dans les villages, les enfants métis gênaient. À la fois bêtes à ailes et mammifères, taches discordantes sur le décor, ces chauve-souris brouillaient la ligne de démarcation. Des ordres parvinrent de Brazza-

ville : arracher de la brousse tous les gamins mulâtres qu'on repérait dans les villages. Au cours d'une battue, Joseph fut récupéré par les pères de la mission Boundji, puis emmené à l'orphelinat Saint-Firmin, dans la capitale.

Ensuite, chaque épisode de la vie du personnage est sous le sceau du mystère : quelle éducation exacte a-t-il reçue ? Pourquoi rentre-t-il en Afrique au lieu de rester vivre en France ? A-t-il eu, comme on le murmure, des enfants d'une Française ? Pourquoi ne parle-t-il jamais de son passé ? En fait, Joseph refuse les identités qu'on lui propose (p. 217) :

Tantôt Joseph proteste qu'il n'est pas nègre, tantôt il parle des Blancs en recrachant le mot comme une arête de poisson. Un jour je l'ai entendu dire qu'il n'était pas un demi-demi, mais un deux cents pour cent : cent pour cent café, et autant pour le lait ! Allez donc comprendre...

La position de double refus de Joseph est emblématique des difficultés du métis, pris dans un entre-deux qui a des allures de *no man's land*. L'argumentation sur la valeur du métis, non pas moitié-moitié mais un plus un, fonctionne comme le retournement par le dominé métis d'un ethnonyme dévalorisant produit aussi bien par les Blancs en situation de domination que par les Noirs. La position du narrateur à l'égard de ce travail de contestation de l'ethnonyme colonial est ambiguë. D'un côté, le fait de le rapporter permet de s'en prévaloir ; de l'autre, le « allez donc comprendre ! » est une évaluation finale qui marque une prise de distance et une impossibilité à adhérer totalement à ce discours subversif de la « métissude ».

Ne sachant pas très bien qui il est, André Leclerc va être amené à mettre une fois de plus son identité en jeu en participant involontairement au Carnaval de Nantes.

Le Carnaval : identités en jeu

Le Carnaval est ce moment rituel de l'année où les hiérarchies sociales s'inversent, où les identités s'échangent le temps d'une fête, avant le retour à un ordre qui se trouve ensuite comme conforté par cet exutoire des tensions sociales. Dans le Carnaval, rejouer son être, être

à la fois le Même et l'Autre grâce au masque, est possible. Le Carnaval est donc un moment éphémère pendant lequel les productions d'identité habituelles peuvent être remises en jeu. Il est intéressant, dans ce roman qui est quête identitaire, de voir que la topique carnavalesque est investie à l'occasion de quatre chapitres.

Or, si les jeudi et dimanche de la mi-carême les « Baroupéens deviennent un peu nègres », comme le dit Vouragan (p. 262), il en va tout autrement pour André qui commence dans un premier temps par ne pas se mêler au carnaval. Il est d'abord à l'écart du défilé, puisqu'il y assiste du haut d'un balcon d'un grand hôtel nantais. Tout le monde est déguisé sauf lui et son frère Vouragan. Descendu dans la rue, il reste le Noir stéréotypique, apostrophé dans un français petit-nègre, plaisanté sur sa sexualité de nègre : on lui donne du *Sidi Cacahuète*, comme l'avaient fait précédemment dans le roman des policiers lors d'une rafle. Il faut attendre le troisième chapitre consacré au Carnaval pour le voir commencer à « entrer dans le bal ». Encore est-il important de remarquer une nouvelle fois le rôle de la femme ; par elle, il oublie momentanément son Être, ce qui lui permet de prendre part quelques instants aux réjouissances (p. 219) :

La soie des cheveux de la femme au péplos, le mystère de son loup, son sourire à peine ébauché tout à l'heure, avaient réveillé un étrange tropisme sous le charme duquel je me laissais guider. J'en oubliais ma peau et me mêlais à la licence.

Mais le charme est de courte durée. André retrouve son identité et, avec elle, son extériorité par rapport au Carnaval et son regard critique. En conclusion, on peut dire que la participation d'André au Carnaval n'est jamais effective, qu'il n'échange jamais réellement son Être contre un autre. C'est que pour participer au Carnaval, il faut déjà savoir quelle place on occupe dans la société – ici, savoir si l'on est Blanc, Noir ou autre. Or, André, encore à la recherche de son père à ce moment-là, est précisément en quête de son identité.

La femme, médiatrice de l'identité métisse

La femme apparaît dans l'univers du roman comme une médiatrice entre les identités, celle qui permet à l'homme de retrouver, par la

communication sexuelle, une identité perdue ou effacée. Cela s'explique par le fait que la femme fait plus qu'apporter sa différence à l'homme ; elle crée par sa mise en présence un entre-deux « où l'un passe par l'autre, doit en passer par l'autre pour être lui-même » (Sibony, 1991 : 11). Ainsi, la femme louba rend leur africanité aux hommes par le sexe. Lors d'une discussion entre enfants africains, au village, l'idée d'un changement d'identité de Noir en Blanc est évoquée. L'un d'eux retrace alors le parcours qu'il faut effectuer pour retrouver l'identité perdue, dans lequel la femme louba, sexuellement incomparable, joue un rôle important, aidant à « retrouver la langue maternelle » (p. 86). Fleur, la demi-sœur d'André, est comparée à ces femmes mythiques du point de vue de « sa magie, aussi forte que celle des femmes loubas » (p. 131). Elle refuse de voir en André un noir et lui attribue les caractères physiques du métissage (p. 257) :

Mais une fois encore, pourquoi, bon dieu ! vouloir vous faire plus noir que vous n'êtes ? Vous êtes... café au lait... En plus, avec vos yeux verts, personne n'est obligé de vous croire quand vous vous dites « nègre ».

La raison en est peut-être que Fleur est dans un entre-deux ethnique elle-même : Blanche certes, mais fille de colon et africaine dans les caractères physiques que lui attribue le narrateur : port de tête, dos, cambrure des reins, « dôme des fesses » qui auraient pu être « d'une négresse ». Elle est appelée « Peulhe des contrées celtiques », est dite « cavalière à la peau blanche mais au sang nègre », à « la bouche pulpeuse et troublante des signares du Sénégal ». Or, Fleur n'est pas un cas isolé ; ses caractères physiques africains sont une sorte de projection du narrateur sur toutes les femmes blanches qu'il approche, une sorte de rêve de métissage universel. Il est en effet troublant de constater que les trois partenaires sexuelles du narrateur sont dotées des mêmes attributs.

La femme au péplos, qu'il rencontre lors d'une nuit de carnaval, et qui est comme un objet intermédiaire avant de posséder Fleur, est elle aussi qualifiée de « mulâtresse ». Kani, avec qui André décide de rentrer au pays, est aussi entre deux cultures, entre deux identités. Africaine, certes mais très acculturée. Comparée à Mouloudji, qui a, aux yeux d'André les traits physiques d'un « métis de chez nous », Kani

apparaît aussi comme un personnage métissé. En cela, elle est le double féminin du narrateur : lors de leur première rencontre, chacun ne prête-t-il pas à l'autre une identité martiniquaise ? Mais elle est restée assez proche de sa culture africaine pour, à l'aide de cette même voix, susciter pour le narrateur l'horizon de l'enfance en se transformant elle-même dans cette performance orale (p. 96) :

Elle disait la création des Bamanans, leur geste, leurs dieux, leurs cieux, et sa voix devenait incantatoire. Et, au fur et à mesure qu'elle me révélait les origines et l'intimité de son peuple, se diluait l'accent des bords de Seine. Les *r* étaient roulés, devenaient rocailleux, et les mots retrouvaient la valeur des accents toniques perdus. Je percevais le froissement des boubous, sentais l'odeur de la kola, son goût parfumait ma salive.

Dans l'univers du roman, les femmes sont des médiatrices entre l'Afrique et la France du fait même que le narrateur projette sur elles des caractères de métissage (Fleur, la femme au peplos) ou qu'elles ont parfaitement assimilé l'autre culture (Kani). Pour cette raison, la femme est capable de faire accepter à l'homme métis ses origines, de la même façon que la femme loubas fait retrouver le chemin de l'âme noire dans la culture congolaise.

Œdipe, figure narrative du métissage

De très nombreuses allusions au mythe œdipien peuvent être reliées à la problématique identitaire. Les rapprochements avec le mythe sont nombreux :

– au bout de son voyage à Delphes, Œdipe apprend à ses dépens le mystère de sa naissance. Le roman de Lopes propose également un voyage à la recherche du père.

– l'idée que le narrateur soit un enfant abandonné puis trouvé est une fois évoquée (p. 182) :

Malgré l'affection dont on m'entourait, je me suis souvent demandé si je n'étais pas un enfant recueilli. À bien y réfléchir, je ne pouvais être le fils ni du Commandant, ni de Ngalaha. Ma peau était différente de la leur, différente même de celle des albinos. Aujourd'hui encore, tu gardes le secret.

– le narrateur couche avec sa sœur sans le savoir ; or, c'est sa mère qui est destinatrice de la quête qui va l'amener à cet inceste. Nous avons déjà établi que Fleur est en fait un personnage entre deux cultures ; elle est même dans la narration un substitut blanc de la mère africaine. C'est tout d'abord une évocation de la mère dans la toute petite enfance qui met le lecteur sur cette piste (p. 82) :

Je lui disais qu'elle était jolie, jolie, plus jolie que toutes les fleurs de la forêt et que, quand j'aurais atteint sa taille, j'irais déposer devant la case de son père une dot aussi haute qu'une montagne pour obtenir sa main.

Le désir œdipien est clairement exprimé au moment même où la beauté de la mère est comparée à celle des fleurs... Dans un autre passage, alors que le narrateur danse avec Fleur et que monte le désir sexuel, le saxophoniste se met à jouer un air au titre évocateur de *Si tu vois ma mère*. Enfin, au moment où André découvre qu'il vient de coucher avec sa demi-sœur, apparaît la photo de sa mère.

– après l'inceste involontaire, mention est faite d'un livre de Sophocle qu'André aperçoit sur les rayons de Fleur. Celle-ci est gênée de lire un titre qui restera inconnu du lecteur. Mais tout est fait pour que celui-ci devine *Œdipe roi*.

– le narrateur tue son père sans le vouloir puisque le père meurt de crise cardiaque la nuit qui suit la venue du fils et sans le savoir (il ne l'apprend qu'un an après).

– la cécité œdipienne est même figurée puisque le narrateur, par le port de lunettes noires lorsqu'il rencontre son père, est déguisé en aveugle. Plus loin, il se compare à Ray Charles, désigné comme chanteur aveugle.

Reste à savoir quel est le rôle du mythe dans le parcours du personnage, dans sa recherche identitaire. Pour répondre à cette question, il faut redonner aux personnages leur fonction identitaire.

Le père représente la France de manière quasi caricaturale : administrateur colonial, appelé *le Commandant*, il donne des conférences sur l'Afrique. André, devenu professeur de Lettres classiques, enseignant comme par hasard... Sophocle à ses élèves français, a en quelque sorte

dépassé le père dans le degré de francité ; et, comme lui, il donne des conférences sur l'Afrique⁸. Supprimer le père, c'est tirer symboliquement un trait sur une origine culturelle qu'il a tout à fait assimilée, dans laquelle il a du moins donné des gages. Il ne s'agit pas de tourner le dos à une culture mais simplement à un faux problème des origines. D'ailleurs, quand il retourne au pays, André parle en français et accepte que les autres le considèrent comme citoyen français.

Contrairement à ce qui se passe dans le mythe, André n'est pas bouleversé par la nouvelle de la mort de son père et refuse de revenir voir Fleur pour la consoler ; c'est qu'il a en fait opté pour un père de substitution, Joseph, métis congolais-blanc qui devient une sorte de père culturel. Dès la page 10, les noms des deux « pères » étaient associés au détour d'une comparaison sur l'âge. Et au moment de rencontrer son père, alors qu'il touche à son but, le narrateur fait cette réflexion : « Quel est le sens de cette quête ? au bout du compte, je n'ai pas d'autre père que Joseph. » À la fin du roman, dans le dernier chapitre, la nouvelle relation de parenté est illustrée fictionnellement. De retour au pays, André décrit ce qu'il voit depuis le taxi qui le ramène chez sa mère :

En passant devant l'ancien hôpital, j'ai reconnu le seul jaracanda du quartier. C'est Joseph qui m'a appris à le reconnaître.

L'ancien hôpital symbolise le premier père, le père biologique, médecin de son état ; or, c'est ce lieu que choisit le narrateur pour montrer le « père adoptif » en train d'expliquer le monde à son fils. Le meurtre du père est donc un trait tiré sur une origine dont le narrateur doit se libérer. Non qu'il renie sa part de francité, mais parce que l'absence du père, retourné en France, le condamnait à revenir sans cesse à cette origine, de manière compulsive, à ne pouvoir s'en

8 Il n'est d'ailleurs peut-être pas indifférent à la thématique identitaire qu'H. Lopes, lui-même professeur d'histoire, ait choisi de donner à son narrateur les traits d'un enseignant de Lettres classiques. Alors que l'histoire est une discipline conflictuelle, théorisant le choc des peuples et des cultures, obligeant par exemple à penser la domination coloniale, le reflux vers la culture antique pourrait représenter en un-deça de la francité beaucoup plus consensuel, universel, plus aisément conciliable avec la position interculturelle de l'auteur, si difficile à assumer.

libérer en l'intégrant. Au père blanc, retrouvé puis quitté de plein gré, le narrateur substitue un vrai père, métis comme lui. Ayant changé d'origine, il peut entrer alors dans un nouvel entre-deux, intégrer une nouvelle identité.

Métissage ou créolité ?

Le métissage est donc une valeur positive du point de vue du narrateur, mais qui reste difficile à intégrer dans une construction identitaire en raison des représentations négatives de l'ensemble du corps social. On va voir que si le narrateur parvient à la fin du roman à accepter son métissage c'est en lui donnant un visage particulier : celui de la créolité.

L'idée de métissage culturel est portée plusieurs fois dans le roman par une métaphore fluviale qui court tout au long du texte. Au moment de la confrontation avec son père, André s'invente un nom qui relie le mythe de l'enfant trouvé (comme Œdipe) et le fleuve : « Nom : Okana. Prénom : j'ai inventé Moïse, puis ajouté André. Moïse André. » En fait, comme Œdipe dans certaines versions, Moïse, autre enfant trouvé, est celui qui est « tiré, retiré des eaux » (Moshé, vient de *Māshā* qui a ce sens). La métaphore aquatique va servir au narrateur à exprimer le clivage de son être face au métissage, envisagé de manière contradictoire. Elle exprime la douleur du métis (p. 242) : « Savez-vous donc, ô vous, tout d'une roche, la torture de la vie entre les eaux ? ».

Ailleurs, c'est au contraire la chance de celui qui participe harmonieusement de différents univers : « Né entre les eaux, je suis homme de symétrie. » L'image de la naissance et de la vie entre les eaux exprime bien l'idée d'une identité de l'entre-lieu, vécue conflictuellement, de manière tantôt négative, tantôt positive. Le dernier chapitre consacre un développement à cet univers du fleuve, qui à première vue est sans rapport avec la thématique identitaire. Le narrateur, rentré au pays, projette ses journées futures (p. 301-302) :

Demain, ma première visite sera pour le fleuve. Je ne me lasse jamais d'y contempler les jacinthes d'eau, îles déracinées que le courant mène vers les chutes du Djoué. Elles n'existaient pas du temps de notre enfance. Leur origine demeure nimbée de mystère. Une Américaine, prétendent certains, aurait introduit un plant au Congo belge, quelque part sur la rive en amont. Il y a aussi la version des gens bien informés qui.

se raccrochent à la mémoire et à des témoignages anonymes. En fait, rien de tout cela n'est bien solide. Un peu comme de moi. Pendant ce temps, elles croissent et se multiplient tant que les navigateurs commencent à s'en alarmer.

Le lien explicite établi à la fin entre les jacinthes et le narrateur (« Rien de bien solide. Un peu comme de moi ») explique que sa première visite soit pour elles. La métaphore des « îles déracinées » renvoie à une problématique des origines exprimée en termes de racines. Pour le narrateur comme pour ces plantes d'eau, « l'origine demeure nimbée de mystère ». Deux hypothèses sont évoquées pour résoudre ce mystère, celle tout d'abord d'une Américaine, ce qui renvoie au problème interculturel de la mixité des gens et des cultures ; quant à l'autre explication, elle ne saurait être prise au sérieux : alors que le fait que des « gens bien informés » la colportent semble l'accréditer, il apparaît que ces locuteurs sont déqualifiés par l'emploi du verbe « se raccrocher », fortement péjoratif, et par l'absence de source indiscutable (mémoire, témoignages anonymes). De ce fait, la dévalorisation de cette explication est telle que le narrateur ne prend même pas la peine de la rapporter. Enfin, le fait que les jacinthes n'existaient pas du temps de l'enfance mais qu'elles croissent et se multiplient est peut-être à mettre en relation avec l'acuité contemporaine des phénomènes de métissage culturel, d'interculturalité.

Toutefois, l'intégration de cette nouvelle identité par le narrateur ne se fait pas sans prise de position, comme le montre le dernier paragraphe du roman (p. 304) :

J'ai adressé quelques mots en lingala au chauffeur de taxi qui a ri avant de me répondre avec un accent lari. Il a de nouveau ri et, me regardant dans le rétroviseur, m'a lancé rayonnant, que, pour un Martiniquais, je ne parlais pas mal la langue-là. La conversation s'est poursuivie en français.

Le modèle de métissage choisi par Lopes pour le personnage de son narrateur n'est pas indifférent : la référence, à deux reprises dans le roman, aux Antilles et aux Martiniquais en particulier, est un renvoi à la créolité... Si ce métissage est donc finalement accepté par le narrateur,

il faut remarquer que, du fait de l'identification martiniquaise, il n'y a pas égalité stricte des deux parts, du café et du lait pour reprendre la métaphore utilisée plusieurs fois dans le roman. L'identité que lui prête le chauffeur de taxi et que le narrateur accepte transforme l'Africain métis en Français des îles. André devient au total plus lait que café, ce que signifie l'emploi exclusif du français pour la suite de la conversation. De retour chez lui, le narrateur n'est plus reconnu comme un des siens, au pire comme un étranger, au mieux comme quelqu'un entre deux cultures ; mais l'entre-deux dont on le caractérise n'est plus seulement celui du métissage, il est déjà celui de la créolité antillaise, qui représente par un côté un ancrage sans ambiguïté dans la culture française. Frantz Fanon⁹ a insisté sur ce désir des Antillais d'être considérés comme Blancs. Curieusement, l'exemple qu'il donne n'est pas sans rappeler le parcours de notre narrateur (Fanon 1952 : 40) :

Nous avons connu, et malheureusement nous connaissons encore, des émarades originaires du Dahomey et du Congo qui se disent Antillais ; nous avons connu et nous connaissons encore des Antillais qui se vexent quand on les soupçonne d'être Sénégalais. C'est que l'Antillais est plus évolué que le Noir d'Afrique : entendez qu'il est plus près du Blanc.

Parvenus au terme de ce parcours identitaire, nous pouvons essayer de tirer quelques enseignements sur ce que représente pour Lopes cette mise en scène d'un narrateur métis, sur ce que signifie son parcours. Pour cet auteur, ayant effectué ses études en France, résidant le plus souvent à Paris, fonctionnaire international, l'identité africaine, cette négritude chère aux intellectuels africains, est vraisemblablement un mirage qui ne cesse de s'éloigner : l'intellectuel africain est de manière définitive un métis culturel, ce que vient signifier la fiction d'un métissage biologique. Le père adoptif que se choisit le narrateur est le signe d'une acceptation de son métissage. On peut même se demander si ce changement de paternité dans la fiction n'a pas à voir avec la dédicace de Lopes, qui figure au début du roman en italiques et qui est pour le moins troublante, puisqu'y sont mentionnés explicitement deux pères :

9 Fanon F. 1952, *Peau noire, masques blancs*. Paris, Le Seuil.

À ma mère Micheline,
à mon père Max,
à mon père Jean-Marie,
à la mémoire de ma grand-mère Joséphine Badza

Fiction et vie, narrateur et auteur, se rejoindraient-ils une nouvelle fois ? Par ailleurs, le meurtrier du père français affirme l'impossibilité de se croire jamais tout à fait Blanc et Français ; mieux même, l'inutilité proclamée de la quête de ce père signifie la vanité de toute postulation de ce type.

Ce qui est relativement nouveau à l'horizon de la littérature africaine, c'est la promotion du métissage comme au-delà de la négritude. Promotion qui est sans doute réaliste si l'on tient compte du fait que dans l'affirmation de la négritude, qui s'exprimait en français, se disait déjà l'incontournable métissage. Mais ce métissage, si l'on se réfère aux textes de Senghor, chantre de la négritude, restait bien superficiel, circonscrit pour l'essentiel à la nécessité d'exprimer avec des mots de France une sensibilité nègre¹⁰. Mais cela n'allait pas au-delà, et quand il confiait, dans le *Dialogue sur la poésie francophone*¹¹, être métis, ce métissage lui venait... de ses origines sérère, malinké et peule, «avec probablement une goutte de sang portugais» (Senghor, 1984 : 346). Comment expliquer chez Lopes cette promotion de la créolité et du métissage comme dépassement de la négritude ? Plusieurs explications existent sans doute, qui ne s'excluent pas.

Prenant en compte la situation de domination de l'Europe sur le marché de la production et de la consommation du sens littéraire, on pourrait émettre l'hypothèse, peu optimiste s'agissant de la richesse des

10 La postface des *Ethiopiennes* (Poésies, 1984), « Comment les lamantins vont boire à la source », aborde cet aspect (p. 166) : Mais on me posera la question : « Pourquoi, dès lors, écrivez-vous en français ? » Parce que nous sommes des métis culturels, parce que, si nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse aussi aux Français de France, parce que le français est une langue de "gentillesse et d'honnêteté". »

11 Senghor L. S. 1984, « Lettre à trois poètes de l'hexagone », in *Poèmes*, Paris, Le Seuil.

relations interculturelles entre le Nord et le Sud, que l'auteur venu du Tiers Monde, parlant de et depuis « l'autre rive », n'a finalement pas d'autre possibilité d'être réellement considéré et entendu qu'en se faisant métis, en atténuant son altérité. À cet égard, l'évolution des titres des œuvres de Lopes est très révélatrice, qui a fait peu à peu passer l'univers africain du premier au second plan. Lopes s'est fait connaître avec un recueil de nouvelles intitulé *Tribaliques*, enraciné à la faveur d'un jeu de mots dans la réalité la plus typique de l'Afrique aux yeux des Occidentaux, le tribalisme. Puis cela a été *La Nouvelle Romance*, titre d'où l'évocation de l'Afrique est absente ; *Sans Tam-tam* représente une étape supplémentaire, exprimant l'absence d'un emblème de la culture africaine. Le signifié du *Pleurer-Rire* est quant à lui trop énigmatique pour évoquer un univers géographique. Puis vient le *Chercheur d'Afriques*, qui sous-entend soit que les Afriques sont perdues et qu'on ne les a pas retrouvées, soit que celui qui les cherche les a quittées. Enfin, le dernier roman, publié en 1994, franchit une dernière étape pour prendre pied *Sur l'autre rive*, c'est-à-dire dans l'univers... caraïbe. De *Tribaliques* à *Sur l'autre rive* s'opère une évolution qui voit l'auteur tourner peu à peu le dos à l'Afrique ; peut-être le public français des années 90 n'est-il plus aussi friand d'altérité et de négritude que celui de l'après mai 1968. Sans ériger cette étude des titres au rang de clé de la production littéraire de Lopes, on conviendra que l'évolution ainsi retracée est très significative. Plus généralement, au-delà du cas du seul Lopes, ce changement nous amène à nous interroger : en cette fin de siècle, les auteurs africains peuvent-ils encore trouver dans le Premier Monde un lectorat capable d'accueillir le message d'une altérité véritable ?

On peut voir aussi peut-être, dans le passage de la Négritude au métissage, d'une manière toujours très matérialiste tenant compte du marché, un autre aspect de la stratégie littéraire personnelle de l'auteur. La littérature créole antillaise est à la mode depuis quelques années déjà. Le succès de Patrick Chamoiseau, Prix Goncourt pour *Texaco*, en est le témoignage. En revanche, le continent africain, englué dans ses dissensions internes et une crise économique durable, semble lasser l'intérêt du public international. Lopes pourrait bien, après tout, vouloir profiter de la vague d'intérêt pour les Caraïbes.

Plus profondément, *Le Chercheur d'Afriques* est peut-être une œuvre africaine intégrant le travail des auteurs créoles autour du concept de créolité. Le goût de Lopes pour la littérature antillaise était bien attesté dès *Sans Tam-tam*, puisque parmi les maîtres en littérature du narrateur, Senghor représentait le seul auteur africain. En revanche, les pionniers de la littérature antillaise figuraient dans ce panthéon personnel : Aimé Césaire, Guy Tirolien, Jacques Roumain, Jacques Stephen Alexis, à côté du Guyanais Léon-Gontran Damas et du Malgache Rabearivelo. Mais tous ces auteurs, représentant la première vague de l'affirmation de la littérature antillaise, étaient marqués par la Négritude et ne se faisaient pas encore les chantres de la créolité. L'« éloge de la créolité », pour reprendre un titre marquant dû à J. Bernabé, R. Confiand et P. Chamoiseau (1989), commence véritablement au début des années 80, avec *Le discours antillais* (1981), d'Edouard Glissant. Or ces penseurs de la créolité ne peuvent être sans écho sur celui qui est « Chercheur d'Afriques ». Qu'on les écoute nous dire (Bernabé, Confiand, Chamoiseau, 1989 : 26)¹² :

Notre Histoire est une tresse d'histoires. Craignant cet inconfortable magma, nous avons vainement tenté de le figer dans des ailleurs mythiques (regard extérieur, Afrique, Europe, aujourd'hui encore, Inde ou Amérique), de chercher refuge dans la normalité close des cultures millénaires, sans savoir que nous étions l'anticipation du contact des cultures, du monde qui s'annonce déjà.

Ils apprennent au « Chercheur d'Afriques » que la quête de l'origine est vaine alors que le métissage est déjà préfiguration de l'avenir. Ils lui disent aussi que leur travail est de montrer, par la représentation des pratiques créoles issues du métissage, « ce qui, au travers d'elles, témoigne à la fois de la Créolité et de l'humaine condition » (Bernabé, Confiand, Chamoiseau, 1989 : 41). On voit les charmes que la créolité peut offrir aux yeux d'un intellectuel africain à la recherche d'une identité nouvelle : là où la Négritude était par certains côtés enfermement dans un particularisme, dans une altérité radicale, la créolité affirme sa vocation à l'Universalité, se pose comme l'avant-garde des mouve-

12 Bernabé J., Chamoiseau P., Confiand R. 1989, *Eloge de la créolité*. Paris, Gallimard.

ments identitaires qui se dessinent dans le reste du monde. S'il est sans doute trop tôt pour faire de Lopes l'initiateur d'un nouveau dialogue Afrique-Antilles, on pourra tout de même considérer comme raisonnable l'hypothèse que la figure d'Antillais qu'il confère à son narrateur est bien une avancée vers la créolité.

Enfin, il ne faudrait pas négliger de prendre en compte une dernière dimension, peut-être la plus personnelle pour expliquer le passage qui s'opère à la faveur du roman, de la Négritude au métissage. Sans doute faut-il y voir l'expression d'un vécu profond de l'auteur qui vit loin de l'Afrique la plupart du temps et qui doit parfois sincèrement se sentir autre qu'Africain. Face à cette expérience quotidienne, la répétition des thèmes de la négritude, même sur le mode de la variation, ne suffit sans doute plus à satisfaire l'écriture de l'auteur. Lui qui affirme (Lopes, 1989 : 78)¹³ : « J'écris parce que je suis en mal d'identité. Culturelle et existentielle » ne peut sans doute plus aujourd'hui se contenter de l'affirmation d'une négritude de plus en plus improbable. Il s'en prend d'ailleurs à ceux qui font de ce thème leur fonds de commerce littéraire (Lopes, 1989 : 80) :

Les premiers à avoir déclaré la fierté de la peau noire ont accroché une nouvelle étoile au firmament du patrimoine mondial de la littérature. Ceux qui le répètent aujourd'hui, même si c'est sur des variantes, font preuve de stupidité.

Conclusion

L'œuvre de fiction est rarement sans enjeu. *Le Chercheur d'Afriques* est le roman d'un intellectuel congolais attaché à son pays et en même temps profondément marqué par la culture française. En cela, Lopes n'est pas un auteur isolé. Son livre est celui d'un sujet linguistique et culturel en interrogation sur son identité : il n'est pas indifférent que le récit principal soit un récit en Être. Au départ, une situation de diglossie linguistique, l'écrivain de langue maternelle lingala devant

13 Lopes H. 1989, « Lieux et lettres, espaces géo-culturels et création ». Dialogue avec A. Chermain-Dégrange, in « Littérature et francophonie », n° spécial de la revue *Ecrire de l'école à l'Université*, CRDP de Nice.

s'exprimer en français pour trouver une audience, est représentée en termes de transculturalité. La fiction investit le thème du départ de l'Afrique vers l'Europe et celui de l'acculturation à travers le système scolaire. Mais en même temps, cette transculturalité trouve une traduction fictionnelle en termes de métissage biologique. C'est là un moyen de signifier que l'être culturel en situation d'entre-deux n'est pas un. On peut parfois considérer qu'il est un « demi-demi », parfois qu'il est un « deux cents pour cents » : cela dépend des représentations que l'on se fait du phénomène de métissage.

Dans tous les cas, ce roman de Lopes propose, à travers la fiction du métissage, un dépassement idéologique de la négritude. L'horizon final du roman, après l'abandon des possibles identifications blanche et noire, est celui du métissage. Cette altérité identitaire du métissage peut se lire sur plusieurs plans dans le roman. Linguistiquement, on a vu qu'elle résidait sans doute plus dans l'emploi d'une rhétorique propre, dans un mode d'emploi du français correspondant à une sensibilité forgée en langue maternelle que dans les emprunts et les créations du français régional dont le récit est émaillé. Culturellement, Lopes opère un réinvestissement narratif du mythe d'Œdipe, issu de la culture classique, c'est-à-dire d'une culture occidentale rendue en quelque sorte universelle par sa transmission à travers les âges, d'une culture plus aisément acceptable. Ce mythe sert à baliser les étapes du parcours identitaire du personnage, et, à travers le meurtre du père et l'adoption d'un nouveau père, à figurer l'acceptation de l'identité métisse.

Mais le parcours de l'écrivain congolais ne s'arrête pas là. Après le deuil rapidement fait de l'identité blanche, après celui, plus difficile, de la négritude, il reste à trouver un nouveau modèle identitaire dans le métissage. C'est l'univers antillais de la créolité qui le fournit à Lopes. Ainsi s'opère à la faveur de ce roman un changement dans le tropisme intellectuel de cet écrivain congolais qui se détourne des identifications française ou nègre pour aller vers un autre modèle, lui aussi périphérique dans la francophonie, celui des Antilles françaises.

Entrevue

Cette interview a été réalisée à Paris, au restaurant de l'Unesco, en novembre 1995. Henri Lopes avait été dans un premier temps contacté et avait donné son accord pour un entretien portant sur Le Chercheur d'Afriques. Il nous avait aussi paru intéressant de lui envoyer un exemplaire de notre travail sur ce roman avant l'interview, dans le but de recueillir ses réactions à nos analyses. Mais Henri Lopes n'ayant pas eu le temps de le lire, l'interview s'est déroulée en quelque sorte à froid sur des terrains auquel l'auteur n'avait pas été préparé. En voici les principaux passages relatifs aux questions identitaires et interculturelles.

B.M. – *J'ai émis l'hypothèse que la métaphorisation des scènes décrivant les relations sexuelles serait due à une plus grande pudeur des langues congolaises à parler de ces matières ; est-ce que transparait là une sensibilité forgée dans les langues maternelles et qui vient s'exprimer de manière particulière en français ? Est-ce une façon africaine d'écrire en français ?*

H.L. – *Là vous posez un problème qui est essentiel et auquel je n'ai pas de réponse. Étant gosse je parlais trois langues africaines, lingala, monokoutouba et sango... Dans quelle langue fait-on l'amour ? Et je n'ai pas de réponse, je crois que dans mon cas ce sera automatiquement en français, peut-être avec des sensations, des manières de danser, si on peut parler de manières de danser dans une langue, qui, elles, sont propres à une culture bien déterminée. J'avais un projet quand j'ai commencé *Le Chercheur d'Afriques*, c'était changer de temps suivant les différents temps psychologiques et suivant les différentes sources d'inspiration, et si possible de langues. Parce qu'au fond, il y a trois grandes sources d'inspiration dans *Le Chercheur d'Afriques* : il y a l'oncle Ngantsiala, qui est l'expression de toute la tradition orale, que j'essaie d'imiter, de restituer sans doute avec beaucoup de maladresse parce que ma culture traditionnelle est quand même incomplète ; il y a l'autre source qui sont les carnets...*

B.M. – *du père*

H.L. – *du père... peut-être. Et puis, il y a l'inspiration alors contemporaine. Joseph, c'est le père de la Bible, dont on parle peu, il est déjà moderne, il appartient à la période des évolués disons.*

B.M. – *Il me semble que Le Chercheur d'Afriques, c'est la page tournée de la négritude. Joseph en est peut-être un symbole, étant métis, et à la fin du roman, on parle français au narrateur qui est pris pour un Martiniquais. Le thème du métissage passe au premier plan et peut-être même celui de la créolité.*

H.L. – *Là il y a deux choses. D'une part le problème des langues en Afrique francophone, tout au moins au Congo. Je dis que le français n'est plus une langue étrangère au Congo, c'est une langue africaine qui n'est pas d'origine africaine mais qui est une langue africaine ; c'est une conclusion à laquelle j'ai été conduit par mon expérience dans mon propre pays. Mon personnage rêve d'une anthologie de la poésie mondiale traduite en lingala et en fin de compte quand il rentre au pays et qu'il parle au chauffeur, celui-ci se sent rabaissé de ce qu'on ne s'adresse pas à lui en français. Cela est une situation de bilinguisme irréversible, c'est la situation de l'enfant de Poto-Poto. Il a besoin du lingala, du monokoutouba pour s'entretenir avec ses aïeux et il a besoin du français pour pouvoir s'entretenir avec ses contemporains pour autant qu'il refuse de s'enfermer dans le tribalisme, je dirais dans la situation pathologique, euh burundo-rwandaise entre guillemets.*

Je dis que j'ai trois identités. Identité d'accord, mais j'en ai plusieurs. Une identité nationale, même nationale est inexact il faudrait dire culturelle, dans laquelle la négritude est un aspect ; communautaire je dirais plutôt. Et puis j'ai une identité internationale qui m'est précieuse, et sans laquelle je ne suis pas moi-même, sans laquelle je sombre dans la schizophrénie, et j'ai mon identité personnelle, et il s'agit de combiner cela. Alors, la page est-elle tournée sur la négritude ? Je ne crois pas, je crois qu'elle est une de ces dimensions, dont on a besoin, mais je ne peux pas me satisfaire de la négritude. C'est comme de manger toujours le même plat, je vais avoir une avitaminose quelque part. Pour être en bonne santé, j'ai besoin de développer toutes ces identités.

B.M. – *Le concept de métissage, est-ce que c'est un concept dans lequel vous vous reconnaissez ?*

H.L. – *Le métissage est pour moi un problème existentiel, il faudrait peut-être dire le mulâtrage pour être précis. Le mulâtre a un problème c'est qu'il est repérable, des deux côtés. Je suis insolite au départ, la couleur, le nom, parce que je ne suis pas typique de ce qu'on attend de voir d'un Congolais. Si je fais l'autre choix, si je dis je suis Français, je ne suis pas non plus visiblement français typique. C'est un problème existentiel que je ressens et que je revis et que j'exprime en écrivant.*

Maintenant, il y a l'autre aspect du métissage, c'est que tout le monde est métis. Je dis que toute identité est un métissage oublié. Mais c'est difficile chaque jour. Quand il fait soleil, on peut prendre ce recul et dire de toutes façons tout le monde est métis, nous avons tous le même ancêtre, c'est le singe, comme disait Einstein, mais dans la réalité pratique, quand il pleut, dès qu'on se cogne et qu'on a mal à l'estomac, alors à ce moment là c'est difficile d'être métis.

B.M. – *Au niveau des influences littéraires, vous semblez être marqué plus par les écrivains caribéens qu'africains et je me demandais pourquoi.*

H.L. – *Écoutez, vous avez tout à fait raison. Je considère d'ailleurs que les Antilles pourraient être le point d'ancrage de beaucoup de métis. Je connais deux ou trois métis congolais qui se sont établis aux Antilles. Il est certain qu'au quotidien on trouverait des différences. On peut se sentir aussi exilé aux Antilles. Pour ce qui est de la littérature la chose la plus vraie c'est qu'il n'y avait pas de modèle en Afrique. En poésie il y avait Senghor, que je n'ai apprécié que sur le tard. Mes grands modèles pour le roman ne sont pas dans le monde noir, c'est Aragon dont j'ai tout lu, Flaubert et Maupassant.*

Moi je crois que l'on va assister, sans que ce soit une école, dans la littérature africaine et antillaise à un mouvement où les trois identités dont je vous parlais vont être les plus puissantes, où on va pas chercher à porter son boubou sous la neige, où on va montrer que dans un contexte, dans des situations différentes, j'ai un cœur qui saigne comme le vôtre.

B.M. – *Donc un peu en gommage des marques identitaires de la négritude ou...*

H.L. – Absolument. La négritude a eu ses grands noms et puis ses épigones qui ont donné des indigestions. À l'heure actuelle tout ce mouvement de créolisation de la langue française a été bien réussi par Confiand, notamment dans *Le Nègre et l'Amiral*. Et maintenant apparaissent plein d'épigones qui donnent l'impression de ressasser.

Catherine DÉTRIE
Praxiling
Université Montpellier III

De l'identité collective à l'ipséité : l'écriture de Patrick Chamoiseau

Patrick Chamoiseau est né le 3 décembre 1953 à Fort-de-France, en Martinique [...]. Il a publié du théâtre, des romans (*Chronique des sept misères*, *Solibo Magnifique*) des récits (*Antan d'enfance*, *Chemin-d'école*) et des essais littéraires (*Eloge de la créolité*, *Lettres créoles*). En 1992, le prix Goncourt lui a été attribué pour son roman *Texaco*¹.

Une date de naissance, deux toponymes inscrivent P. Chamoiseau comme écrivain créole contemporain, cette appartenance étant confortée par le titre des essais mentionnés, fléchage qui oriente le lecteur métropolitain vers un type d'écriture se définissant d'abord comme *insulaire*, voire *exotique*.

Dès lors, comment écrire, quand on n'a connu que la départementalisation, que l'école vous a nourri jusqu'à saturation de la culture française, que les possibles se sont réduits à deux : l'assimilation ou la négritude césairienne, la seule altérité acceptée étant celle de l'exotisme (cocotiers, biguine, sable chaud) comme variante de l'assimilation ? Comment trouver sa voix/voie ? Comment dire un monde multiple et changeant dans lequel le même puisse se reconnaître tout en préservant l'ouverture à l'autre métropolitain, parce qu'une œuvre sans lecteurs est de fait une non reconnaissance du bien-fondé de ses positions ? Autant de questions auxquelles l'écriture de P. Chamoiseau tente de répondre, par une redéfinition des enjeux, par des stratégies discursives qui sont

¹ Présentation de l'auteur dans l'édition Folio de *Texaco*.