

# Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

---

Volume 78

Number 1 *Scénographies romanesques africaines de la modernité*

Article 5

---

6-1-2012

## Henri Lopes : l'écrivain et ses doubles

Anthony Mangeon  
*Université Paul-Valéry*

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Mangeon, Anthony (2012) "Henri Lopes : l'écrivain et ses doubles," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 78 : No. 1 , Article 5.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol78/iss1/5>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

**Anthony MANGEON**  
Université Paul-Valéry

## Henri Lopes : l'écrivain et ses doubles

**Résumé :** L'œuvre romanesque d'Henri Lopes offre tout à la fois une mise en scène et une réflexion approfondie sur la figure de l'auteur africain. Ses pratiques métatextuelles et métafictionnelles révèlent les tensions inhérentes au champ littéraire et certaines postures à la disposition des romanciers africains. Les divers jeux intertextuels (avec des œuvres réelles, avec des productions fictives, entre les divers récits de l'auteur) mettent de surcroît en relief certains rapports mimétiques et concurrentiels entre écrivains, personnages de romans, et les figures symboliques du père et de l'auteur. Tout cela permet au romancier d'assumer une double posture : l'écrivain engagé et l'écrivain métis.

Auteur, champ, littérature, métafiction, métatextualité, métissage, posture

« On ne lit pas seulement des livres, on lit d'abord des auteurs », écrit le critique Maurice Couturier dans un essai sur *La figure de l'auteur* (1995 : 25) : et si j'ai tôt et tant aimé les livres d'Henri Lopes, c'est qu'à travers eux l'auteur m'offrait de découvrir, à chaque fois, un nouvel écrivain. Là réside pour moi l'une des extraordinaires richesses de son œuvre romanesque, et l'un des charmes de nos lectures : d'un roman à l'autre, nous nous sommes liés dans ses récits à des écrivains qui s'essayaient ou se cherchaient ; d'un roman à l'autre, nous avons poursuivi, telle *l'image dans le tapis* dont parlait Henry James, sa figure d'auteur. Ce n'est pas mon dessein de ressusciter ici la critique de Sainte-Beuve et de Gustave Lanson en offrant un énième *pensum* sur « l'homme et l'œuvre », ni de m'évertuer à reconnaître, dans les romans, les traces biographiques de leur auteur. J'ai retenu les leçons de la nouvelle critique – même si la nouvelle critique n'a quant à elle guère pris en compte la littérature africaine. Voici quarante ans, Roland Barthes proclamait « la mort de l'auteur » comme garant du sens des œuvres, et de nombreux épigones s'engouffrèrent dans la brèche qu'il avait ouverte pour ne plus livrer que des lectures toujours plus formalistes des œuvres littéraires. Quelques années plus tard, le même Barthes suggérait pourtant que *Le plaisir du texte* relevait également de l'assouvissement d'un désir, et plus exactement d'un désir d'auteur :

*Présence Francophone*, n° 78, 2012

« dans le texte, disait-il, d'une certaine façon *je désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à "babiller") » (1973: 46). À sa suite, Maurice Couturier a proposé d'étudier le texte comme une « interface entre deux sujets désirants »,

une communication textuelle, dans le dos du marché et des institutions politiques, dans bien des cas, une communication subversive où les deux interlocuteurs, auteur réel et lecteur réel, cherchent à éliminer la censure [...] et s'efforcent d'établir entre eux un échange intime et passionné à la fois (1995: 21).

Désir d'auteur, besoin de lecteurs, besoin de ce désir et désir de ce besoin: cette dialectique est souvent vertigineuse, qui peut nous égarer dans une galerie infinie de miroirs où chacun, sous couvert de poursuivre l'autre, ne découvre au final que son propre reflet: « l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux » (*ibid.*: 22). La lecture est dès lors ce « processus d'enquête et d'identification » où le lecteur, de son côté, s'identifie d'autant mieux à tel ou tel actant qu'il se reconnaît en ses postures littéraires – tout lecteur restant, secrètement, un écrivain rêvé. Ces jeux de miroirs, de feinte et de séduction où il s'agit de conduire à soi sans se laisser prendre, de s'abandonner tout en restant maître, donnent lieu à des pratiques d'écriture bien spécifiques et d'autant plus complexes qu'elles sont métatextuelles et métafictionnelles. Le récit se bâtit ainsi, nous apprend Maurice Couturier, « sur des emboîtements de textes dont l'origine est problématique » (*ibid.*: 77), tandis que souvent le roman « explore une *théorie* de la fiction de manière *pratique* par l'écriture d'une fiction » (Waugh, 1984: 2). Et c'est pourquoi nous avons autant – sinon davantage – à apprendre de la littérature africaine francophone que de la (nouvelle) critique: car ainsi que le soulignait Bernard Mouralis, voici près de trente ans dans son essai intitulé *Littérature et développement*, la spécificité des littératures africaines n'est pas à rechercher du côté d'une africanité, fût-elle de forme ou de fond, que l'écrivain et le critique auraient respectivement à exhiber et exposer. Cette spécificité réside plutôt dans une double postulation, puisque conjointement à « la production d'œuvres proprement littéraires », les écrivains africains se singularisent par une réflexion constante sur leur pratique et son objet, et produisent ainsi « un discours incessant destiné à préciser

le sens, la portée, l'orientation de la littérature ainsi constituée » (Mouralis, 1984 : 463). Cette double postulation tient au final à la situation de ces littératures entre deux champs littéraires – le champ littéraire africain, le champ littéraire francophone ou plus étroitement français –, situation qui confère un statut souvent minoritaire aux œuvres produites – au sens où Deleuze et Guattari parlent de littérature mineure comme d'une littérature produite par des dominés dans la langue de dominants – et qui oblige les écrivains à remettre en question, dans leurs positionnements littéraires, les structurations trop hiérarchisées ou dichotomiques entre littérature française et littérature francophone, littérature européenne et littérature africaine, littérature « authentiquement africaine » et littérature « occidentalisée », etc.

Ce détour théorique ne décevra point trop, je l'espère, s'il ne débouche que sur ce simple constat : dans la littérature africaine postcoloniale, l'œuvre romanesque d'Henri Lopes manifeste au plus haut point – jusque dans ses processus mêmes d'écriture – cette double postulation entre expression de soi et réflexivité, production de textes et reprise réfléchie des gestes mêmes qui les fondent. Je soutiens ainsi qu'en mettant régulièrement en scène, au travers des différents narrateurs de ses romans, des aspirants écrivains qui s'initient et réfléchissent à la littérature en même temps qu'ils produisent leurs récits, Henri Lopes construit et reprend sans cesse ce que le critique Jérôme Meizoz appelle une « posture d'auteur », désignant tout à la fois par cette expression « une manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire » (2007 : 18) et « un soi construit que l'auteur lègue aux lecteurs dans et par le travail de l'œuvre » (*ibid.* : 28). En outre, si la posture est

une variation individuelle sur une position, elle ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. Le champ littéraire, continue Meizoz, regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires, et tout auteur le devient par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs mais aussi des postures (*ibid.* : 25).

Il faudrait bien réfléchir, en amont, à ces possibles modèles qui informent la posture littéraire d'Henri Lopes, mais également, en aval, à la fonction tutélaire qu'il a pu lui-même exercer sur la nouvelle génération des écrivains africains francophones en inaugurant une pratique – la métafiction – et une posture littéraire – l'écrivain d'un

monde métissé – qui se trouvent aujourd'hui abondamment reprises dans la création romanesque contemporaine.

Ce sont donc ces diverses dimensions métatextuelles et métafictionnelles que je voudrais étudier pour donner mieux à comprendre quelle image de soi, en tant qu'auteur, veut donner Henri Lopes, et quelle posture son œuvre romanesque lui permet d'incarner dans le champ littéraire.

Pour faciliter notre exploration, je distinguerai deux moments, qui sont liés à deux ancrages institutionnels, à deux questionnements et à deux modes d'écriture différents, même si évidemment ceux-ci se répondent, se prolongent et se complètent, d'un cycle romanesque à l'autre. Je rassemblerai ainsi, dans un premier temps, *La nouvelle romance* (1976), *Sans tam-tam* (1977) et *Le pleurer-rire* (1982) comme des romans « africains » (puisque publiés par des maisons d'éditions africaines), essentiellement motivés par la question de l'engagement. Ces romans privilégient de surcroît la dimension métatextuelle à travers l'emboîtement, les uns dans les autres, de textes de sources diverses (avertissements, lettres, chroniques, etc.). J'étudierai ensuite, dans un second temps, *Le chercheur d'Afriques* (1990), *Le lys et le flamboyant* (1995), *Dossier classé* (2002) et *Une enfant de Poto-Poto* (2012) comme des romans « européens » (puisque publiés aux éditions du Seuil et Gallimard), axés sur la question du métissage et motivés par les modèles de la quête ou de l'enquête, de la biographie et l'autobiographie<sup>1</sup>. Ces romans favorisent quant à eux une dimension métafictionnelle où l'écriture se génère tout à la fois comme pratique et théorie de la fiction, tandis que des effets de miroir et certaines tensions se donnent à lire, symboliquement, entre la quête du narrateur et l'enquête du lecteur, entre la figure du père et celle de l'auteur, et au final entre leurs rapports mimétiques et la visée d'un tiers. Entre ces deux temps, ancrages, questionnements et modes d'écriture différents, *Le pleurer-rire* constitue, nous le verrons, un moment et un livre charnière<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Dorénavant, toutes les références aux œuvres de Lopes seront suivies d'un mot clé et du numéro de page correspondant, selon le système suivant : *Romance* pour *La nouvelle romance*, *Tam-tam* pour *Sans tam-tam*, *Pleurer*, pour *Le pleurer-rire*, *Chercheur* pour *Le chercheur d'Afriques*, *Lys* pour *Le lys et le flamboyant*, *Dossier*, pour *Dossier classé* et *Enfant* pour *Un enfant de Poto-Poto*.

<sup>2</sup> Je laisse de côté, pour les besoins de cette étude, le recueil de nouvelles *Tribaliques* (1972), premier livre d'Henri Lopes, ainsi que son cinquième roman *Sur l'autre rive* (1992) : sa narratrice, Marie-Ève Saint-Lazare, y fait certes le récit de sa vie – et surtout de sa résurrection sous cette nouvelle identité en Guadeloupe, après sa naissance, un mariage et une première carrière de peintre au Congo sous le nom de Madeleine Atipo – mais elle se vit plus en artiste qu'en écrivain, et elle ne livre

### Seuils et fondements

Dès les premiers romans, la présence de l'auteur se manifeste dans l'élaboration d'une riche métatextualité. La facture classique de *La nouvelle romance*, avec un narrateur omniscient qui ordonne l'énonciation et orchestre les points de vue, notamment les lettres échangées entre Wali, l'épouse du héros Bienvenu Delarumba, et son amie Awa, une jeune Africaine émancipée, suppose en effet une instance supérieure qui reste maître de l'intrigue et de l'intention de l'œuvre. Celle-ci se dessine par le choix de l'exergue – un extrait du roman d'Aragon, *Les cloches de Bâle* dont est tiré le titre *La nouvelle romance*, et qui annonce vouloir désormais « chanter la femme des temps modernes » – puis se reformule à travers l'*excipit* : « Puisse-t-elle encore aimer, être ce qu'on appelle féminine, pourvu qu'elle ne soit plus esclave. Mais halte ! avant que le Roman ne le cède au Traité » (*Romance* : 194). L'émancipation annoncée de la femme africaine est ainsi passée par la prise de parole ou par le choix d'écrire – Awa rêve d'être écrivain, et la lettre finale de Wali à son amie Elise semble recopiée d'un livre ou d'un journal (*ibid.* : 60 et 194) – pour dire et accompagner une transformation où l'appropriation des discours et des savoirs européens joue, de fait, un rôle essentiel. Le roman suivant, *Sans tam-tam*, prolonge cet élan à travers la correspondance adressée par Gatsé, un jeune professeur d'histoire de la brousse congolaise, à un ami de la capitale qui occupe d'importantes fonctions politiques et qui lui a proposé un poste de conseiller culturel à l'étranger. Refusant cette promotion que poursuivait justement Bienvenu Delarumba, héros principal de *La nouvelle romance*, Gatsé écrit alors cinq longues lettres où il justifie sa décision par un retour sur sa vie et sur l'histoire coloniale et postcoloniale. Dans ce double mouvement tout à la fois narratif et réflexif, Gatsé se définit progressivement un double *ethos*, littéraire et politique : grand lecteur des poètes de la négritude, mais aussi des romanciers africains, antillais ou européens, Gatsé se voudrait écrivain mais il juge qu'il n'a pas encore les moyens de son ambition, faute de temps pour travailler effectivement l'écriture<sup>3</sup>. Son exigence et sa modestie s'opposent alors, par contraste, à la présomption de tous ceux qui ne sauraient borner leurs prétentions<sup>4</sup>. Aux discours

---

donc aucune considération particulière sur sa pratique de l'écriture.

<sup>3</sup> « Comprends le souci d'un garçon qui voulait écrire une œuvre littéraire et à qui son époque et les conditions n'en auront pas laissé le loisir » (*Tam-tam* : 66) ; « il m'a fallu découvrir les écrivains noirs pour m'apercevoir que mes œuvres étaient peut-être de prosaïques discours politiques, perlés d'exclamations, mais ni de la poésie, ni du théâtre » (*ibid.* : 104).

<sup>4</sup> « Quand les camarades comprendront-ils que le refus d'occuper de hautes fonctions

et aux postures révolutionnaires, il préfère donc l'engagement concret, sur le terrain, au quotidien ; contre « l'éloquence ronflante et démesurée » des prétendus artistes-guides et autres écrivains officiels (*Tam-tam*: 103), il veut, à l'instar d'Awa dans *La nouvelle romance*, se doter d'une véritable culture littéraire et il réfléchit alors aux obstacles qui s'opposent à l'émergence d'un véritable champ littéraire africain :

La maladresse de mon expression, disons mon manque de talent, a interrompu une activité à laquelle je ne renonce cependant pas. Je lis dans ce but. Je crois qu'à force de fréquenter et d'observer les virtuoses dans leur art, je pénétrerai bien un jour le secret de leur talent. C'est ainsi que toute l'Afrique possède l'adresse, la beauté et le don de la danse. À de rares exceptions, tous ses enfants savent exprimer de leur corps, l'harmonie de nos rythmes. Et pourtant nous n'avons pas d'écoles, nous ne donnons pas de cours de cet art. Chacun s'éduque lui-même, dès l'enfance, en regardant les jeunes et les adultes le pratiquer à chaque occasion. [...] Moi donc, je lis beaucoup pour m'initier aussi et mieux écrire (*ibid.*: 104-105)<sup>5</sup>.

Tu as raison de me reprocher mes citations tirées d'auteurs français et européens, ainsi que mes références à leurs œuvres. [...] Mais l'une des raisons de la pauvreté de mon répertoire national tient à la difficulté même de satisfaire ma volonté de lire tous les écrivains africains. Il y a bien ici une boutique dont l'enseigne manifeste le désir d'être une librairie. [...] Quant aux livres il n'y a que quelques grammaires de langue française et des manuels de mathématique moderne. De temps à autre apparaissent des plaquettes doctrinales mais jamais la nouveauté d'un auteur africain. [...] Au bout du compte, chaque livre d'un auteur africain est une bouteille à la mer. Diffusé en Europe (qui sait y faire) il est reçu comme un article étrange et bizarre, quelquefois exotique, dans les meilleurs des cas, mystérieux et ésotérique. Il nourrit les conversations des snobs et les chroniques de ceux qui croient avoir besoin de notre pardon. [...] Pendant ce temps, l'Afrique analphabète reste à l'écart du circuit. [...] Le livre, chez nous, ne va pas encore au lecteur mais exige que celui-ci aille à lui. Pire du livre de l'Africain. Ceux qui

---

n'a rien à voir avec la force de l'engagement politique ? Un pays comme le nôtre a tout intérêt à cultiver les vertus de modestie et de lucidité. Nous vivons une époque inquiétante où, sans crainte de ridicule, des dactylos postulent (sic) des postes d'ambassadeur et des aide-infirmiers la direction d'un service de cardiologie » (*ibid.*: 74).

<sup>5</sup> Cette confession de Gatsé rappelle ce que le narrateur de *La nouvelle romance* disait avec Awa, dans un discours indirect libre : « Écrire. Toute sa vie tendait vers ce but, car elle avait beaucoup à dire. Au-dedans d'elle-même c'était comme une sève en ébullition. Et puis le monde dans lequel elle vivait fourmillait de sujets, auxquels il lui semblait que la plupart des écrivains africains n'avaient pas touché ou alors dans une forme qui ferait d'eux des oubliés, quand apparaîtrait une nouvelle floraison d'artistes et de lecteurs plus exigeants. Certes, ne se sentait-elle pas encore mûre pour le faire. Elle avait bien, par plusieurs fois commencé, mais avait brûlé ses pages, insatisfaite. Néanmoins, elle savait qu'un jour cela viendrait. Elle en était sûre. Pour le moment, un commerce quotidien avec les grands écrivains lui permettait de mûrir la gestation rêvée. Quelquefois aussi, il lui arrivait de ne plus lire pendant une semaine. Elle passait son temps n'importe où, à écouter, regarder, observer, persuadée que l'inspiration naît moins de l'intimité des inspirés que de la vie, fût-elle au contact des analphabètes et des brutes » (*Romance*: 60).

veulent toucher rapidement les masses ont intérêt à choisir la voie du théâtre, voire du cinéma (*ibid.* : 76-77).

À ces réflexions sur la littérature s'ajoutent les métadiscours du destinataire et de l'auteur, dans l'« avertissement », l'« épilogue » et le « glossaire » qui encadrent les lettres de Gatsé. S'y dessine une théorie de la fiction qui réfute toute une série d'intentions académiques ou politiques pour ne plus insister que sur la portée exemplaire car « universalisante » de l'œuvre, manifeste dans les identifications qu'elle rend possibles.

Tout est fruit d'une imagination fantaisiste : le lieu, les personnages, les situations, leurs pensées, sentiments et paroles. Si d'aventure ils coïncidaient avec un vécu réel, je jure que ce serait pur hasard (« Avertissement », *ibid.* : 5).

Le lecteur ne trouvera pas dans les lignes qui vont suivre un commentaire quelconque de ces lettres. Elles m'intimident trop. Je me contente de les recevoir comme ces chants populaires dont nul ne connaît l'auteur et que chaque peuple se transmet de génération en génération et de siècle en siècle. [...] Seuls les êtres exceptionnels comme lui [Gatsé] savent dire avec exactitude ce que quelquefois nous ressentons plus fort qu'eux, mais reste confus en nous. [...] Ces lettres ont une portée qui dépasse l'expéditeur aussi bien que le destinataire. [...] J'ai en particulier le sentiment qu'il existe au Congo et en Afrique, sinon d'autres Gatsé, tout au moins de nombreux jeunes gens qui ont vécu la même expérience que lui. J'ai pensé qu'ils trouveraient en le lisant, pour les uns du réconfort, pour les autres un monde caché en eux-mêmes (« Épilogue », *ibid.* : 116-122).

Tout, dans ces lettres, est clair pour le lecteur congolais. Des mots, des groupes de mots, méritent cependant explication pour les autres. Mais des notes en bas de page auraient alourdi un texte qui n'est ni ouvrage scientifique, ni travail d'historien, ni surtout (quoiqu'on veuille soupçonner) un essai, un pamphlet, un libelle, un factum ou une philippique. L'auteur voulant faire autre chose a préféré regrouper ici tout ce qui pouvait aider le lecteur étranger désireux de saisir les nuances de ce texte (« Glossaire », *ibid.* : 124).

Cette « autre chose », c'est évidemment un roman, à rebours de ce qu'affirmait Gatsé dans sa deuxième lettre, entre les mises en garde préliminaires puis finales de l'auteur et du destinataire fictif : « Je n'écris pas un roman, mais raconte ce que j'ai vécu et qui est, à y bien regarder, le lot commun » (*ibid.* : 50). Grâce à ces jeux métatextuels, Henri Lopes met brillamment en relief sa conception de l'œuvre littéraire africaine comme double tension entre, d'une part, deux publics dissymétriques et, d'autre part, deux finalités et



matières dissemblables : témoignage et fiction, vécu réel et vécu rêvé – la réussite de l'œuvre résidant alors dans sa capacité à refléter l'un dans l'autre, à dépasser le singulier dans l'universel.

C'est précisément cette voie littéraire qui triomphe avec *Le pleurer-rire*: soigneusement choisis, les trois exergues semblent tout à la fois reformuler la conception romanesque de l'auteur<sup>6</sup>, dire sa nouvelle intention comique<sup>7</sup>, et disqualifier par avance les critiques qui lui pourraient être adressées<sup>8</sup>. Les jeux métatextuels prolifèrent également avec la multiplication des voix narratives et critiques orchestrées par l'auteur. Après un « sérieux avertissement » où une prétendue « Association interafricaine des Censeurs francophones » vient condamner le roman comme une chronique jugée démoralisante, immorale et mal écrite<sup>9</sup>, nous trouvons de nombreuses lettres (d'un directeur de cabinet ministériel, ami et interlocuteur du narrateur ; de Soukali, son amante). Il y a aussi les interférences entre le point de vue du chroniqueur homodiégétique, la rumeur sociale (la fameuse « Radio-Trottoir ») et le discours officiel (incarné par le dictateur Hannibal Bwakamabé Na Sakkadé, et relayé par Aziz Sonika, l'éditorialiste du journal *La croix du Sud* devenu *La voix de la résurrection nationale*). Dans ce contexte, l'usage de la métatextualité prend une dimension tout à la fois parodique et critique. Par-delà l'inscripteur, l'auteur laisse en effet advenir un certain nombre de jugements et d'interprétations qui viennent ironiquement signifier au lecteur *ce qu'il ne faut pas faire en lisant son texte* : ni chercher à évaluer sa véracité ou condamner, à la façon du directeur de cabinet, le mélange des genres d'un récit polymorphe où alternent constamment chroniques politiques, scènes de mœurs et aventures érotiques (*Pleurer*: 51, 77, 83, 122); ni chercher à décoder en lui, à la manière de Soukali, toute

<sup>6</sup> « Les quelques pages de démonstration qui suivent, tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre » (Boris Vian, *L'écume des jours*).

<sup>7</sup> « J'ai beau pleurer, il faut toujours que le rire s'échappe par quelque coin » (Beaumarchais).

<sup>8</sup> « Quiconque écrit l'histoire de son temps doit s'attendre qu'on lui reprochera tout ce qu'il a dit et tout ce qu'il n'a pas dit » (Voltaire, Lettre à Valentin Philippe de Rocheret, 14 avril 1772).

<sup>9</sup> « À l'heure où l'Afrique, face à son destin historique, a besoin de héros exaltant les valeurs morales positives et notre cosmogonie ancestrale, à l'heure où vous, lecteurs, réclamez une littérature d'évasion, messieurs nos écrivains, eux, utilisent leur imagination débridée à peindre l'Afrique et les Africains en noir – mais sur un ton qui n'a rien à voir avec la négritude. [...] Les vrais Africains sauront rire d'ailleurs comme il convient de l'in vraisemblance des personnages et des situations. Enfin, Dieu merci! ce style d'homme de la rue ne pourra séduire l'amateur du bel art. Si, à la rigueur, c'est ainsi que l'on parle dans nos rues, ce n'est pas ainsi qu'on doit écrire. *LE PLEURER-RIRE* est une offense au bon goût » (*Pleurer*: 9-11).

une série de transpositions voilées qui en feraient un texte à clés (*ibid.* : 313-314). L'ambition et les stratégies littéraires de l'auteur nous sont alors subtilement affirmées au travers d'une intertextualité pleinement assumée : d'abord avec le journaliste-historien Jacques Benoist-Méchin (1901-1983), ensuite avec Denis Diderot et son roman *Jacques le fataliste*. Cette dernière médiation offre d'ailleurs un double avantage, à l'inscripteur comme à l'auteur du *Pleurer-rire* : tout en préfigurant leur stratégie de dialogisme avec le lecteur, elle les inscrit en effet dans une filiation authentiquement littéraire qui légitime leur posture d'écrivain en même temps qu'elle figure leur positionnement dans le champ littéraire. Dans l'extrait de *Jacques le fataliste*, Diderot conteste en effet deux choses. Il dénonce, d'une part, la distinction entre grands auteurs et auteurs mineurs, laquelle distinction revient à accorder des statuts différents à des textes au demeurant semblables à de nombreux égards<sup>10</sup>. Mais il remet également en question la confusion traditionnelle entre personne biographique et choix d'écrivain, et il refuse notamment d'être accusé d'immoralité sous prétexte qu'il traiterait avec désinvolture d'un sujet licencieux (les amours de Jacques). Diderot invite au contraire le lecteur à juger son livre selon des critères esthétiques et non plus moraux<sup>11</sup>. Pour se légitimer, le philosophe français finissait par citer Montaigne<sup>12</sup> ; pour répondre aux accusations du directeur de cabinet, l'inscripteur cite quant à lui Diderot : en procédant à cette mise en abyme intertextuelle, l'auteur marque explicitement au lecteur que tout cela est affaire de posture littéraire, et qu'il se refuse précisément à endosser celle du « jeune compatriote ancien directeur de cabinet » qui, dans de « longues pages de rhétorique », « au nom de la pudeur révolutionnaire s'en prend à la littérature érotico-pornographique<sup>13</sup> »

<sup>10</sup> « Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. Cependant, vous lisez Suétone, et vous ne lui faites aucun reproche. Pourquoi ne froncez-vous pas le sourcil à Catulle, à Martial, à Horace, à Juvénal, à Pétrone, à La Fontaine et à tant d'autres ? [...] Si vous réfléchissiez un peu à cette partialité, vous verriez qu'elle naît de quelque principe vicieux » (Diderot cité dans *Pleurer* : 254).

<sup>11</sup> « Quel est celui d'entre vous qui osât blâmer Voltaire d'avoir composé *La pucelle* ? Aucun. Vous avez donc deux balances pour les actions des hommes ? "Mais, dites-vous, *La pucelle* de Voltaire est un chef-d'œuvre ! Tant pis, puisqu'on ne l'en lira que davantage. – Et votre *Jacques* n'est qu'une insipide rapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre. – Tant mieux, mon *Jacques* en sera moins lu". De quelque côté que vous vous tourniez, vous avez tort. Si mon ouvrage est bon, il vous fera plaisir, s'il est mauvais, il ne fera point de mal » (*ibid.* : 255).

<sup>12</sup> « Courage, insultez bien un auteur estimable que vous avez sans cesse entre les mains, et dont je ne suis ici que le traducteur. La licence de son style m'est presque un garant de la pureté de ses mœurs ; c'est Montaigne : "*asciva est nobis pagina, vita proba*" » (*ibid.* : 256).

<sup>13</sup> Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la seule interpellation du lecteur par

(*ibid.* : 254). La fin du roman vient poser à nouveau la question de la véracité ou des transpositions du récit, puisqu'en réponse à la lettre de Soukali, l'inscripteur reformule la tension entre imaginaire et réalité en faisant de son récit la manifestation et la transcription d'un travail de transfert qui se serait opéré de façon inconsciente dans son sommeil :

En fait, je n'ai rien emprunté à la réalité, ni non plus inventé.

Ici finit la relation d'un chapelet de rêves et cauchemars qui se sont succédé à la cadence d'un feuilleton et dont je n'ai été débarrassé qu'une fois le dernier mot écrit (*ibid.* : 315).

L'*excipit* offre ainsi un ultime écho à l'exergue du début, qui était emprunté à Boris Vian, et il confère dès lors à l'écrivain la possibilité d'une nouvelle posture : si le récit de l'inscripteur s'apparente à la confession d'expériences oniriques, la tâche de l'auteur s'apparente, quant à elle, à celle du psychanalyste qui voit dans le texte littéraire une pure opération de transfert et l'exploration privilégiée de troubles identitaires de l'individu. D'où l'importance des doubles : l'auteur se révélant et se cachant tout à la fois dans cette multiplicité d'images qu'il donne de lui-même au lecteur.

### Intertextualités et métafiction : vers une écriture métisse

À de multiples égards, les romans de la seconde période poursuivent les stratégies métatextuelles mises en place avec les premières narrations, mais ils se lisent également comme des métafictions où l'auteur expérimente tout à la fois une pratique et une théorie de la fiction narrative qui lui permet de mettre en abyme sa position et sa posture singulières dans le champ littéraire.

Si *Le chercheur d'Afriques* s'ouvre sur quatre dédicaces de l'auteur à divers membres de sa famille, *Le lys et le flamboyant* puis *Dossier classé* redonnent toute leur importance aux exergues – qui disent cette fois avec Valéry, Pessoa, Michel Verret ou Saint-John Perse le sentiment d'être étranger et l'importance de la quête identitaire<sup>14</sup>. *Une enfant de Poto-Poto* fait exception, puisque ce

---

l'inscripteur intervient précisément au moment où ce dernier s'offusque à nouveau de la posture moralisante du directeur de cabinet, parangon de « l'intellectuel marxiste africain » qui dénonce « la fascisation de la France » mais s'accommode au final, de la dictature dans son propre pays (*ibid.* : 260).

<sup>14</sup> « Je n'ai jamais su qui j'étais, et j'ai toujours su qui je n'étais pas. [...] C'est un écheveau que ma vie dont le fil s'est embrouillé de brins si divers et si nombreux que je m'y trompe et m'y entortille, même en dormant » (Paul Valéry); « Je suis passé

dernier roman, tout récemment publié, n'est précédé d'aucun exergue et qu'il rejoint donc sur ce point – comme au niveau de sa narration, « au féminin » – le second roman publié aux éditions du Seuil (*Sur l'autre rive*, 1992). Les trois autres récits – « au masculin », donc – se développent en revanche selon une semblable technique d'emboîtement de textes issus de sources diverses. Pleinement dialogique, l'écriture manifeste alors une intertextualité foisonnante : dans *Le chercheur d'Afriques*, par exemple, le narrateur André Leclerc-Okana introduit de nombreux extraits des *Carnets de voyage* de César Leclerc, un médecin militaire qui aurait publié en 1933, à Paris, le récit de ses tribulations en Afrique, et qu'il soupçonne d'être son géniteur (*Chercheur*: 26-27, 50, 89-90, 113, 208, 222-223). Quant à Victor-Augagneur Houang, qui raconte dans *Le lys et le flamboyant* la vie de sa tante Simone Fragonard, il ne cesse de polémiquer avec un roman francophone, *Kolélé*, qui aurait été traduit en américain par une certaine Marcia Wilkinson mais qui serait signé d'un certain Achel, pseudonyme d'« Henri Lopes » que le narrateur aurait jadis connu. Victor-Augagneur cite par ailleurs une interview de sa tantine Monette, alias Kolélé, publiée dans le magazine *Tam-Tam* (*Lys*: 398-404), et qui aurait été abondamment pillée par Lopes pour formuler ses propres vues sur le métissage et la pluralité des identités africaines, et pour construire ainsi son œuvre et sa posture d'écrivain<sup>15</sup>. Semblablement, le narrateur de *Dossier classé*, Lazare Mayélé, fait de nombreuses allusions aux reportages et entretiens qu'en sa qualité de journaliste, il a publié dans la revue africaine américaine *African Heritage* (*Dossier*: 160, 168). Ces pratiques intertextuelles génèrent alors plusieurs conséquences, qui peuvent s'analyser en fonction du statut des textes qui sont ainsi mis en rapport, des relations qu'ils manifestent entre leurs énonciateurs respectifs, et du rôle qu'ils occupent, enfin, dans la relation métatextuelle entre l'auteur et le lecteur.

---

parmi eux en étranger, mais nul d'entre eux n'a vu que je l'étais. J'ai vécu parmi eux en espion, mais personne – pas même moi – n'a soupçonné que je l'étais. Tous me prenaient pour un de leurs proches : nul ne savait qu'il y avait eu échange à ma naissance. Ainsi je fus semblable aux autres sans aucune ressemblance, frère de chacun sans être d'aucune famille» (Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*); « Étranger, dont la voile a si longtemps longé nos côtes (et l'on entend parfois de nuit le cri de tes poulies), nous diras-tu quel est ton mal, et qui te porte, un soir de plus grande tiédeur, à prendre pied parmi nous sur la terre coutumière? » (Saint-John Perse, *Étranger in Amer*); « Dans l'autre couloir, il tomba sur ses pères. Ils étaient quatre qui le regardaient affectueusement : le sien, Dieu, le Parti et son maître de Philosophie. Ils se mirent à parler tous en même temps. – Ce n'est pas vous que je cherche, dit-il, c'est moi » (Michel Verret, *Dialogues pédagogiques*).

<sup>15</sup> « La plupart des thèmes dont Lopes fait le sujet de ses conférences, ou qu'il expose dans les séminaires où il aime à parader, tirent en fait leur substance d'arguments que Kolélé a exposés devant nous à Kintélé » (*Lys*: 398).

On peut tout d'abord interpréter l'intertextualité comme un effet de champ : il y a de toute évidence une relation concurrentielle entre, d'une part, le récit de César Leclerc, légitimé par la stature scientifique de son auteur et, d'autre part, le récit de son fils illégitime, André Okana, qui voudrait apporter son propre témoignage sur l'Afrique coloniale tout en racontant, par le menu, le cheminement historique vers les indépendances. Dans les deux cas, c'est bien un double public – africain et européen – qui se trouve visé<sup>16</sup>, et un même modèle littéraire qui est adopté : le journal se veut témoignage, documentaire, mais il procède d'une tension permanente entre subjectivisme et objectivité. La référence commune à André Gide et à son *Voyage au Congo* – implicite dans le titre de César Leclerc, et lecture importante d'André Okana dans *Le chercheur d'Afriques* puis de Lazare Mayélé dans *Dossier classé* – montre bien qu'il s'agit, dans tous les cas, d'occuper une position singulière dans le champ littéraire, en offrant un contre-discours à l'hégémonie du discours colonial sur l'Afrique. Dans *Le lys et le flamboyant*, la concurrence entre témoignage et fiction se trouve reconfigurée à travers l'opposition entre le récit de Victor-Augagneur Houang et celui, en creux, d'Henri Lopes dans *Kolélé* : durant tout le récit, le texte de Lopes est en effet présenté comme un roman, et celui du narrateur comme un témoignage plus authentique car la plupart du temps articulé sur un vécu<sup>17</sup>. L'« authenticité » ne saurait cependant découler de la seule conformité aux faits, car elle relève aussi de la facture du récit. Par son style, ce dernier s'apparente à un témoignage, mais il est moins un vécu scrupuleusement rapporté que le détournement d'une autre source romanesque : c'était déjà le cas dans *Le pleurer-rire*, puisque le narrateur s'inspirait ouvertement d'un livre de Jacques Benoist-Méchin ; dans *Le lys et le flamboyant*, Victor-Augagneur Houang fait également remarquer combien le récit de Lopes dans *Kolélé* semble s'être « sur plusieurs pages, inspiré de *La mère* de Gorki » (*Lys*: 190).

Or dans l'épilogue, l'éditeur français qui s'est vu proposer le manuscrit de Houang s'avère « réticent à publier ce livre dans une collection de biographies célèbres qu'il s'apprête à lancer », préférant « faire figurer ce témoignage dans la catégorie des romans ».

<sup>16</sup> « Qu'ils sachent bien, ces chers Africains, que ce n'est pas exclusivement pour eux que j'écris et que c'est aussi et surtout pour les Blancs d'Europe » (*Chercheur*: 223).

<sup>17</sup> « Je préfère en rester aux faits tels que je les ai vécus et tels que je les ai relatés dans le chapitre précédent, laissant au lecteur le soin de se faire sa propre religion. J'espère que ce dernier ne me tiendra pas rigueur des détails que je pourrais avoir omis ou légèrement modifiés, en raison de l'infidélité de la mémoire. D'autant que moi aussi, "je confonds toujours le rêve et la mémoire" » (*Lys*: 190).

Soucieux d'être publié, Victor-Augagneur Houang accepte cette proposition « car au bout du compte », dit-il,

les règles du roman dépendent de chaque auteur. On peut tout y mettre pourvu qu'une logique interne sous-tende l'édifice.

Et puis la frontière entre le réel et l'imagination, entre la vérité et l'erreur, ou le mensonge, est si ténue qu'on la franchit sans s'en rendre compte. Le romancier pense n'avoir puisé que dans ses rêves, quand il réinvente la vie ou prophétise le réel.

Dans mon cas, c'est plus simple et moins ambitieux. J'ai dit la vérité d'un être qui ne fut pas une héroïne de l'histoire de son temps mais plus qu'une diva. Elle fut à son corps défendant une héroïne de roman (*Lys*: 430).

La rivalité avec Lopes pour occuper la position de biographe officiel de Kolélé devient alors d'autant plus vive que Victor-Augagneur découvre à ses dépens que le romancier l'a doublé, à tous les sens du terme, en publiant avant lui et chez le même éditeur, le Seuil, un ouvrage qui n'est sans doute que la réédition de son récit déjà publié en Afrique, puis aux États-Unis, sous le pseudonyme d'Achel!

Cet ultime rebondissement vient donc mettre en abyme certains effets secondaires de la structuration de la littérature comme « champ », c'est-à-dire comme « espace des positions possibles ». Si le répertoire de ces positions est au final limité par « la mémoire des pratiques littéraires » (Meizoz, 2007 : 25), il génère évidemment, par-delà les relations objectives entre les diverses positions (domination, subordination, homologie, etc.), une concurrence entre les écrivains qui cherchent à les occuper ; or c'est là qu'interviennent, selon Pierre Bourdieu, d'autres facteurs comme les habitus sociologiques ou la possession de différentes espèces de pouvoir (ou de capital) – symbolique, culturel, social (Bourdieu, 1992 : 72). Dans *Le lys et le flamboyant*, la réussite de Lopes – et son corollaire l'échec de Houang – à voir publier son récit s'explique donc moins par leurs talents littéraires respectifs que par leur connaissance des codes et des champs littéraires. Dans *Une enfant de Poto-Poto*, la carrière littéraire de la narratrice, Kimia, devenue romancière sous le pseudonyme de Makéda Banga, trouve certes ses origines dans son expérience adolescente des indépendances (« je date de cette époque mon besoin d'écrire », *Enfant*: 75), mais elle est surtout

rendue possible par ses choix professionnels (« devenir professeur de lettres, la meilleure position pour écrire », *ibid.* : 99) et par sa décision de migrer aux États-Unis, où elle deviendra effectivement une universitaire et une « romancière noire ». Il y avait bien eu, au Congo, des « brouillons de romans » (*ibid.* : 129), et notamment « une *Éducation sentimentale* écrite avec l'accent de chez nous », au titre « imprécis : *Une enfant de Poto-Poto* ou *Les adolescents de minuit* ou encore *Les enfants de Malraux* » (*ibid.* : 75), mais l'entrée véritable en littérature passe précisément par l'expérience de « la métamorphose » aux États-Unis et par son récit romanesque :

L'Amérique est devenue ma patrie, et le français ma langue intime, celle de mes secrets. Quand je décline mon pedigree en termes administratifs, je lis le scepticisme dans les yeux de mes interlocuteurs. Et c'est vrai : où donc est en moi la Congolaise ? Je suis une Africaine, je veux dire la citoyenne d'un pays sans passeport, d'un pays à venir. Je précise Africaine, pas Africaine américaine, qui est encore autre chose. Comment s'est produite la métamorphose ? Je l'ai décrite dans mon premier roman. Un ouvrage mal tissé, et passé inaperçu (*ibid.* : 139).

Si le succès littéraire de Kimia est favorisé par ce qu'elle appelle sa « légende » – en réalité une posture liée à sa « position aux États-Unis », savamment construite par son attachée de presse (« une Noire d'une ancienne colonie française, réfugiée aux États-Unis parce que la France lui avait refusé le droit d'asile ; une victime de la politique d'un gouvernement qui fermait ses frontières aux émigrés francophones », *ibid.* : 153) –, la narratrice prend nettement ses distances avec ces « mises en scène de l'auteur », pour reprendre le sous-titre de Jérôme Meizoz dans *Postures littéraires* : « Peut-être aurais-je dû, afin de mieux racoler, m'habiller d'un pagne ? » (*ibid.* : 173) ; « Aujourd'hui, c'est par les médias que l'on touche les lecteurs. C'est à notre personnage qu'on s'intéresse, pas à notre travail » (*ibid.* : 204). Il est à noter, enfin, que de tels choix professionnels et existentiels (devenir professeur de lettres, émigrer dans un pays occidental) furent largement dictés à Kimia par un modèle (*ibid.* : 147) : son professeur de lycée Emile Kwanga, rebaptisé Franceschini, et qui deviendra plus tard son « Pygmalion » et son amant (*ibid.* : 143). C'est d'ailleurs à une biographie romancée de ce dernier – « une réécriture de la vie de Franceschini » (*ibid.* : 152) – que « Makéda Banga » consacra son deuxième roman, *La tache mongolique*.

Ces constats nous ramènent aux cadres métatextuels, tels qu'ils se trouvent orchestrés par l'auteur. L'intertextualité révèle en effet que les rapports entre écrivains sont d'autant plus complexes qu'ils relèvent du désir mimétique mis jadis en relief par René Girard comme une structure fondamentale des relations humaines et de l'imaginaire. Dans la quête du père, qui anime tout à la fois André Leclerc-Okana et Lazare Mayélé, dans l'enquête biographique que mènent semblablement Victor-Augagneur Houang et Henri Lopes sur Kolélé, dans la biographie fragmentée qu'offre Kimia de Franceschini, le fils devient en effet le double du père, le métis afro-chinois devient le double du métis afro-européen, et l'élève devient finalement le double du maître. C'est la reconnaissance en tant qu'orateur, conférencier ou écrivain connaisseur de l'Afrique que recherchent tout à la fois César Leclerc et son fils André, ou Bossuet Mayélé et son fils Lazare<sup>18</sup>; c'est la même femme – Kolélé, tout ensemble fantasmée et réelle – que désirent Victor-Augagneur et son rival Henri; c'est enfin la même fonction de professeur et de maître des mots qu'occupent Kimia et Franceschini. Dans ce contexte, la rivalité ne peut cesser, nous dit Girard, qu'avec l'élimination du double : au terme de leurs enquêtes respectives, c'est effectivement le meurtre symbolique du père qui permet à André et à Lazare de devenir écrivains, comme c'est en se substituant une nouvelle fois à Victor-Augagneur, en publiant à sa place une biographie de Kolélé au Seuil, que Lopes parvient à conserver son statut d'écrivain. La situation est cependant plus complexe dans *Une enfant de Poto-Poto*, dans la mesure où la rivalité mimétique n'existe pas tant entre Kimia et son professeur, qu'entre Kimia et Pélagie, son amie et rivale qui, la première, entretiendra une relation amoureuse avec Franceschini.

L'intertextualité prend enfin une troisième dimension avec la relation particulière qu'entretient l'auteur avec son lecteur : celui-ci est en effet invité, par toute une série d'allusions, à mettre en relation les divers romans d'Henri Lopes. Dans *Le chercheur d'Afriques*, le patronyme d'André – Okana – est directement hérité d'un ministre dont Gatsé avait été jadis directeur de cabinet, comme il le rappelle dans *Sans tam-tam* (74); croyant un jour reconnaître Henri Lopes à Bruxelles, Victor-Augagneur fait dans *Le lys et le flamboyant* la connaissance d'un certain André Leclerc, qui ressemble à Lopes comme deux gouttes d'eau et qui se définit lui-même comme un « Chercheur d'Afriques » (*Lys*: 312-313). Les effets de miroirs abondent, d'un roman à l'autre : c'est d'abord la même définition du

<sup>18</sup> Sur Bossuet Mayélé écrivain, voir *Dossier*: 140 et 186.



métissage qu'on retrouve successivement sous la plume d'André Leclerc-Okana, sous celle de Victor-Augagneur et dans la bouche de Kolélé (*Chercheur*: 217 et 257; *Lys*: 387 et 404); c'est ensuite Kolélé qui, la première, définit son double héritage par la formule « mes ancêtres les Bantous et mes ancêtres les Gaulois » (*Lys*: 404), préfigurant par là même le titre d'un essai de l'auteur (*Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, 2003); tandis que cette question revient dans *Une enfant de Poto-Poto*, avec les conversations entre Kimia et Franceschini au sujet du métissage culturel et littéraire :

On avait quelquefois qualifié mes romans de métis. Culturels, bien sûr. Car ma peau ne laisse aucune équivoque.

– Balivernes!

– Pourtant Senghor... [...]

– Pardonne ma brutalité. Je me rends compte que j'ai l'air de te conseiller de raccrocher la plume [...]. Il ne s'agit pas de te dissuader de poursuivre ton travail, mais de te faire comprendre que tu n'es pas un écrivain (une écrivaine? demanda-t-il, avec perfidie) métis. Tu es culturellement métisse et à côté, écrivain.

– Ne pourrait-on pas justement parler d'écriture métisse?

– Pourquoi pas? Mais j'attends qu'on m'explique mieux. Toutes les lectures que j'ai faites sur la question m'ont donné envie de sourire. C'est gentil, mais peu convaincant (*Enfant*: 235-236).

Au final, Henri Lopes ne réalise-t-il pas lui-même, en tant qu'écrivain, avec *Dossier classé* et *Une enfant de Poto-Poto*, les projets d'écriture qu'il prête à ses personnages? Victor-Augagneur voulait en effet raconter, dans un film, « l'histoire d'un métis qui rentre au pays » (*Lys*: 346), tandis que le narrateur du *Chercheur d'Afriques* rêvait déjà d'écrire la vie d'un métis, soulignant qu'il y avait « là de la pâture pour un écrivain » :

Peut-être Joseph sera-t-il le personnage central de mon premier roman? Il faudrait traiter le sujet sans sombrer dans l'autobiographie facile; éviter le mélo; bien prendre les choses de l'intérieur; dépasser l'historique pour atteindre l'existential (*Chercheur*: 180).

Et en narrant la vie d'un autre métis, Emile Kwanga, le « Moundélé de Poto-Poto » né des amours d'une mulâtresse congolaise avec un « jeune aristocrate » français, Henri Lopes ne double-t-il pas une nouvelle fois un autre de ses personnages, l'auteure de *La tache mongolique* et d'*Une enfant de Poto-Poto*, Makéda Banga?

On voit finalement se développer, au travers de ces quatre romans, une pratique métafictionnelle originale : se trouve en effet mis en abyme, d'un narrateur à l'autre, un véritable discours de la méthode littéraire de l'auteur :

Pourquoi donc avoir travesti ma véritable obsession ? C'est qu'il n'est jamais facile d'être [...] un fruit dépareillé et d'en assumer la condition. [...] Pour oublier ce que nous fûmes, nous nous sommes peints en noir [...]. J'abats ici mon jeu en révélant le procédé. En travestissant la réalité, je forçais mon imagination à fonctionner, je m'appliquais, disons-le, à mieux mentir (*Lys*: 336-337).

À l'époque, je n'avais pas encore écrit mon premier ouvrage ; je me suis ouvert à lui de mon désir de devenir romancier.

– Vous avez raison, a-t-il aussitôt lâché. Un vrai roman est toujours plus captivant que le meilleur des livres d'histoire. [...] Si vous vous lancez dans l'écriture d'un roman, Lazare, s'il vous plaît, évitez l'écueil contre lequel butent la plupart des écrivains africains de cette décennie. Ils veulent convaincre, ils veulent informer, ils veulent...

Submergé par la fureur qui montait en lui, M. Babéla ne trouvait plus ses mots. [...]

Le roman, poursuivait-il, n'a pas pour objectif d'informer mais de former. Je lis pour me construire, pour m'amender. Ma lecture, c'est ma prière. [...]

Il n'a parlé que quelques minutes mais j'y ai puisé l'essentiel de ma profession de foi d'écrivain (*Dossier*: 244-245).

– L'écrivain n'a pas à se poser la question de l'utilité sociale du roman. Un seul désir m'anime : offrir du plaisir... L'écriture est comme l'amour ; elle se pratique en cachette et, comme l'amour, son but est de donner du plaisir. [...] L'écrivain est un artisan. Son métier s'apprend, mais pas dans une classe. Il n'est ni un cordon bleu ni un féticheur possédant des recettes et des pouvoirs secrets à transmettre. C'est en lisant qu'on apprend à écrire. [...]

– Vous sentez-vous un écrivain africain, français ou américain ?

– Qu'importe mon passeport, l'essentiel est que mes romans vous touchent (*Enfant*: 171, 204 et 208)

Parfaitement fidèle à ce schéma initiatique du *Bildungsroman* – lequel vise surtout à entraîner et intégrer le lecteur dans les métamorphoses narrées par le récit – l'œuvre romanesque d'Henri Lopes s'offre donc à nous comme pratique et théorie d'une littérature africaine autre et nouvelle : celle qui serait tout à la fois le produit et la transmission d'une identité métisse – jusque dans l'écriture. Pour suivre certains modèles génériques – la biographie et l'autobiographie, le témoignage et l'autofiction, le roman de formation et le roman policier – chacun des romans de la seconde période se caractérise, de fait, par son caractère composite et par

son hésitation constante entre ces diverses voies littéraires, n'étant jamais strictement l'une ou l'autre, mais le plus souvent toutes à la fois.

Lire Lopes, comme je l'écrivais au début, c'est donc bien lire plusieurs écrivains mais sentir pourtant, à travers eux, la présence constante d'un auteur qui, tel Pénélope, tisse et retisse une image de soi. « L'écrivain et ses doubles » : à travers ses narrateurs, ou plus exactement les énonciateurs, inscripteurs de ses récits, l'écrivain – en tant qu'« entité juridique » et « acteur du champ littéraire » (Meizoz, 2007 : 24 et 42) – donne à découvrir des figures de lui-même qui elles-mêmes se déterminent en fonction de doubles (modèles imités, rivaux contestés). L'auteur se diffracte donc dans une multitude de doubles. De surcroît, la structuration duelle d'une œuvre romanesque d'abord publiée et diffusée par des éditeurs africains (les éditions CLÉ, à Yaoundé ; Présence Africaine, à Paris) puis transférée (c'est le cas de *Tribaliques*, réédité chez Stock) ou désormais publiée chez des éditeurs français (Seuil, Gallimard), laisse entrevoir un certain dédoublement de l'écrivain, sinon une double posture : d'une part l'écrivain engagé, qui réfléchit sur l'histoire et les conditions du progrès dans les sociétés africaines postcoloniales ; d'autre part l'écrivain métis qui s'interroge sur son identité problématique à travers toute une série de va-et-vient temporels et géographiques entre passé et présent, entre Afrique, Amérique et Europe. Chacune de ces postures – écrivain engagé, écrivain métis – est évidemment le double et le complément de l'autre, et c'est ainsi qu'elles se préfigurent et se prolongent d'une période romanesque à l'autre.

**Anthony Mangeon** est actuellement maître de conférences à l'université Paul-Valéry (Montpellier III, France). Il a enseigné aux universités de Stanford et de Cergy-Pontoise, où il a soutenu en 2004 une thèse de littérature générale sous la direction de Bernard Mouralis. Il a dirigé un hors-série de la revue *Riveneuve continents (Harlem Heritage, mémoire et renaissance, 2008)* et publié de nombreux articles ainsi qu'un essai, *La pensée noire et l'Occident, de la bibliothèque coloniale à Barack Obama* (Cabris, Sulliver, 2010) qui a reçu en 2011 le Prix Louis Marin de l'Académie des sciences d'outre-mer (Paris).

#### Références

BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Réponses, pour une anthropologie réflexive, entretiens avec Loïc Wacquant*, Paris, Seuil.

- COUTURIER, Maurice (1995). *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil.
- DIDEROT, Denis (1982). *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- GIRARD, René (2011 [1961]). *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel.
- LOPES, Henri (2012). *Une enfant de Poto-Poto*, Paris, Gallimard.
- (2002). *Dossier classé*, Paris, Seuil.
- (1997). *Le lys et le flamboyant*, Paris, Seuil.
- (1990). *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil.
- (1982). *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine.
- (1977). *Sans tam-tam*, Yaoundé, Clé.
- (1976). *La nouvelle romance*, Yaoundé, Nouvelles éditions africaines.
- (1972). *Tribaliques*, Yaoundé, Clé.
- MEIZOZ, Jérôme (2007). *Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- MOURALIS, Bernard (1984). *Littérature et développement*, Paris, Silex / ACCT éditions.
- WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction*, Londres et New York, Methuen.