

**UNIVERSITE GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS**  
**U.F.R. DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES**  
**SECTION DE FRANÇAIS**



**L'ÉPISTOLARITE DANS L'ŒUVRE  
ROMANESQUE D'HENRI LOPES**

**MEMOIRE DE MAITRISE**

Présenté et soutenu par  
**Joseph Mathias SENE**

Sous la direction de  
**M. Mwamba CABAKULU**  
Maître de Conférences  
U.G.B

THL. 2755

EXCLU  
du  
PRÊT

BUGB

2755  
THL

Année académique 1997/1998

## **DÉDICACE**

«Puis l'Ange me montra le fleuve de vie, limpide comme du cristal, qui jaillissait du Trône de Dieu et de l'Agneau» (Ap. chap. 22 Vers. 1)

Ce mémoire est entièrement dédié à des personnes qui nous sont chères et qui ont quitté ce monde :

- A mon père François SÈNE : la mort est pour ceux qui restent sur terre un moment de douleur, mais elle est pour ceux qui nous quittent le début d'une période de grand bonheur.

- A mon oncle Charles Waly SARR : qui a guidé mes premiers pas dans l'école. Seigneur «Tu es la vie, la mort et la résurrection. Qui croit en toi sera sauvé».

- A Mon Grand-père : Mathias Latyr DIOUF.

- A Monsieur Madické DIOP : chef de la section de Français U.G.B. de Saint-Louis. L'Afrique a perdu un de ses plus brillants intellectuels et un de ses fidèles fils.

- A Thomas SANKARA : Président du Burkina Fasso : l'Afrique a perdu un grand homme et un illustre président mais sa jeunesse a retrouvé l'espoir dans les idées de Sankara.

Que la terre leur soit légère et que Dieu les accueille en son Saint Paradis.

AMEN

## **REMERCIEMENTS**

A Dieu le Tout Puissant, le Miséricordieux, à la Vierge Marie, Notre Dame des bonnes études, à Sainte Rita.

Nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à notre directeur de Mémoire, M. Mwamba Cabakulu, pour ses conseils, son aide patiente et efficace, son secours documentaire, son soutien de tous les instants et à tous les niveaux.

### A notre famille :

A ma mère Jeanne Diouf qui a tant oeuvré pour le bien-être de ses enfants et de toute sa famille. Tes sacrifices ne seront pas vains.

A mon père adoptif Jean Marie Faye : jamais je n'ai manqué de quelque chose. Tu m'as entouré de toute ton affection.

A mes tantes Anne Marie DIOUF, Thérèse Coura DIOUF et ma grand-mère Marie MARENA.

### A mes frères et soeurs :

Monique A. Faye, Victor D. Faye, Anne-Marie Faye, Antoine G. Faye, Michel E. Faye, Mathieu Léon P. Faye, Véronique Faye, Georges S. Faye, Catherine P. Faye, Joachim A. Faye, Dominique François Faye, Charlotte Thérèse C. Faye.

Que ce travail les incite à persévérer dans les études et dans la vie. Nous remercions également tous ceux qui nous ont apporté leur appui matériel technique moral ou financier. Les limites de cette page ne nous permettent pas de les citer tous.

Nous ne saurions ne pas accorder une mention particulière à Paul Gilbert Sarr, Anne-Marie Sarr, E.S.P.-Thiès, Thérèse FAYE, E.S.P.-Thiès, Joséphine NGoné Ndiaye, mes amis Augustin Mignane Gning, Moctar Samoura, Emilie Marie Diouf, Baye Malick Samb, Louis Raymond D. Thiakhane, Mme Mariama Niane NGOM.

# **SOMMAIRE**

<b>INTRODUCTION GENERALE</b>	<b>5</b>
<b>I - <u>LE ROMAN PAR LETTRES</u></b>	<b>12</b>
<b>1.1 - La nature du roman par lettres</b>	<b>14</b>
1.1.1 - La monodie épistolaire	17
1.1.2 - Le roman bivoque	19
1.1.3 - La polyphonie épistolaire	20
<b>1.2 - Narratologie et Composition</b>	<b>23</b>
1.2.1 - Narratologie	26
1.2.2 - Composition	
<b>1.3 - Critères d'épistolarité</b>	<b>39</b>
1.3.1 - La lettre véhicule principal de la narration	40
1.3.2 - Des éléments structuraux	40
1.3.2.1 - La mise en page	40
1.3.2.2 - Le protocole de l'exorde	41
1.3.2.3 - Le corps de la lettre	41
1.3.2.4 - Le protocole de clôture	41
1.3.2.5. Le post-scriptum	42
1.3.3 - Des allusions au destinataire	42
1.3.4 - La relation de communication	43
<b>1.4 - L'esthétique de la lettre</b>	<b>55</b>
1.4.1 - Des marques de l'oral	56
1.4.2 - Des marques de l'écrit	58
1.4.3 - Effets d'esthétique et de sens	60
<b>II. <u>LA LETTRE DANS LE RÉCIT</u></b>	<b>65</b>
<b>2.1 - Nature du roman avec lettre(s) dans le récit</b>	<b>66</b>
2.1.1 - La lettre comme intertexte	73
2.1.2 - La coexistence avec d'autres modes de narration	81
<b>2.2 - l'esthétique de la lettre</b>	<b>89</b>
2.2.1 - La lettre et l'intrigue	90
2.2.2 - La lettre et la narration	96
<b>CONCLUSION GENERALE</b>	<b>101</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE GENERALE</b>	<b>109</b>
<b>INDEX DES AUTEURS CITES</b>	<b>113</b>
<b>INDEX DES NOTIONS</b>	<b>115</b>



**INTRODUCTION GÉNÉRALE**

Forme pure de la narration à la première personne, le récit épistolaire diminue la distance d'énonciation et rapproche le lecteur du sentiment vécu. C'est une situation narrative organisée comme un jeu de miroirs diversement inclinés et qui transpose les ambiguïtés de la vie.

En outre, grâce à la modalité d'énonciation simultanée, l'action est présentée «en direct». C'est donc un instrument d'actualisation du récit. La combinaison de l'écriture au présent et de l'échelonnement des lettres sur l'axe chronologique permet de cerner de très près la vie de la conscience en rapprochant constamment la vision actuelle<sup>1</sup> et la vision rétrospective<sup>2</sup>. La technique épistolaire apporte ainsi des ressources très fines à l'analyse psychologique. Cette forme qui est probablement sortie de l'exigence anti-romanesque des époques classique et postclassique, feint de substituer des documents, du réel brut, à la fiction et en cela elle participe des esthétiques réalistes en annonçant lointainement leurs efforts pour «naturaliser» le romanesque soit en extirpant les procédés conventionnels de représentation (description du cadre intrigue, transitions, etc.) soit par le «collage» de documents bruts pour authentifier la narration.

En permettant de multiplier les points de vue, la forme épistolaire donnait une place privilégiée à l'expérience subjective dans la narration ouvrant une des voies les plus fécondes de l'art narratif moderne. Enfin, en supprimant le développement narratif continu, ce type de récit fixait l'attention sur l'ordonnement des lettres et posait le problème de la composition narrative non plus en termes d'enchaînement mais en termes de «montage».

Un regard sur la littérature négro-africaine francophone révèle un usage relativement réduit de la forme épistolaire, tant chez les écrivains de la première génération que chez les auteurs de la seconde génération. Un tel état de fait est assez patent quand on s'intéresse aux ouvrages épistolaires relevant du domaine narratif, plus particulièrement le roman et la nouvelle. La chronologie dressée par M. Cabakulu, révèle que «le premier récit épistolaire autonome est publié en 1955, il s'agit de *Lettres d'un Africain*, récit épistolaire, ouvrage d'Ibrahima M. Ouane».<sup>3</sup> Suivant la chronologie de M. Cabakulu, nous relevons un nombre

<sup>1</sup> Le scripteur donne son sentiment du moment.

<sup>2</sup> Le scripteur revient sur des moments du passé et les transformations qu'il leur fait subir par rapport à ce qu'il en disait dans les lettres contemporaines illustrent les métamorphoses et les sélections qu'opère le souvenir et montrent le statut indécis de la vérité prise dans ce processus permanent de réinterprétation.

<sup>3</sup> M. Cabakulu. *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone*. Etat des lieux. Saint-Louis : Ed. Xamal, 1996 p. 16.

restreint d'ouvrages romanesques où la lettre apparaît sous forme de roman autonome. Ainsi «l'art littéraire comme la pratique épistolaire est, semble-t-il, aussi vieille que l'écriture. Elle est liée au besoin ressenti par les hommes d'échanger et de dialoguer, même à distance»<sup>1</sup>. La lettre constitue un genre particulier car découlant de l'usage ordinaire.

La lettre apparaît comme un «monologue inventé» et confié au papier par son auteur pour un destinataire qui devra, à la réception et par la lecture, lui redonner vie et entière signification. Elle peut donc être rangée parmi les oeuvres originales propres aux artistes, si «Art» signifie, en un premier moment, transposition dans la matière d'un projet né de l'imagination, grâce à des instruments appropriés choisis et conduits par l'intelligence, maîtresse de l'ensemble. Une telle définition, si incomplète soit-elle, apparaît présomptueuse et même prétentieuse en la circonstance si l'on se réfère aux statistiques des courriers postaux qui accusent des milliards de lettres échangées en quelques jours ordinaires de l'année. Mais c'est déjà remarquer aussi l'importance conservée à la lettre malgré une forte concurrence des moyens de communication à distance, notamment le téléphone qui entraîne la conversation, c'est-à-dire la réplique immédiate de l'interlocuteur. Mais si entre parents, amis, relations, entendre la voix apporte plaisir, émotion ou agrément, cette voix s'éteint l'appareil aussitôt reposé. Tandis que la lettre lue et relue, conservée ou déchirée, mise à l'abri ou détruite, manifeste le désir ou le refus de la «présence prolongée». Dans bien des cas, il faut entendre par «présence prolongée», la vie même de l'absent, réapparue telle qu'enregistrée dans les précédentes réunions, souvent modifiée et calquée sur une autre époque, où l'auteur fut différent et anima mieux l'amour, l'amitié, la sympathie ou au contraire, déçut, trompa.

L'intérêt de la lettre réside, pour les écrivains, dans les ressources de variétés qu'offre le roman épistolaire, l'intérêt dramatique rendu plus sensible par la lettre, compte rendu immédiat et direct, la signification morale, la construction rigoureuse etc. En fonction des sujets évoqués, des problèmes abordés, les écrivains adoptent des styles différents, des tons multiples. La lettre instaure un dialogue entre deux subjectivités, elle crée ainsi une intersubjectivité et, l'expéditeur comme le destinataire doivent avoir une connivence intellectuelle, une complexité affective, c'est-à-dire tisser une relation de communication.

---

<sup>1</sup> M. Cabakulu. *op. cit.*, p. 13.

Evoquant les origines de la pratique épistolaire dans la littérature, M. Cabakulu écrit : «La tradition épistolaire française dont s'inspire la pratique épistolaire en Afrique francophone, nous restitue une tradition bien prouvée issue de l'antiquité occidentale.»<sup>1</sup>

Le genre connaît une grande efflorescence au XVIII<sup>e</sup> siècle qualifié de «siècle épistolier», car la lettre, sous des formes multiples, constitue le support du débat d'idées. C'est le siècle de plusieurs épistoliers célèbres comme Guilleragues (*Lettres portugaises*), Boursault (*Lettres de respect, d'obligation et d'amour et Lettres amoureuses d'une dame à un chevalier*), Fontenelle (*Lettres galantes du chevalier d'Her...*), Montesquieu (*Les lettres persanes*), Grébillon (*Lettres de la Marquise de M. au compte de R.*), Jean J. Rousseau (*Julie ou la nouvelle Héloïse*), Rétif de Bretonne (*Le paysan pervers*), Laclos (*Les liaisons dangereuses*). Le XVIII<sup>e</sup> siècle offre de nombreux exemples du roman par lettres. La technique choisie permet également une certaine souplesse à l'intrigue qui laisse la place à un recueil de «choses vues», en multipliant les sujets et, plus encore, les points de vue. Il s'en dégage des procédés de mimétisme ou de distanciation favorables à l'ironie, à la satire comme chez Montesquieu ou Laclos. Quant aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ils remettent en l'honneur la correspondance ordinaire élevée au rang d'oeuvre littéraire. Aujourd'hui, même si nos habitudes culturelles semblent minimiser son rôle ordinaire, le modèle épistolaire reste vivant comme l'attestent aussi bien son emploi polémique dans les «lettres ouvertes» que les nombreuses publications de correspondances d'écrivains. A ce titre, Julia Kristeva classe la correspondance parmi «ces sources majeures de la «rhétorique classique» que sont /---/ la conversation, la lettre et les mémoires.»<sup>2</sup> Depuis plus de vingt siècles, des Héroïdes<sup>3</sup> d'Ovide et Epîtres<sup>4</sup> du Nouveau Testament aux *Pauvres gens* de Dostoïevski en passant par les *Lettres* de Cicéron et *Les provinciales* de Pascal ou *Les lettres philosophiques* de Voltaire, l'art épistolaire a irrigué la création littéraire comme l'un de ses courants les plus abondants, divers et ondoyants. Cette importance quantitative est en étroite relation avec les

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>2</sup> J. Kristeva. *Le temps sensible* (Proust et l'expérience littéraire). Paris Gallimards, 1994, p. 67.

<sup>3</sup> L'héroïde est une lettre en vers que l'auteur attribue à un héros ou à une personne célèbre.

<sup>4</sup> L'épître est un texte censé être adressé à un individu ou à un groupe avec une intention didactique (les épîtres de St Paul).

propriétés formelles spécifiques de ce mode d'échange qui, bien plus que d'autres, implique singulièrement le scripteur et son destinataire. La fiction épistolaire permet d'aborder voire de mêler tous les genres : satire, philosophie, roman, nouvelle.

Toute cette tradition nous livre en fait deux formes de correspondance, la lettre authentique qui va investir le domaine proprement littéraire pour donner naissance à la littérature épistolaire. Ces correspondances publiées peuvent avoir une grande qualité littéraire, mais l'intention est différente car elles ont à l'origine une destination intime. Quelques correspondances ont été rassemblées au titre desquelles nous avons : Cynthia SKenazi (*Marie Gevers, Correspondances 1917-1974*), Yves Vasseur (*Constant Malva, correspondances 1931-1969*) et Barbara De Negroni (*Jean J. Rousseau - Chrétien - Guillaume de L. de Malesherbes, Correspondances*). De telles publications n'ont pas encore investi le champ littéraire en Afrique francophone. Cependant, par le ton et la structure, certains textes de la production littéraire africaine d'expression française dérivent de la tradition épistolaire, notamment de la tradition française. C'est la deuxième forme. Néanmoins, nous notons une légère dépréciation de l'usage épistolaire dans la littérature. Dans son ouvrage *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Jean P. Makouta-Mboukou classe la «correspondance» parmi «les genres littéraires provisoirement négligés».<sup>1</sup> Constat que confirme Alain Viala qui remarque un «amointrissement de la pratique de la lettre»<sup>2</sup>. En Afrique, ce genre n'est pas très pratiqué, surtout dans sa forme de «lettre autonome». Les raisons de cette désaffection pour la littérature épistolaire sont à la fois littéraires et sociales.

Interrogeant la production littéraire africaine francophone, M. Cabakulu précise : «La première trace de lettre dans un récit apparaît dans *Karim, roman sénégalais* d'Ousmane Socé Diop, en 1935. Le premier récit épistolaire autonome est publié en 1955, il s'agit de *Lettres d'Africain, récit épistolaire*, ouvrage d'Ibrahima M. Ouane»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. P. Makouta-Mboukou. *Introduction à l'étude du roman négro africain de langue française*. Dakar, Abidjan, Lomé. Les N.E.A., 1980, p. 184.

<sup>2</sup> Cité par M. L. Taymans et al. *La lettre*. Bruxelles : Didiers Hatier, 1992, p. 20.

<sup>3</sup> M. Cabakulu. *op. cit.* p. 16.

Dans sa pratique, la lettre dans la fiction se présente sous deux formes : le roman par lettres ou lettre autonome et la lettre dans le récit. Le génie des épistoliers est remarquable par leur capacité et leur aisance à faire vivre des sujets presque insignifiants, à leur donner un tel relief (par des descriptions imagées, originales, le tout soutenu par une couleur de vie), que les menus faits rapportés s'épanouissent comme dans un milieu exceptionnel pour devenir nourriture de l'esprit. Henri Lopes écrit à ce propos :

*Les grands épistoliers sont en général, ou de simples citoyens, ou des hommes de lettres qui, vivant de leur plume, confondent leur correspondance avec leur oeuvre. Celle-ci est alors un genre littéraire au même titre qu'une poésie, un roman, une pièce ou un pamphlet.<sup>1</sup>*

Les multiples possibilités dans le choix de la forme comme du fond qu'offre la forme épistolaire ont motivé notre étude sur l'épistoralité dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes. L'intérêt du sujet réside dans le fait qu'Henri Lopes a su exploiter avec talent la richesse et la variété de la forme épistolaire dans la fiction.

En outre, M. Cabakulu a déjà élaboré une étude globale de la forme épistolaire en Afrique littéraire francophone. Il nous a semblé judicieux et nécessaire d'élaborer un travail qui partirait du général au particulier, c'est-à-dire des vues avisées de M. Cabakulu pour mieux cerner la lettre dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes. Si dans la littérature africaine de langue française le roman par lettres n'est pas très pratiqué nombreux sont les écrivains qui recourent à la lettre dans le récit pour le développement de l'intrigue. Loin d'avoir la prétention d'édicter une grille de lecture des ouvrages épistolaires africains, l'étude de la forme épistolaire dans *La Nouvelle romance*<sup>2</sup>, *Sans Tam-tam*<sup>3</sup>, *le Pleurer-rire*<sup>4</sup>, *Le Chercheur d'Afriques*<sup>5</sup> et *Sur l'autre rive*<sup>6</sup> offrira aux lecteurs, nous le pensons, un nouvel éclairage, une approche plus méthodique de la pratique épistolaire.

<sup>1</sup> H. Lopes. *Sans Tam-Tam* – Yaoundé : Ed. Clé, 1977, p. 76.

<sup>2</sup> H. Lopes. *La Nouvelle romance*. Yaoundé : Ed. Clé, 1976.

<sup>3</sup> H. Lopes. *Sans tam-tam*. *op. cit.*

<sup>4</sup> H. Lopes. *Le pleurer-rire*. Paris : Présence africaine, 1982.

<sup>5</sup> H. Lopes. *Le chercheur d'Afriques*. Paris : Ed du seuil, 1990.

<sup>6</sup> H. Lopes. *Sur l'autre rive*. Paris : Ed du seuil, 1992.

Notre travail s'articule naturellement autour du roman par lettres que nous étudierons dans la première partie, et de la lettre dans le récit qui constitue le second pôle de notre réflexion. En outre la narration utilisant la première personne «Je» associe plus le lecteur à la destinée du rédacteur en diminuant l'espace entre le scripteur et le destinataire. Cette forme d'écriture puise aussi ses motifs dans la littérature traditionnelle africaine où l'espace entre le conteur et son public est réduit au maximum facilitant ainsi une meilleure communication du groupe. Par ailleurs la lettre dans la fiction offre plusieurs possibilités. Elle permet d'aborder différents problèmes en même temps, d'imprimer au texte une certaine souplesse et de multiplier les points de vue sur plusieurs événements.

## 1<sup>ère</sup> PARTIE

# I - LE ROMAN PAR LETTRES

Forme littéraire où l'on parle de soi, la pratique épistolaire installe un dialogue entre un émetteur et un récepteur. C'est une forme d'écriture à la première personne qui, tantôt privilégie les propos du destinataire, tantôt révèle les contacts établis entre les personnages du roman, même si les réponses du destinataire sont soustraites à l'attention du lecteur, c'est-à-dire évoquées allusivement par le premier pôle de la relation de communication. *Sans Tam-Tam* d'Henri Lopes relève de cette forme du roman par lettres appelé "monodie épistolaire". Mais la souplesse, l'élasticité du genre épistolaire offre certaines variations. L'auteur d'un roman par lettres peut élargir le canal épistolaire à deux personnages. Les lettres des deux correspondants sont révélées au lecteur : "roman bivoque". Il peut arriver que le romancier tisse une inter-relation entre plusieurs personnages dont les lettres sont matériellement reproduites. Mais la roman par lettres est un parent pauvre de la littérature africaine.

Suivant la chronologie dressée par M. Cabakulu,<sup>1</sup> nous relevons un nombre restreint d'ouvrages romanesques où la lettre apparaît sous forme de roman autonome. Ainsi on peut citer à la suite de l'ouvrage d'Ibrahima M. Ouane, *Un nègre à Paris* et *Patron de New-york* de Bernard Dadié, *Lettre de ma cambuse* de René Philombe, *Lettre à la France nègre* de Yambo Ouologuem, *Sans Tam-tam* d' Henri Lopes, *Une si longue lettre* de Mariama Ba, *Certificat de contrôle anti-sida* de Doumbi Fakoli, etc.

L'écrivain congolais Henri Lopes semble être parmi les premiers en littérature africaine et dans l'aire francophone à user de cette technique dans un roman.. La critique du pouvoir africain, la satire de la société, des clivages et des conflits en Afrique occupent une place importante dans son œuvre. On comprend qu'un écrivain africain comme H. Lopes, à la fois soucieux de la chose publique et attiré par le tempérament romantique soit tenté d'adopter la technique narrative du roman épistolaire «comme en témoignent les manifestations de romantisme révolutionnaire d'une nouvelle comme "la bouteille de Whisky" contenue dans le recueil *Tribaliques*, la peinture des personnages féminins et le patronage revendiqué d'Aragon dans *La Nouvelle romance*. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Cabalulu op. cit. p. 89.

<sup>2</sup> R. Chemin, A. Chemain-Degrange. *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*. Paris : Ed. Présence africaine, 1979, p. 89.

## **1.1 NATURE DU ROMAN**

Dans le roman par lettres ou récit autonome, la lettre est l'unique véhicule de la narration. Il est soit une seule et longue lettre comme *Une si longue lettre* de Mariama Ba, soit une suite de lettres, cinq dans le cas de *Sans tam-tam* d'Henri Lopes, qu'un destinataire (Gatsé) envoie à un destinataire.

Mais *Sans Tam-tam* se différencie sur le plan formel d'ouvrages comme *Les Liaisons dangereuses*, par le fait que toutes les lettres, sauf une, sont censées être de la même main, le destinataire n'apparaissant en quelque sorte qu'en creux, par les réponses apportées, d'une lettre à la suivante, à ses remarques ou à ses objections. Seule la dernière lettre porte sa signature. Elle est censée accompagner les missives précédentes, recueillies par le destinataire qui a pris conscience de leur valeur littéraire et de leur valeur de témoignage. Dans une tentative de définition du roman épistolaire, Robert-Adam Day écrit : «Tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement imaginaire dans lequel les lettres partiellement ou entièrement fictives, sont utilisées en quelque sorte comme véhicules de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire».<sup>1</sup> Il ne fait pas de doute qu'une telle définition est imprécise et surtout incomplète. Car la lettre dans le récit et la nouvelle y trouveraient légitimement leur place.

Pour affiner cette définition du récit épistolaire, M. Cabakulu<sup>2</sup> a énoncé certains critères essentiels et discriminatoires, à savoir :

- tout texte romanesque
- recourant à la lettre comme véhicule de la narration
- l'expéditeur et parfois le destinataire sont protagonistes de l'action
- l'intention de l'auteur de créer une oeuvre d'art

Mais si, comme l'écrit Michel Butor, le roman est «le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître»,<sup>3</sup> le roman même épistolaire doit nous permettre d'atteindre aux événements à travers le texte qu'il suscite. Et l'émergence de ces fictions (événements) correspond à un besoin, remplit une fonction. Les personnages imaginaires comblent des vides de la réalité

<sup>1</sup> Cité par L. Versini. *Le Roman épistolaire*. Paris : P.U.F., 1979, p. 5.

<sup>2</sup> M. Cabakulu. *op. cit.* p. 24.

<sup>3</sup> M. Butor. *Essais sur le roman*. Paris : Ed de Minuit, 1960 et 1964 p. 82.

et nous éclairent sur celle-ci. Ils sont donc passibles d'une psychanalyse au sens large ; cette application du roman à la réalité est d'une extrême complexité et son réalisme, le fait qu'il se présente comme fragment illusoire du quotidien n'en est qu'un aspect particulier, celui qui nous permet de l'isoler comme genre littéraire.

A ce titre, la différence entre le roman et le récit épistolaire résidera dans la forme qui fournit au second cité une élasticité et une souplesse telle qu'il s'adapte aux différents genres littéraires.

Le roman épistolaire est manifesté par l'envoi de lettre (s) par le destinataire et la réception par un destinataire éventuel. C'est admettre d'ores et déjà que le roman épistolaire est par nature un dialogue, le destinataire s'adresse toujours à quelqu'un, une autre personne. Des signes apparaissent dans le récit qui étayent cet état de fait. Il s'agit surtout des protocoles d'en-tête, et de clôture. De plus, la fonction phatique selon Jakobson<sup>1</sup> permet d'entretenir le contact. Dans *Une si longue lettre* de Mariama Ba,<sup>2</sup> elle apparaît sous la forme d'appel et de suppliques «Tu t'en souviens» (p.24), «Je t'invoque.» (p. 7). De même dans *Sans Tam-tam*, nous pouvons lire : «Tu t'en souviens je crois» (p.8), «Voilà mon ami» (p.10), «Comment ! écoute» (p.84). Selon Jakobson, cette fonction permet de garder le contact dans un dialogue. C'est le rôle de «Allô» au téléphone et d'expressions telles que «aujourd'hui», «demain». Mais si la relation dialogique est un facteur essentiel du roman épistolaire, «Le romancier choisit le nombre d'émetteurs auxquels il va donner l'écriture. Soit il compose un roman monodique /----/ soit le romancier écrit un roman à deux voix /----/ soit encore le roman polyphonique».<sup>3</sup> L'avantage que pose le choix d'une telle forme est déjà la diversité de style, de tons qui s'entrecroisent pour donner au texte une variété et une dynamique interne beaucoup plus dense. A ce propos, Bakhtine affirme : «La plurivocalité et le plurilinguisme entrent dans le roman et s'y organisent en système harmonieux».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Cité par M Grésillon. *Une si longue Lettre de Mariana Ba*. Paris : Ed. Saint-Paul, 1986, p. 64.

<sup>2</sup> M. Ba. *Une si longue lettre*. Dakar, Abidjan, Lomé : Présence Africaine 1986, pp 7-24, p 129.

<sup>3</sup> M.L. Taymans et al. *La lettre*. Bruxelles : Didier-Hathier, 1992, p. 58.

<sup>4</sup> M. Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, p. 120.

Cependant nous retiendrons que dans les romans épistolaires, le dénominateur commun est l'usage de la lettre comme véhicule principal de la narration. A cette notion commune se superpose la «suite monodique», «la suite bivoque» et «la polyphonie épistolaire». Chaque variante du roman épistolaire a donc sa particularité, son sens propre et son efficacité communicative.

### 1.1.1 - La monodie épistolaire

C'est par nature un roman à une voix. M. Cabakulu<sup>1</sup> affirme que l'expression «monodie épistolaire» est de Jean Rousset. Louis Baladier l'appelle «la suite épistolaire à une voix /.../ une cantate à cappella qui résonne dans le silence»<sup>2</sup> Toujours est-il que dans ce genre de roman l'expéditeur, un seul personnage s'adresse à un ou plusieurs destinataires ou personnages. M. Cabakulu nous apprend que cette forme donne à lire les lettres d'un seul émetteur.

Dans la monodie épistolaire, même si les réponses du destinataire ne sont pas toujours reproduites, il existe des signes qui témoignent des contacts établis entre l'émetteur et le récepteur. On parle alors d'échange allusif. D'après Jean Rousset, «Quand il y a l'absence de contact, on assiste à un pur soliloque sans réponse».<sup>3</sup> L'absence de contact dans *Un nègre à Paris* de B. Dadié et *Certificat de contrôle anti-sida* de D. Fakoli identifie ces ouvrages comme relevant de cette forme de monodie. En effet, dans le roman de Dadié, le destinataire Tanhoé Bertin, s'adresse à un ami dont il ne cite pas le nom et qui ne lui répond pas. *Certificat de contrôle anti-sida*, de D. Fakoli révèle deux caractéristiques du roman épistolaire : sa souplesse et l'intérêt dramatique qu'il suscite en tant que révélateur de sentiments intimes, de confidences : «En dehors de ma grand-mère, je n'ai personne d'autre que toi à qui me confier».<sup>4</sup> A défaut du marquage temporel et spatial (date et lieu d'expédition) l'en-tête, le destinataire, le corps de la lettre sont autant de signes qui placent le roman de D. Fakoli dans le sillage de la monodie épistolaire. La lettre du destinataire est transmise par sa grand-mère, car cette petite fille qui demande l'intervention de Monsieur le président pour son père et sa mère meurt ainsi que ses parents avant la transmission de la lettre. L'usage de cette monodie trouve ici son explication. L'auteur a expliqué l'usage de ce mode en ces termes :

<sup>1</sup> M. Cabakulu. *op. cit.*, p. 25.

<sup>2</sup> L. Baladier. *Le récit. Panorama et repères*. Paris : Seuil, 1971, p. 158.

<sup>3</sup> J. Rousset. *Forme et signification*. Paris : J. Corti, 1964, p. 77.

<sup>4</sup> Cité par M. Cabakulu. *Op. cit.* p. 26.

*L'idée d'utiliser la correspondance épistolaire comme technique narrative m'est venue tout à fait par hasard; /---/. Pourquoi avoir choisi une seule lettre au lieu d'un échange de lettres ? J'ai choisi de ne pas couper la parole à la petite pour plusieurs raisons. La douloureuse mésaventure vécue par sa famille touchait à sa fin, quand elle avait pris la décision de demander l'intercession du président. Par conséquent les lettres de ce dernier pouvaient difficilement s'insérer dans le texte. Ensuite, je ne souhaitais pas rompre la continuité et l'intensité émotionnelle de narration des faits par l'héroïne. Enfin, je ne voulais pas donner la parole au président, mais alors pas du tout.<sup>1</sup>*

L'absence de réponse est un parti pris révélateur de la personnalité de l'auteur. Car cette lettre est implicitement une mise en cause du gouvernement. Ne pas lui donner la parole, c'est lui refuser le moyen de se justifier, de se déculpabiliser. Contrairement à la première forme de monodie épistolaire, la seconde révèle les contacts entre le destinataire et le destinataire. Pour Jean Rousset,

*Il y a cette fois échange réel : une seule personne écrit, mais elle ne monologue pas /—/ Le destinataire est atteint, les contacts sont établis, invisibles pour le lecteur, mais cependant perceptibles ; les réponses ne sont pas reproduites, mais il y a des réponses. On assiste donc bien à un échange, mais à un échange dont un seul partenaire se manifeste, à un duo dont on n'entend qu'une voix.<sup>2</sup>*

Louis Baladier la nomme : « la suite monophonique avec réponses élidées ».<sup>3</sup> Deux romans de la littérature africaine relèvent de cette monodie. Il s'agit de *Sans Tam-tam* et *d'Une si longue lettre*. Dans *Sans Tam-tam* d'Henri Lopes, le héros principal Gatsé écrit à son ami resté dans la vie politique, en ville et dont il reçoit bien les réponses. Mais ces dernières ne sont pas données à lire au lecteur. Certains signes nous montrent que l'échange est bel et bien réel. Dans la première lettre (pp. 7-10), on peut lire : « J'ai bien reçu ta lettre du 13 courant » (p 7) ; dans la deuxième lettre (pp. 11-66), il écrit : « Tu ne m'as pas compris. J'ai été trop bref. Je t'ai répondu trop vite ». (p 11) ; dans la troisième lettre (pp. 67-91) le destinataire affirme : « Ma précédente lettre aura au moins un résultat, en obtenir une longue de ta part quatre pages, cela ne t'était pas familier » (p 72) ;

<sup>1</sup> Cité par M. Cabakulu *Ibid.* pp. 26-27.

<sup>2</sup> J. Rousset *Ibid.* p. 78.

<sup>3</sup> L. Baladier. *op. cit.*, p. 158.

dans la quatrième lettre (pp. 92-101) Gatsé écrit : «Il a fallu ta lettre pour m'annoncer que tu étais son directeur de cabinet» (p 92) ; dans la cinquième lettre (pp. 102-114) il souligne : «Tu constates que sur plusieurs lettres jamais je n'ai usé des termes de "Lutte de classes" de "dictature du Proletariat». (p. 106).

Ce décryptage montre qu'il existe bien un dialogue entre deux personnages et que le deuxième pôle de la communication anime la discussion par ses objections, ses remarques. En fait dans *Sans Tam-tam*, le monologue n'est qu'apparent. La correspondance non reproduite de l'interlocuteur n'est qu'un artifice littéraire, un procédé du genre. La lettre épilogue a montré comment Lopes a su exploiter à merveille les ressources de la lettre pour créer cette oeuvre d'art. Les raisons du choix de cette forme d'écriture résident dans la spécificité de la monodie dont relève *Sans Tam-tam*. Celle-ci met le moi au coeur de la création littéraire et cherche l'expression de la personnalité. D'où un certain avantage de l'unité et de la profondeur. De plus, Henri Lopes a su tirer grand profit des ressources de la littérature épistolaire qui mêle sans ambages différents sujets. C'est ainsi qu'il a pu livrer ses réflexions sur l'homme, sur la société et témoigner de son temps. Sur le plan de la structure, le roman de Lopes est composé de cinq lettres d'inégale longueur et cette disproportion est révélatrice de l'importance des problèmes abordés. Si la forme monodique privilégie le point de vue du destinataire, dans la mesure où elle révèle ses états d'âme, ses épanchements, la forme bivoque fait une large place à la discussion, à la contradiction par le biais de regards croisés sur un ou plusieurs événements.

### 1.1.2 - Le roman bivoque

«La suite bivoque», selon la formule de L. Baladier,<sup>1</sup> peut être construit sur la tension dialectale de véritables discussions. Il y a un dialogue explicite entre émetteur et récepteur. Cette version donne lieu à un véritable échange de correspondance dont les lettres des protagonistes sont effectivement reproduites pour le lecteur. A propos du roman *Dialogue en Noir et Blanc*, M. Cabakulu<sup>2</sup> affirme qu'il y a un dialogue entre émetteur et récepteur. A en croire M. Cabakulu, et comme l'indique le titre, c'est un dialogue présenté sous forme de lettres échangées entre deux correspondants. Ce dialogue porte sur des sujets comme «le métissage des possibles». Selon toujours M. Cabakulu, la relation entre l'Afrique et l'Europe est au coeur de cette correspondance.

<sup>1</sup> L. Baladier *op. cit.* p. 158.

<sup>2</sup> M. Cabakulu, *op. cit.*, p 33.

### 1.1.3 - La polyphonie épistolaire

La suite polyphonique selon L. Baladier, repose sur l'orchestration des messages de multiples correspondants. Elle structure un réseau de relations complexes, multiplie les focalisations et les éclairages. Pour L. Baladier : « Cette dernière variété qui est évidemment la forme la plus aboutie du récit épistolaire, implique une esthétique, une esthétique de l'entrecroisement et de la fragmentation /-----/. C'est une esthétique du mouvement de la courbure, de la perspective rompue ».<sup>1</sup> La polyphonie épistolaire comporte des envois et des réponses de plusieurs correspondants. L'avantage de cette forme est précisé en ces termes par Jean Rousset :

*Dès qu'il adopte la formule des correspondants multiples, le roman par lettres, est conduit à édifier des structures d'ensemble dont la note dominante est l'entrecroisement des lignes, la fragmentation des discours, les ruptures de ton, le continuel déplacement du point de vue. On est loin de l'uniformité de ton et de l'homogénéité.*<sup>2</sup>

Évoquant les multiples avantages que peut procurer le roman en général, au sens où il est le genre à travers lequel peut se recomposer le monde ou au contraire exprimer sa décomposition, A. Ricard écrit : « Une Afrique plurilingue, de multiples cultures, voilà des matériaux idéaux pour le grand roman, le roman polyphonique qui ferait entendre des voix multiples, dans lequel l'histoire s'exprimerait dans son incohérence et sa multiplicité ».<sup>3</sup>

L'avantage certain du roman polyphonique, c'est qu'il met en relief le caractère relatif et plurivoque des événements et des personnages. Il fait ressortir aussi la variété des styles, étant entendu que chaque correspondant écrit à sa manière. Le problème qu'il pose est pour le lecteur la reconstitution de l'intrigue dans laquelle se trouvent imbriquées les voix, les prises de position des protagonistes. R. Bourneuf et R. Ouellet proposent la solution suivante :

<sup>1</sup> Louis Baladier, *op. cit.* . p. 158.

<sup>2</sup> Jean Rousset. *Forme et signification*. Paris : Gallimard 1956 p. 78.

<sup>3</sup> A. Ricard. *littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : Ed. C.N.R.S. et Karthala, 1995 p. 225.

*Par la variation et la multiplicité des points de vue, le romancier épistolaire oblige son lecteur à recréer lui-même le roman, à en reconstituer la trame à lui donner, signification et cohérence, bref à devenir l'histoire antique appelé à interpréter, à reconstruire, à partir d'éléments disparates lacunaires ou contradictoires - les lettres perdues, tronquées, falsifiées - ; la cohérence d'une histoire ou d'une vie».<sup>1</sup>*

La multiplication des points de vue apparaît aussi comme la recherche d'une objectivité. En élargissant la discussion à plusieurs personnages, elle offre au lecteur la possibilité de confronter plusieurs jugements.

A propos de l'analyse du fonctionnement des romans polyphoniques, Bakhtine remarque : « Ici aucun narrateur identifiable, dont la voix dominerait le chœur des personnes, aucune instance énonciative supérieure, mais une multiplicité de points de vue qui dialoguent, s'entrelacent, et dont aucun ne prévaut sur l'autre ».<sup>2</sup> Ceci vient garantir selon Bakhtine, l'objectivité réaliste du récit.

La multiplication des points de vue engendrée par une constellation des correspondants, offre des versions différentes sur un même événement. Elle compose une perspective profonde où la vérité se fragmente.

Le récit à la première personne (Ich-Erzählung)<sup>3</sup> est un procédé qu'il faut apprécier en le comparant soigneusement aux autres procédés possibles. Dans ce cas, le narrateur ne doit évidemment pas être confondu avec l'auteur. Ce n'est pas l'auteur d'un texte littéraire que dénote le « je ». L'effet recherché et l'effet produit par le récit à la première personne sont très variables. Le narrateur peut être moins vivant et moins réel que les autres personnes, comme il peut être au centre de l'histoire qu'il raconte. Le cas de figure est identifiable à la situation de Gatsé, héros de Lopes dans *Sans Tam-tam*. Dans une telle situation, le narrateur, s'il est sympathique, rencontre l'adhésion du lecteur qui s'identifie à lui. C'est l'effet recherché par l'auteur pour faire entrer son histoire dans la vraisemblable. Or, on sait que la vraisemblance dans les détails est un moyen de réaliser l'illusion, mais elle est surtout moyen employé comme appât pour attirer l'attention du lecteur

<sup>1</sup> R. Bourneuf et R. Ouillet. *L'univers du roman*. Paris : PUF, 1975, p. 91.

<sup>2</sup> Cité par C. Kerbat et Orrecchioni. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Librairie Armand Collin, 1980, p. 68.

<sup>3</sup> En allemand se traduit par la raconte, je relate ou je suis en train de raconter.

dans une situation improbable ou incroyable qui contient une vérité par rapport à la réalité qui se situe au-delà des circonstances. Cette même préoccupation dans l'authenticité et dans le détournement du romanesque, vers des apparences plus véristes (parallèlement au théâtre), fait la fortune de la lettre comme forme narrative.

Il convient à présent d'étudier la narration et la composition de *Sans Tam-tam*, pour mieux saisir le mécanisme d'inscription de l'épistolarité dans cette oeuvre.

## **1.2. NARRATOLOGIE ET COMPOSITION**

Le roman, qu'il soit monodique, bivoque ou polyphonique, n'en demeure pas moins attaché aux techniques de genèse et de structure du récit. Quel que soit l'intérêt de l'étude synchronique, celle qui observe l'oeuvre elle-même comme un produit d'art en soi, on ne saurait se dispenser d'un éclairage historique. Une bonne connaissance du contexte littéraire, artistique, social de la biographie de l'auteur, des influences qui ont pu s'exercer sur lui sont à même d'éviter les contresens. En négligeant même volontairement les débats sur son origine et sa nature, nous pouvons nous rendre à l'évidence que la création littéraire repose sur deux facteurs primordiaux que Monterlant définit en ces termes : « La création par l'émotion qui donne la matière. Puis la création par l'art qui juge, choisit, combine, construit ».<sup>1</sup> Le critique Jean Rousset les exprime ainsi : « Solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme ».<sup>2</sup> On remarque l'insistance sur le caractère synthétique de la création artistique qui instaure une forme ou éclôt, sublimée par l'expression, la matière profuse et touffue d'un élan intérieur. Comme tout récit narratif, le roman épistolaire s'inspire de situations vécues, en train de se réaliser ou censées pouvoir arriver. C'est l'inspiration que Genette<sup>3</sup> nomme par la «narratologie thématique» . Celle-ci analyse les contenus narratifs (les histoires c'est-à-dire les sujets que l'ouvrage prend en charge par le biais du narrateur).

*Sans Tam-tam*, c'est d'abord un cas de conscience. Le héros Gatsé, professeur de lettres dans un collège de l'intérieur du pays, s'est vu proposer par un ami proche du pouvoir, un poste de conseiller culturel à l'ambassade de Paris. Ainsi il pourrait recevoir les soins médicaux qu'exige sa santé délicate et assouvir son intense curiosité intellectuelle, sa boulimie de lectures : « J'ai compris le secours que tu veux m'apporter et j'y suis sensible » (*S.T.T.* p. 8).<sup>4</sup> Il refuse cette offre inspirée par l'estime et l'amitié, suscitant l'incompréhension de son ami qui y voit d'abord un refus de servir, de s'engager. C'est que le destinataire apparaît à travers les réponses que Gatsé apporte à ses objections, comme un homme d'action, carré, pragmatique, trop engagé peut être dans des tâches concrètes à résoudre au jour le jour pour ne pas considérer comme un luxe les réticences de

<sup>1</sup> Cité par L. Ballardier. *Le récit Panorama et repères*. Paris : Seuil, 1971, p. 36.

<sup>2</sup> Cité par L. Ballardier. *Ibid.* p. 186.

<sup>3</sup> Cité par L. Ballardier, *Ibid.* p. 91.

<sup>4</sup> Désormais. *Sans Tam-tam* sera évoqué par le sigle (*S.T.T.*) pour les citations tirées du texte.

son correspondant envers lequel il éprouve l'affection un peu protectrice d'un lutteur sain pour l'ami sensible et maladif. Le narrateur parle de la situation coloniale, mais cette évocation lui permet surtout d'aborder le problème de l'intellectuel et de la révolution. Si le héros a refusé le poste qui lui est offert, c'est parce qu'il estime mieux servir son pays dans les modestes fonctions qu'il assume. L'opposition des deux manières de servir, celle de Gatsé et celle de son correspondant, n'est qu'apparente ; elle se résoud, en fait, en complémentarité : l'action du destinataire serait celle d'une avant-garde isolée si d'humbles enseignants ou d'autres travailleurs n'accomplissaient leur tâche quotidienne. Gatsé écrit à ce propos : « Les troupes ne sont pas branchées sur la même longueur d'onde que l'Etat major. Il arrive que visant l'ennemi, leurs balles frappent l'avant-garde dans le dos. Tu ne dirigeras bien que si je prépare mes élèves à ne plus commettre des erreurs de cette dimension. » (*S.T.T.* pp. 59-60).

Complémentarité aussi des points de vue. Gatsé a pris du recul par rapport aux milieux dirigeants directement impliqués dans l'action politique, en restant professeur ; par rapport à la capitale en choisissant de servir dans un poste de brousse. Sur le premier point, il n'est peut-être pas sans donner prises aux reproches de son ami : goût un peu idéaliste de la pureté, de la réflexion, de la solitude. Mais convenons qu'il n'a pas choisi une sinécure, et que le principal critère de ce choix est qu'il s'estime plus utile et plus apte à enseigner dans un collège qu'à évoluer dans les bureaux d'une ambassade.

La deuxième composante est ce qu'on pourrait appeler l'art, c'est-à-dire un ensemble de techniques qui, en s'exerçant sur un matériau, le matériau verbal pour la littérature, vont lui conférer une forme spécifique. C'est ce que Genette nomme par la « narratologie formelle »<sup>1</sup> ; qui analyse la technique narrative (le récit comme arrangement et représentation de l'histoire).

Comme nous pouvons le constater, il ne suffit pas d'une histoire, riche en significations et portée par un texte de qualité pour constituer un récit Il y faut un arsenal de techniques et de conventions qui organisent sens et texte en une forme spécifique qui participe du genre narratif. L'étude de la narration et de la composition, deux procès fondamentaux à l'instauration de la forme-récit, nous permettra de mieux comprendre le sens et la portée du roman d'Henri Lopes.

---

<sup>1</sup> Cité par L. Baladier, *op.cit.*, p. 126.

### 1.2.1 La narratologie

Toute histoire implique un narrateur, invisible ou présent, qui la raconte. Tout récit est le produit d'une narration qui en règle le débit et les modalités, c'est-à-dire qui manifeste plus ou moins son travail organisateur, qui fixe un point de vue et qui nuance plus ou moins ses assertions. En fait, comme l'affirme Y. Reuter, « Narrateur et narrataire peuvent être explicites ou implicites, ils sont en tout cas consubstantiels au texte ».<sup>1</sup> En dehors de quelques allusions faites aux réponses du destinataire, *Sans Tam-tam* reproduit exclusivement la correspondance de Gatsé. D'ores et déjà, il semble aisé de percevoir les multiples fonctions qu'assumera le principal narrateur dans l'énonciation du discours. Il faut comprendre le discours dans sa large extension, c'est-à-dire toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. C'est surtout dans les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne (Je, Tu). Et nous assimilerons discours au mode narratif que Yves Reuter<sup>2</sup> appelle diegesis. Le narrateur Gatsé parle en son nom et ne dissimule pas les signes de sa présence. L'usage du pronom personnel et les lettres qui portent son nom indiquent au lecteur que l'histoire est racontée, médiée par un narrateur, par une conscience. On est dans le mode du je qui se différencie du il (la mimesis). Le choix de ce mode narratif fonctionne en relation avec le choix des perspectives.

Gatsé apparaît plus dans la narration. Il intervient directement en assumant des fonctions complémentaires et plus variées que celles que tient tout narrateur, même implicitement. Nous pouvons retenir dans un premier temps la fonction narrative.

Gatsé raconte et évoque deux mondes : l'époque coloniale mais surtout l'Afrique des indépendances et d'après les indépendances. L'enfance coloniale est racontée de manière concrète et douloureuse : « Nous étions dès lors les dignes héritiers biologiques de ceux que les traitements des négriers, de l'indigénat et du travail forcé, n'ont pu éteindre ». (*S.T.T. p 29*). Mais au-delà de la dénonciation du système colonial, la leçon de son enfance est, à bien des égards, riche en enseignements pour Gatsé. Pour notre héros, l'heure n'est plus aux récriminations, mais à la recherche de synergies nouvelles qui puissent constituer le socle à partir duquel s'élèveront de puissants États africains. Il écrit à ce propos :

<sup>1</sup> Y. Reuter. Introduction à l'analyse du roman. Paris : Ed. Dunod, 1996, p. 37.

<sup>2</sup> Y. Reuter *op. cit.* p. 61.

*Ne nous cristallisons pas sur les sentiments : ceux d'hier comme d'aujourd'hui. Ni les leurs, ni les nôtres. /---/ N'englobons pas dans la haine des ennemis, le mépris de ce qui constitue leur force. Il y avait chez ces tyrans un amour du travail, une énergie des pionniers, une foi à leur drapeau qui n'était pas spécifiquement des qualités d'opresseurs. (S.T.T. p 39).*

Cette vision progressiste consitue, selon Gilbert Lombaré-Barré,<sup>1</sup> un des traits actuels de la littérature congolaise. C'est-à-dire que les oeuvres littéraires dans leur ensemble se caractérisent en profondeur par un discours de la conscience du présent, par une «mentalité de survivance». Au procès de colonisation a succédé celui du pouvoir post indépendance. En dépit de la force avérée de la dénonciation de la gestion socio-politique et en dépit des talents incontestables des auteurs comme Jean Baptiste Tati-Loutard, Tchicaya U'Tamsi....., on observe chez les écrivains africains en général, un immobilisme, dans la capacité de scruter des horizons nouveaux et d'imaginer des issues pour échapper au chaos social représenté et rejeté systématiquement. Les propos de Gatsé préfigurent un changement total d'orientation et de stratégie en proposant une nouvelle démarche : scruter l'avenir et prospecter le sens de cet avenir.

*Sans Tam-tam* est un perpétuel questionnement et les lettres que le destinataire envoie à son ami se veulent des esquisses de réponse aux préoccupations de savoir comment envisager l'Afrique de ces prochaines décennies et quel sens lui donner. La libération mentale ou la libération des intelligences constitue un des soucis majeurs du narrateur qui affirme : « Nous avons à désaliéner les consciences. /.../ Désaliéner c'est, chez nous, décoloniser les mentalités ». (S.T.T. pp. 62-63)

Puisque la narration est essentiellement assurée par Gatsé, la fonction de régie lui revient tout naturellement. Il organise le discours dans lequel il insère des paroles du destinataire ou des autres personnages. Ainsi est reproduite une partie des propos du correspondant : « Dans ces lettres je reconnais bien un homme, un homme et ses sentiments, mais je cherche en vain la révolution ». (S.T.T. p 106). Cette divergence de vue montre que le narrateur est incompris de celui qu'il

---

<sup>1</sup> Gilbert Lombaré-Barré : "la littérature congolaise et le rêve du changement" *In Présence Africaine* n° 154 2<sup>ème</sup> semestre, 1986, p. 271.

considère comme son confident, mais aussi de sa mère dont l'intervention est reproduite en ces termes : « N'essaie pas de prendre en charge le monde, il t'écrasera. J'ai besoin d'un fils qui prenne soin de mes vieux jours, non d'un nouveau Jésus dont j'aille fleurir la tombe ». (*S.T.T. p 57*)

Cependant ces petites contradictions n'altèrent en rien la communication. Et dans l'établissement de la continuité de la correspondance, le destinataire joue un rôle primordial. La fonction communicative qu'il occupe consiste à s'adresser au narrataire pour agir sur lui ou maintenir le contact. Ses arguments sont toujours accompagnés d'un désir plus ou moins explicite de connivence. Gatsé cherche à avoir l'adhésion de son ami en lui rappelant leur enfance commune, toutes les privations et les brimades qu'ils ont dû subir et souffrir dans leur chair. Le post-scriptum (*S.T.T. p 66*), les demandes de renvoi de la deuxième lettre et d'achat de livres, la longueur et la variété des problèmes abordés dans la deuxième lettre sont autant des signes qui concourent à maintenir la relation de communication. Gatsé le reconnaît qui écrit : « Ma précédente lettre aura au moins un résultat : en obtenir une longue de ta part /.../ ». (*S.T.T p 72*). Et la relation de communication révèle aussi l'implication du narrateur dans l'histoire qu'il raconte.

Certains indices confirment bien son intention de témoigner sur les événements qu'il évoque dans sa correspondance. L'époque des « Trois Glorieuses » (*S.T.T. p 8*) est revisitée, rappelés aussi le passage à l'école normale supérieure, l'enfance coloniale, mais aussi et surtout le narrateur investit en homme avisé le problème de l'intellectuel et le pouvoir sinon de l'intellectuel et la révolution. C'est en ce sens qu'il remplit une fonction testimoniale qui exprime le degré de rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Y. Reuter<sup>1</sup> affirme que cette fonction peut être centrée sur l'action c'est-à-dire que le narrateur comme dans *Sans Tam-tam*, exprime son degré de certitude vis-à-vis de l'histoire. La fonction testimoniale est en mesure aussi d'exprimer l'émotion que l'histoire ou sa narration suscite chez Gatsé. Cela est d'autant plus vrai que le bref passage dans le cabinet ministériel, le souvenir des parents, constituent pour Gatsé, une expérience enrichissante et une règle de conduite dans la vie. Et, à y voir de plus près, tous les développements, ses réflexions se terminent par des sortes de maximes qui trouvent aussi leur explication dans la fonction généralisante. Celle-ci

---

<sup>1</sup> Y. Reuter. *op. cit.*. Paris : Ed - Dunod, 1996, p. 64.

se situe dans des «fragments de la réalité»<sup>1</sup> qui proposent des jugements généraux sur le monde, la société, les hommes. Cela souvent sous la forme de maximes ou de morales, relativement autonomes au présent de l'indicatif. C'est ainsi que Gatsé écrit :

*Mais la parole peut être action. Une belle intervention 'a pas seulement les faiblesses d'une performance, les mérites d'un combat héroïque. Je songe à celui qui, insoucieux du scandale, dévoile la vérité, réveille les consciences assoupies, et pousse ceux qui l'écoutent à se lever et à marcher. /----/ Un simple non, une affirmation ou une dénonciation sont quelque fois plus dangereux que la formation d'un maquis». (S.T.T. pp. 82-83)*

Au vu de ces quelques fonctions essentielles et non exclusives, l'image du narrateur occupe une place centrale dans l'oeuvre de Henri Lopes. Concomitamment se dévoilent dans l'oeuvre une existence individuelle, celle de Gatsé et une conscience collective, celle de son peuple. Le passage de l'une à l'autre fournit au roman toute sa matière et une certaine densité.

Au demeurant, le choix du mode narratif est en relation aussi bien avec les fonctions du narrateur, qui reste étroitement lié au choix des perspectives ou focalisations. Dans *Sans Tam-tam*, la perspective passe par le narrateur. Nous sommes en présence d'une « vision par derrière » ou « focalisation zéro ».<sup>2</sup> La vision est limitée puisque le narrateur est à l'intérieur de son histoire. C'est un narrateur intradiégétique. Il est présent dans la fiction et raconte son histoire, donne son point de vue. Il raconte l'histoire à la première personne. Cette vision comporte une restriction de champ puisqu'il ne nous est montré que ce que le héros connaît. Mais le récit gagne en profondeur, en crédibilité car le lecteur se trouve uni à la destinée du narrateur et c'est avec lui que le lecteur découvre l'univers du roman.

Dans la narration homodiégétique, le narrateur parle de sa vie rétrospectivement. Le recours à l'analepse lui donne un savoir plus grand, une vision plus ample, une profondeur interne et externe. Cette forme de narration lui permet aussi des prolepses. C'est ainsi que Gatsé parle de «/----/ ce court intermède dans la trajectoire de (sa)vie. /----/ Okana nommé ministre. C'était peu avant les «Trois glorieuses». A la sortie de l'école normale supérieure» (S.T.T. p 8). Aussi le narrateur a pu, grâce à ses fonctions multiples, intervenir en faisant

<sup>1</sup> Y. Reuter, *Ibid.* p. 65.

<sup>2</sup> La narration passe par le narrateur selon Genette cité par Y. Reuter. *Ibid.* p. 66.

des projections sur le devenir de l'Afrique. Il affirme : « faire travailler et être exigeant devant le rendement de chacun n'est pas employer une méthode de colonianiste. /.../ Voici venir le moment de le faire de nous-mêmes, pour nous-mêmes ». (*S.T.T. p 40*). Dans ses propos se lit l'espoir d'une libération prochaine de l'Afrique des mains de dirigeants dictateurs : « La fin de celle des dirigeants qui s'assoient sur le vide approche. (*S.T.T. p 63*)

En définitive, la narration homodiégétique, passant par le narrateur, vise à produire certains effets. Car, dès que le protagoniste principal meurt, la narration s'achève. Cela s'avère nettement dans le cas du roman de Lopes, où la mort de Gatsé coïncide avec la fin de la correspondance, donc du roman. Enfin le temps constitue aussi un des motifs de base de thématiques romanesques importantes : l'amitié, la solitude, la politique, la violence, le pouvoir etc. Et l'espace mis en scène, par le roman peut s'appréhender selon deux grandes entrées : ses relations avec l'espace réel et ses fonctions à l'intérieur du texte.

La composition du récit repose ainsi sur une opposition à quatre termes : le temps de l'histoire et le temps du récit d'une part, d'autre part la vie à la campagne opposée au modernisme de la capitale Brazzaville avec toutes ses contradictions. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les propos de Roger Blin qui écrit : «Le roman est autant le récit d'une fiction, que la fiction d'un récit ». <sup>1</sup>

La composition telle qu'elle nous apparaît ici, inclut la méthode narrative, c'est-à-dire « la composition structurelle ou narrative et la composition interne de la théorie psychologique, sociale, philosophique qui rend compte du pouvoir des actions humaines »<sup>2</sup>, selon les propos de Warren et Wellek.

### 1.2.2 La Composition

Abordant le problème de la composition, L. Baladier écrit : «La composition est l'achèvement structural et esthétique de l'oeuvre, ce qui accomplit son statut ; par elle, le romancier dispose les éléments de son récit pour obtenir certains effets d'ordre dramatique, esthétique ou philosophique ». <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cité par L. Baladier. *Le récit. Panorama et repères*. Paris : Seuil, 1971, p. 71.

<sup>2</sup> A. Warren, R. Wellek. *La théorie littéraire*. Paris : Ed du Seuil, 1971, p. 305.

<sup>3</sup> L. Baladier, *op. cit.*, p 71.

Le roman de Lopes est constitué d'un ensemble de cinq lettres. D'une lettre à une autre, l'auteur a abordé différents sujets, les mêlant ou établissant entre eux des connexions. La structure du récit épistolaire est assez particulière, une originalité qu'il tient des différentes ressources du genre. A défaut d'une trame qui met en lutte différents protagonistes aux désirs opposés dans un espace de souffrance, *Sans Tam-tam* établit un dialogue constant entre deux amis qui échangent leurs idées sur les problèmes de l'Afrique. On assiste donc à une suppression du développement narratif continu et l'ordonnement des lettres se fait non plus en termes d'enchaînement mais en termes de «montage». Entre les lettres s'insèrent des formules d'ouverture : «Mon camarade et ami», «Du même au même» et des formules de clôture : «Tous mes flamboyants», «fraternellement ton Gatsé». L'artifice de la composition est porteur d'un sens plus profond. Les en-têtes des lettres : «Du même au même», jeu épistolaire et trait d'humour, marquant la distance entre l'auteur et son oeuvre. Ils expriment un clin d'oeil de l'auteur au lecteur. Ce procédé n'est pas sans laisser une impression étrange de solitude en face de Gatsé. Le dialogue avec l'homme de la ville se mue parfois en un dialogue de Gatsé avec lui-même, en une sorte de soliloque. C'est un autre sens de l'expression . Le personnage avoue d'ailleurs à la fin de la quatrième lettre que l'on écrit toujours en dernière analyse pour faire le point de la situation, pour soi. C'est pour cela que Gatsé, dépourvu de carbone et de machine à écrire, réclame à son correspondant le retour de cette longue deuxième lettre qu'il lui envoie : (*S.T.T. p 66*). De plus, cette demande de renvoi de la deuxième lettre est un procédé du genre utilisé par l'auteur pour permettre la continuité de la relation épistolaire. A la fin de chaque lettre apparaît un artifice qui motive ou annonce une réponse de l'interlocuteur. A la fin de la troisième lettre, il écrit par exemple : « Sache que ta dernière lettre a mis plus d'un mois pour me parvenir par la voie postale. Tu réduiras ce délai en faisant comme moi. Je confie mon courrier à un passager de l'avion qui te le remettra. » (*S. T.T. p. 91*). Pareil constat se vérifie à la fin de la quatrième lettre où le narrateur envoie à son ami de l'argent et une liste de livres à acheter. Toutes ces formules sont familières et témoignent du désir de communiquer de Gatsé mais surtout de la souplesse du genre épistolaire.

A tout prendre, les lettres se suivent et ne se ressemblent pas. La première lettre (prologue) est une lettre de présentation du sujet, elle introduit le refus qui est le prétexte à l'écriture. Les lettres du corps, tout en apportant des justifications ultérieures au refus, révèlent des thèmes importants développés par l'auteur : colonialisme, corruption, autoritarisme, incompetence, etc.

La lettre épilogue, quant à elle, révèle le caractère de l'auteur, en ce sens qu'il apparaît comme un aveu implicite du correspondant.

Le choix du mode narratif montre qu'une conscience raconte les différentes périodes de sa vie à un correspondant qui constitue le deuxième pôle de la communication. S'établit alors entre l'émetteur et le récepteur une interaction verbale, une relation épistolaire qui fournit au roman sa forme. Dans cette relation épistolaire, les étapes de la vie n'ont pas la même importance, ce qui explique la disproportion des lettres. On sort parfois de l'histoire de Gatsé pour narrer ou évoquer des événements passés. Aussi Gatsé, en préférant rester à la campagne, a opéré ce retranchement qui n'est pas essentiellement celui de la solitude ou de l'individualisme esthétique, mais au contraire celui de tout langage confronté à sa propre hantise d'abord, à la disparition des repères des valeurs culturelles de sa société ensuite.

Chaque lettre apparaît comme une grande réponse aux multiples maux qui gangrènent l'Afrique, et c'est surtout le lieu où s'élaborent de grandes discussions sur l'homme en général. La forme du roman correspond particulièrement en la circonstance. Les lettres autorisent la contradiction favorisée par la distance dans l'espace et dans le temps.

Des repères temporels situent l'histoire à la fin de la période coloniale avec l'accession à l'indépendance de nombreux pays africains, mais surtout à la période post-indépendance. C'est ainsi que le narrateur revient sur la révolution de 1963, les journées des 13-14-15 Août au cours desquelles l'Abbé Youlou fut renversé. Virulent mais lucide, le narrateur évoque aussi la période coloniale. Nous pouvons dire que les indications temporelles peuvent ancrer le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés. *Sans Tam-tam* fait une large place à la dénonciation coloniale. Mais cet intérêt pour des faits déjà passés est un parti pris pour mieux éclairer le présent. Car la matière principale du roman est la satire des gouvernements africains actuels. C'est donc une manière concrète de centrer la critique sur l'actualité. L'astuce est très subtile et assez révélateur de l'abîme profond dans lequel se meuvent nos jeunes nations.

Le temps du roman est structuré par une opposition passé-présent, organisé autour d'un fait social, politique. Mais l'analyse du temps dépend aussi des rapports avec le temps de la narration, c'est-à-dire le temps du récit. Toute l'histoire passe par le récit, par le biais de formules comme : « Tu t'en souviens je crois ». (*S.T.T. p 8*) ou « Tu sais la suite » (*S.T.T. p 9*), « Au souvenir de tout cela » (*S.T.T. p 23*), « A l'époque » (*S.T.T. p 43*). Elle est donc transformée par le souvenir, par la vision du narrateur. Celui-ci parle de sa mutation en brousse comme d'une mission à accomplir. Mais c'est cette affectation qui provoque le récit. La durée du récit est donc celle des moments passés loin de la ville. Le roman est commencé en réponse à une lettre de l'ami : « J'ai bien reçu ta lettre du 13 courant ». (*S.T.T. p 7*), et se termine sur une note de musique « douce-amère » . Car l'auteur, tout en demandant la protection de son ami, termine son propos par une note d'humour qui contraste avec la gravité des sujets abordés dans le roman. Il écrit à la fin de l'ouvrage : « Appêtes-toi à nous défendre contre lui (Le Président du comité du parti). Sylvie qui va à Brazzaville et te portera cette lettre te verra. Occupes-toi d'elle mais pas trop » (*S.T.T. p 114*).

Mais le récit ranime l'histoire. L'histoire coloniale, la critique du pouvoir, la satire sociale ne sont pas évoquées qu'à cause du récit provoqué par le refus de Gatsé. Ce récit réveille donc de vieux souvenirs, chers au coeur du narrateur. Ce retour à des faits passés est un subterfuge qui permet d'informer le lecteur. Il y a donc parfois confusion entre le récit et l'histoire. Le souvenir des faits passés se prolonge dans les événements présents, interférant avec la période du récit. Et la fin du récit marque la fin de l'histoire. La mort du narrateur que nous apprend la lettre épilogue met en sourdine la voix de Gatsé. Nous retiendrons simplement que le récit favorise une méditation, et cette réflexion est double. Elle porte sur des événements d'un passé qu'il éclaire et sur la vie en général. Histoire et récit sont imbriqués. Il y a une volonté affirmée de la part de l'auteur d'éclairer l'un par l'autre et de les mêler intimement. Les apostrophes réitérés au destinataire en témoignent. C'est le lieu de remarquer avec R. Barthes :

*Toute forme est aussi valeur. Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un ethos, d'un certain bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise liant la forme /—/ à la vaste histoire d'auteur»<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> R. Barthes. *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1963 et 1972, p. 75.

C'est remarquer aussi que la forme est sous-tendue par une intention émotionnelle et volitive et que tout sentiment privé de l'objet qui lui donne sens, se réduit à un état psychique de fait isolé, extra-culturel. L'écriture est la forme saisie dans son intention humaine et liée aussi aux grandes crises de l'histoire.

Mais dans la composition de l'oeuvre présentée directement comme valeur artistique, comme objet esthétique, l'espace occupe une place importante. On peut entendre par espace, le lieu où se déroule l'action romanesque et qui est un lieu déjà identifié dans la réalité. Le narrateur parle de l'aéroport, de la capitale Brazzaville, du village d'Epéna (*S.T.T.* respectivement aux pages 14-48-94). L'espace mis en scène peut s'appréhender selon deux entrées : ses relations avec l'espace réel et ses fonctions à l'intérieur du texte. Les lieux du roman autant que le temps romanesque peuvent ancrer le récit dans le réel, donner l'impression qu'ils le décrivent effectivement. Dans ce cas, les noms, les informations renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman, ce procédé mis en oeuvre vise à produire un effet réaliste dépendant. Lopes utilise aussi l'espace à d'autres fins. Par l'absence de descriptions ou la réduction à des lieux symboliques (l'aéroport Maya Maya, Brazzaville, Epéna), l'auteur construit une dimension universelle. Le narrateur affirme à ce propos : « Tout pays est le mien, tout peuple est mon peuple ». (*S.T.T.* p 16). On remarque même une dimension critique de son oeuvre car d'habitude le pouvoir politique interdit une mise en cause directe. Et l'avertissement de l'auteur au début du roman est révélateur de son choix. Il écrit : « Pour le reste tout est fruit d'une imagination fantaisiste : le lieu, les personnes, les situations, leur pensée, sentiments et paroles. Si d'aventure ils coïncidaient avec un vécu réel, je jure que ce serait pur hasard ». (*S.T.T.* p 5). L'espace dans *Sans Tam-tam*, reste limité à l'opposition campagne-ville. L'action à l'image de plusieurs romans africains, se déroule dans deux espaces. Mais contrairement aux héros de Sadjî,<sup>1</sup> d'Ousmane Socé,<sup>2</sup> où Maïmouna quitte la campagne pour aller en ville et Karim St-Louis pour se rendre à Dakar, le héros de Lopes, Gatsé, se singularise par le trajet inverse.

<sup>1</sup> A. Sadjî. *Maïmouna*. Paris : Présence Africaine, 1948.

<sup>2</sup> O. Socé. *Karim, roman sénégalais*. Paris : Nouvelles éditions latines, 1948.

Nous rappellerons que la situation coloniale a imposé au roman africain, dès sa naissance, entre autres thèmes, l'opposition de la campagne et de la ville qui traduit fort bien l'opposition de la tradition et du modernisme, du passé et de l'avenir. La ville constitue «la réalisation» la plus importante de la colonisation. Souvent, elle secrète un nouveau type d'individu. Siège de l'autorité, pôle de décision, milieu de tension et de répulsion, elle est particulièrement favorable à la corruption, l'acculturation, l'indifférence. C'est le lieu par excellence de la ségrégation politique, culturelle, spatiale. L'arrivée des indépendances n'a fait qu'offrir aux nouvelles bourgeoisies « Les nouveaux capitas » (*S.T.T. p 41*), obnubilés par le pouvoir un moyen d'assouvir leur volonté de puissance et de domination : « L'esclave ne s'affranchit plus pour se libérer de l'esclavage, mais pour devenir maître d'esclave ». (*S.T.T. p 59*). Le narrateur a voulu fuir un espace où le « matabiche »<sup>1</sup> règne en maître absolu et la « makangou »<sup>2</sup> est devenue une pratique naturelle. L'image que Gatsé se fait de la ville n'est que l'expression d'un malaise social. Il éprouve les plus grandes difficultés à se situer, ou tout simplement à exister dans une société marquée par l'individualisme et par l'effondrement consommé des valeurs traditionnelles. Il remarque avec dépit : « Les pourboires pour certains métiers, les pots de vin dans la haute, le lit du premier venu pour la femme, les tortionnaires et les hauts postes pour l'honnête homme » (*S.T.T. p 13-14*).

L'itinéraire pris par Gatsé (de la ville à la campagne) apparaît comme un retour aux sources. Outre que cette distanciation dans l'espace du narrateur recouvre les allures d'une certaine apologie du « Vieux pays » (*S.T.T. p 10*) que R. Chemain et A. Ch. Degrange appellent le : « Pays réel » opposé au « Pays légal » . Nous pouvons penser que certains aspects majeurs de la vie traditionnelle expliquent dans une large mesure l'itinéraire pris par Gatsé.

Au sein de la société traditionnelle, la vie semble comme devant se dérouler selon un schéma préétabli. Rien n'y est laissé au hasard. Les modèles sont offerts, imposés à l'individu. Le passé répond à tous les besoins, il constitue une mine inépuisable de renseignements, de modèles de conduite et ne laisse aucune place au doute, à l'initiative personnelle. L'individu ne vit pas isolé, mais il est intégré au groupe et il répond du groupe. C'est une table de références fort commode qui

<sup>1</sup> Dans le glossaire "matabiche" signifie pourboire p. 125.

<sup>2</sup> Dans la glossaire "makangou" signifie maitresse p. 125.

secrète l'identité culturelle du groupe. La place de l'individu y est définie de façon précise. Cette société même est déterminée en relation avec des éléments précis : la race et le terroir. Un espace circonscrit s'harmonise avec des éléments humains pour créer une identité culturelle. Enfin l'autorité trouve sa légitimité en relation avec le passé qui a sécrété un code de vie, un système établissant des devoirs et droits de l'individu. Si les aspirations de Gatsé sont comme contenues dans cet univers, le confort moral n'y fait pas défaut. L'espace est un parti pris, et l'espace que constitue la campagne est pour Gatsé « L'eden » (*S.T.T. p 9*). Ce milieu où la tradition se survit encore, libère l'homme, la population vit en harmonie avec ses croyances et ses valeurs, ses peines et ses restrictions, ses exigences et ses privations contenues dans ces propos de Gatsé : « Ici en revanche, les paysans me rappelleront si je suis tenté de l'oublier que pour cueillir un cacao rentable, il faut une année de peines silencieuses ». (*S.T.T. p 60*). En considérant l'espace où vit Gatsé nous pouvons en tirer le sens que lui assignait G. Genette lorsqu'il écrit : « Le discours d'un ou de plusieurs personnages donne à l'espace sa spécificité, son originalité. Il nous renseigne sur cet espace ».<sup>1</sup>

La campagne est l'un des cadres, sinon le lieu essentiel de l'action romanesque. Elle est le milieu où s'élabore et s'effectue la vision du narrateur. La solitude qu'elle crée loin d'être une sinécure est comme il la définit : « La féconde solitude » (*S.T.T. p 56*). Et son sentiment est beaucoup plus net lorsqu'il affirme : « Et la sagesse de nos tribus m'aide à persévérer quand elle énonce qu'on sculpte patiemment le tam-tam dans la solitude des bois, mais qu'ensuite il fera danser le pays » (*S.T.T. p 57*).

La volonté de l'auteur de réduire au maximum l'intervention du destinataire fonctionne comme une mise en cause. Mais ce procédé participe aussi d'une certaine accélération du récit.

En outre, l'opposition campagne-ville ne doit pas être interprétée sous l'angle d'une existence autarcique entre ces deux pôles du roman. L'émergence d'une société urbaine a bouleversé les mentalités et causé une dégradation relative des équilibres, politique, économique, culturel, moral. Si la campagne et la ville s'opposent, ce n'est pas de façon rigoureusement antinomique mais plutôt complémentaire. Cette opposition est d'ailleurs dans l'ordre des choses. La ville

---

<sup>1</sup> Gérard Genette : *Figures I*. Paris : Ed du Seuil, 1966, p. 86.

représente la nouveauté, le progrès, alors que la campagne symbolise le passé, un mode vie, une mentalité qui se survivent. Les points de continuité, de convergences demeurent nombreux entre campagne et ville. Ces deux pôles gardent des relations évidentes en dépit d'une opposition apparente. Un tel constat n'échappe pas à Gatsé qui écrit : « Apprenons le rythme ancestral du paysan. Même celui des féticheurs » (*S.T.T. p 10*). La relative opposition entre la campagne et la ville vient du fait que la tradition se développe en dehors du progrès de façon marginale. Ce qui attente à sa signification. Pourtant une communication existe entre les deux mondes. R. Chemain et A. Ch. Degrange affirment : « Ce serait assurément une erreur que de chercher un contraste entre les valeurs du terroir opposées au mode de vie de la capitale ».<sup>1</sup> Seulement il revient aux Africains de régler eux-mêmes les problèmes posés par la présence des valeurs et des situations nouvelles, de résoudre les difficultés soulevées par l'introduction de mentalités nouvelles. De plus, l'apologie des valeurs du terroir peut être mise en relation avec la dénonciation des régimes nés des indépendances. A la ville encombrée d'éléments envahissants qui témoignent de la dégradation et de la déperdition morale qui règnent dans ce milieu, l'auteur oppose un relatif équilibre qu'offre la campagne.

L'étude de la composition a fait ressortir une certaine originalité de *Sans Tam-tam*, l'absence d'intrigue. L'oeuvre puise dans cet avantage du roman que Y. Reuter définit ainsi : « Le roman est protéiforme et ouvert à tous les thèmes ».<sup>2</sup> Composer reviendrait donc à contruire une cohérence qui installe partout des connexions qui font la beauté du récit. On passe d'un thème à un autre en insérant entre les divers moments du récit des formules de clôture, d'ouverture, des formules de politesse... « Le montage » ainsi fait groupe des unités par enchaînement, entrelacements pour former des segments narratifs (sous-ensemble de petits rangs) et des séquences (sous-ensemble de rangs supérieurs) un groupement cohérent formant un ensemble homogène, constitue un mouvement narratif. Sous-ensembles et ensembles sont reliés par une ponctuation logique qui assure la lisibilité en marquant les transitions et les démarcations et par une ponctuation expressive ou impressive qui souligne les effets de style ou de sens. A cet titre, nous pouvons dire que l'idée de l'oeuvre c'est aussi mais surtout sa composition. Elle augmente l'illusion de la réalité c'est-à-dire sa fonction

<sup>1</sup> R. Chemain, A. Chemain Degrange. *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*. Paris : Ed. Présence Africaine, 1979, p. 92.

<sup>2</sup> Y. Reuter. *op. cit.* p. 44.

esthétique. La forme du roman de Lopes révèle sa composition réaliste. En ce sens nous retiendrons de la composition ce qu'en disaient Warren et Wellek lorsqu'ils affirment : «Ce que nous appelons la composition d'un roman, les Allemands et les Russes l'appellent sa " motivation" ». <sup>1</sup> Et la motivation apparaît en filigrane dans l'oeuvre. Ainsi que le suggère Claude Wauthier, il est aisé « d'y voir une peinture des moeurs politiques congolaises au temps de l'ex-président Fulbert Youlou, par un de ses adversaires aujourd'hui au banc du gouvernement ». <sup>2</sup>

La structure du récit signale le projet de l'auteur de créer un roman à idées grâce à l'échange épistolaire. La correspondance que crée la distance permet d'éviter le roman à thèse. Le roman de Lopes révèle un héros éminemment critique à l'égard du pouvoir et du milieu urbain. Gatsé fait sa critique de façon nuancée et sans manichéisme. Il n'est pas irréprochable, ni sans contradictions dans sa vie intime, témoin de son attirance partagée entre ses deux femmes. Henri Lopes a su créer un personnage qui pèse son poids de chair et de sang, d'erreurs et d'incertitudes. Mais un personnage qui voit loin, parle juste et joue sa partie dans l'effort de construction nationale. Au fond, cet intellectuel est comme la vigie d'un bateau : isolé dans son nid de pie au sommet du grand mât, il peut paraître à ceux qui, sur le pont, dirigent la marche du navire, un peu perdu dans le ciel ; mais pour éviter les écueils, ils n'en ont pas moins intérêt à suivre ses indications. Si sa vue est perçante, s'il voit plus loin que l'horizon, il est à sa place, davantage qu'au fond des soutes à pelleter du charbon, et plus utile qu'au bar des premières classes à pérorer en buvant des cocktails.

L'étude de la narration et de la composition concourt à l'instauration de la forme-récit. Elle rend mieux compte des motivations de l'auteur. Cependant il convient, à ce stade de notre étude, de déceler des indices d'épistolarité de *Sans Tam-tam*.

<sup>1</sup> A. Warren, R. Wellek. *La théorie littéraire*. Paris : Ed du Seuil, 1971, p. 305.

<sup>2</sup> Cité par J. Chevrier. *Littérature nègre*. Paris Armand Collin, 1984, p. 17.

## **1.3 LES CRITERES D'ÉPISTOLARITÉ**

Comme tout genre, la lettre obéit à un minimum d'astreintes rhétoriques. Dans cet espace de communication, les repérages (en-tête, précisions des lieux et des moments, etc.) et les signes de ritualité (notamment les formules de politesse et de congé) constituent des emblèmes de l'institution épistolaire. Ces indices essentiels et discriminatoires permettent de considérer l'oeuvre comme tributaire de la forme épistolaire. La lettre est, comme l'affirme Philippe Hamon : « Un pacte de communication plus ou moins implicite ».<sup>1</sup> Plusieurs marques nous permettent d'affirmer avec vigueur l'épistolarité de *Sans Tam-tam* d'Henri Lopes.

### 1.3.1 La lettre : véhicule principal de la narration

Habituellement dans les romans, la narration est assurée par le récit, le dialogue, les descriptions. Le roman de Lopes rompt d'avec cette conjonction de véhicules car la lettre est seul véhicule de la narration. Tout le roman est constitué d'un ensemble de lettres (cinq au total) que Gatsé, le principal protagoniste de l'oeuvre, envoie à son ami. Ici la lettre n'est pas un intertexte. Elle prend seule en charge la narration.

### 1.3.2 Des éléments structuraux

Le second indice est constitué d'éléments structuraux liés aux protocoles épistolaires et apparaissent comme des règles de civilité qui installent la communication entre le destinataire et le destinataire. Parmi ces éléments, on peut distinguer : la mise en page, le protocole de l'exorde, le corps de la lettre, le protocole de clôture, le post-scriptum.

#### 1.3.2.1 La mise en page

Elle est relative à la disposition du texte qui varie selon les auteurs. Ainsi nous pouvons avoir le marquage temporel et spatial (lieu et date d'expédition). Dans *Sans Tam-tam*, il n'y a pas de marquage temporel et spatial. Henri Lopes s'est limité au vocatif d'en-tête détaché qui se confond au protocole de l'exorde.

---

<sup>1</sup> Cité par M. Cabakulu, *la forme épistolaire : Une clef de lecture de l'œuvre d'Ousmane Sembène - inédit.*

### 1.3.2.2 Le protocole de l'exorde

Il est décliné sous plusieurs formes. Ainsi nous avons :

- au début de la première lettre : « Mon camarade et ami ». p 7
- au début de la deuxième lettre : « Du même au même ». p 11
- au début de la troisième lettre : « Du même au même ». p 67
- au début de la quatrième lettre : « Encore du même au même ». p 92
- au début de la cinquième lettre : « Toujours du même au même ». p 102.

La formule quelque peu lapidaire et humoristique du protocole, de l'exorde à partir de la deuxième lettre témoigne, s'il en est encore besoin, de la souplesse du genre et d'une certaine volonté de l'auteur de ne pas rompre la continuité de la relation de communication. Le protocole de l'exorde, de style familier et intime, est une marque de la forme épistolaire et exige de l'expéditeur comme du destinataire une connivence intellectuelle, morale. Le corps de la lettre, autre indice de l'épistolarité, est assez édifiant sur la nature des rapports entre les correspondants.

### 1.3.2.3 Le corps de la lettre

Même si les lettres, en se suivant, ne se ressemblent pas, ne serait-ce qu'au niveau de la longueur, leur teneur, c'est-à-dire les faits qu'elles exposent ou expliquent (la vie politique, les souvenirs d'enfance, la vie sociale, etc.) constituent des événements qui font l'objet de la lettre. La forme du roman sied particulièrement en la circonstance. Il est quelque peu inutile de chercher à grands frais une cohérence interne dans des affirmations sans rapport les uns avec les autres ; n'importe quoi peut s'enchaîner avec n'importe quoi. Il suffit d'intercaler une formule de politesse et d'indiquer un changement de date, un nouveau marquage temporel et spatial. Plus simplement le destinataire peut annoncer à l'aide des rituels épistolaires une autre correspondance, le protocole de clôture étant une ressource essentielle.

### 1.3.2.4 Le protocole de clôture

Il peut arriver qu'en terminant sa lettre, l'expéditeur demande au destinataire une réponse. Mais ce sont souvent les formules de politesse, de souhaits ou des adieux qui sont remarquables. Gatsé termine ses lettres ainsi :

- à la fin de la première lettre : « Tous mes flamboyants ! Gasté ». p 10
- à la fin de la deuxième lettre : « Ton Gasté ». p 66
- à la fin de la troisième lettre : « Fraternellement. Ton Gasté ». p 91
- à la fin de la quatrième lettre : « Fraternellement. Gasté ». p 101
- à la fin de la cinquième lettre : « Fraternellement. Ton Gasté ». p 114.

Ces différentes formules prouvent que le protocole de clôture dépend de la nature de la lettre, mais qu'il est surtout tributaire des sentiments personnels et ponctuels de celui qui écrit. L'emploi de cette formule de clôture témoigne de la nature intime de la correspondance, de l'étroitesse des liens entre le destinataire et le destinataire.

### 1.3.2.5 Le post-scriptum

Il apparaît seulement à la fin de la deuxième lettre (*S.T.T. p 66*). Il semble relever de l'artifice littéraire, c'est-à-dire un besoin d'authentification. Car les éléments dont on fait mention pouvaient bien s'insérer dans le corps proprement dit de la lettre et en constituer la fin. A tout prendre, ces éléments montrent que la forme épistolaire constitue un genre libre, codé certes et comportant des rituels liés à des normes sociales précises. Ces indices rattachent *Sans Tam-tam* à la tradition épistolaire. Espace de dialogue même illusoire, fictif et même si la réponse ne doit jamais venir, le texte épistolaire plus que toute autre forme littéraire, tisse des relations d'intersubjectivité où apparaît le destinataire.

### 1.3.3 Des allusions au destinataire

Les allusions au destinataire témoignent des contacts établis. Gatsé s'adressant à son ami écrit :

- dans la première lettre : « Explique encore mieux aux autres qu'il ne s'agit pas d'un récit de collaborer, mais d'un désir d'approfondir ce sur quoi, nous sommes tous d'accord. » p 10

- dans la deuxième lettre : « Il me suffit que tu perçoives entre ces lignes comment dès mes premiers pas la complicité familiale me fit prendre en charge par les maîtres tout en continuant à demeurer dans le monde des esclaves » . p 27

- dans la troisième lettre : « En fait je comprends bien que tu m'écrives si peu et toujours brièvement » p 73

- dans la quatrième lettre : « Il a fallu ta lettre pour m'annoncer que tu étais son directeur de cabinet » p 92

- dans la cinquième lettre : « Sylvie, qui va à Brazzaville et te portera cette lettre te verra » p 114.

Ces allusions au destinataire prouvent une fois de plus que la lettre est par nature un dialogue, une conversation selon Alain Viala. Elle établit une relation de communication entre le destinataire et le destinataire.

### 1.3.4 La relation de communication

En parlant à son interlocuteur, le destinataire essaie toujours délibérément ou involontairement de se découvrir un langage, soit pour plaire, soit simplement pour se faire comprendre. Évoquant cette recherche de connivence entre émetteur et récepteur, Bourdieu précise :

*L'utilisation de cet artefact théorique qu'est la notion de langue commune joue un rôle idéologique bien précis ; il sert à masquer sous l'apparence euphorisante d'une harmonie imaginaire l'existence de tensions d'affrontements et d'oppressions bien réels, nier l'existence de ces tensions et se bercer de c'est en fait tenter de conjurer par le biais du langage les clivages sociaux.<sup>1</sup>*

La relation de communication est entretenue par la fonction phatique. Cette fonction permet, selon Jakobson,<sup>2</sup> de maintenir le contact. Elle apparaît dans *Sans Tam-tam*, sous la forme d'expressions telles que : « Tu t'en souviens je crois » (S.T.T. p 8) ; « Je t'ai demandé mon ami... » (S.T.T. p 37) ; d'interrogations telles que : « Est-ce une manière sérieuse de voir le pays ? » (S.T.T. p 8) et par l'emploi de verbe de communication comme : « Ecoute » (S.T.T. p 84).

<sup>1</sup> Cité par C. Kerbrat Orecchioni. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Librairie Armand Collin, 1980, p. 61.

<sup>2</sup> Cité par M. Gresillon. *Une si longue lettre de Mariana Ba*. Paris : Ed. St-Paul, 1986, p. 64.

C'est dire que la relation de communication est au coeur du dialogue épistolaire. Et le discours épistolaire suppose en effet une prise en charge des possibles du dialogue : celui qui écrit une lettre se reconnaît à la fois par l'autre à qui il s'adresse. Espace de dialogue, le texte épistolaire tisse, nous l'avons signalé, une intersubjectivité. Dans un tel espace, les rituels, les emblèmes de l'institution épistolaire ne sont pas seulement des signes conventionnels de civilité ; ils sont aussi les indices et les outils d'une quête de la félicité dans la communication. Mais il s'agit, à partir de cette relation, de se demander à qui, au-delà des apparences, s'adresse cette suite de cinq lettres qui composent *Sans Tam-tam*.

L'allusion aux propos de l'ami désigné comme destinataire exclusif des lettres ne doit pas nous leurrer. Car, en réalité, les choses sont plus compliquées qu'elles ne paraissent. En effet, l'histoire de Gatsé se confond avec celle de son ami. Ils sont amis d'enfance : « Toi, moi, les autres avons vécu la même vie, dans le même lieu ». (*S.T.T. p 24*) Ils ont vécu beaucoup de choses en commun et ont franchi presque les mêmes étapes au cours de leur adolescence, le même parcours de l'adolescence à la maturité : « Parce que tu conserves un bon souvenir de ton condisciple à l'Ecole Normale Supérieure, tu en déduis que je suis un excellent professeur et imagine que je serais un bon diplomate ». (*S.T.T. p 7*). Propos qui interfèrent avec ce que plus loin le narrateur affirmera : « Comme toi sans doute, mes orteils abrités sous l'ongle /.../ des chiques dont les premières démangeaisons m'étaient toujours un plaisir ». (*S.T.T. p 29*) Les moments évoqués appartiennent à une époque bien déterminée de l'histoire de l'Afrique : les années d'avant les indépendances. Le texte procède par des analepses et passe en revue les difficultés criardes qui ont jalonné la voie vers l'indépendance.

Tous les handicaps sociaux qu'a rencontrés Gatsé étaient connus de l'ami et les problèmes familiaux vécus presque de la même manière par le destinataire. Cette communauté d'expériences concède au roman les allures de lettres-confidences. Ce qui légitime le choix de cette forme d'écriture, car la lettre cherche à exprimer le retentissement immédiat d'une émotion ou d'un souvenir. Elle est écho affectif, sensation ou émoi, lyrisme. Dès lors que le roman prétend épouser la vérité intime du sentiment, le texte épistolaire dévoile les aspirations d'une jeunesse sous le joug de l'action conjuguée de la brimade, de l'humiliation, de l'aliénation, de l'avilissement, etc.

En fait, les deux protagonistes sont mutuellement solidaires. Le destinataire (l'ami) a assisté, impuissant, au limogage de Gatsé et à son affectation en brousse. Sa peur de la et son amertume, se lisent à travers ces mots de Gatsé : « Dans le mouvement normal des vengeances des nouvelles équipes, on m'a affecté ici en brousse » . (S.T.T. p 9). Le destinataire a aussi connaissance de la maladie qui ronge son ami. Deux justes raisons qui vont le pousser à intervenir en sa faveur. L'intérêt qu'il lui manifeste n'échappe pas au narrateur qui écrit : « Je te remercie de ta proposition /.../ Conseiller culturel à Paris ? /.../ Il est vrai qu'à bien te lire, nous ne sommes pas loin l'un de l'autre /.../ Tu songes à ma santé » . (S.T.T. p 7-8)

De même, quand son ami politicien fut nommé directeur de cabinet d'un ministre, les conseils lucides et avisés de Gatsé furent pour lui l'antidote pour échapper à l'enivrement que suscitent tous les excitants de la vie officielle. En outre, le protocole de l'exorde décliné dès la première lettre sous la forme : « Mon camarade et ami » . (S.T.T. p 7) est assez évocateur de la profondeur des sentiments qui lient les deux correspondants. Il sonne ainsi comme un écho affectif dont les ondes de choc retentissent pareil à l'appel du cœur de Ramatoulaye à Aïssatou : « Amie, Amie, Amie » qui ouvre *Une si longue lettre* de Mariama Ba.<sup>1</sup>

L'intérêt renouvelé de l'histoire de Gatsé et de son ami réside en ce que beaucoup de lecteurs peuvent se reconnaître dans ces lettres. A cet égard, on sera sensible en particulier à la manière dont Gatsé fait ressortir la distance qui sépare l'espérance d'hier et la dure réalité du moment : « La révolution embaumait encore de ses espoirs. » (S.T.T. p 8), le passage à Ecole Normale Supérieure etc. Nous pouvons dire que la correspondance de Gatsé exprime le retentissement immédiat d'un sentiment d'espoir ou sa réactualisation lyrique par le souvenir. Bien loin d'être un jeu malicieux et intellectuel permettant à l'auteur de révéler le caractère profond de son personnage, le système des lettres déclenche ici le récit d'une vérité immédiate, subjective, passionnée. L'énoncé fait revivre et perpétue l'émotion du rédacteur, avant de réveiller chez le destinataire un écho affectif, une sensation et un émoi qui vont le conduire à décrire à son tour la tension ou le bonheur suscité en lui par la lettre reçue. Ce dialogue intense ressuscite leur parcours commun et, est à l'origine de leur relation. Celle-ci est entretenue essentiellement par le canal épistolaire, qui leur permet d'échanger leur expérience,

<sup>1</sup> M. Ba. *Une si longue lettre*. Dakar, Abidjan, Lomé : Présence Africaine, 1986, p 7.

leurs idées. L'ami est resté en ville tandis que Gatsé poursuit son métier d'enseignant dans un collège en brousse. Ils sont deux frères, le destinataire est donc un confident, il peut lui raconter tout. «Et nous nous connaissons trop pour que je te cache mes défauts » . (*S.T.T. p 68*) Le roman relate non seulement des faits, mais des sentiments intimes. Outre les rapports sur la vie professionnelle, Gatsé révèle sa vie privée jusque dans ses moindres détails : ses infidélités, la stérilité de Sylvie, l'enfant qu'il a eu d'une autre femme, sa vie désormais partagée entre Sylvie et Marie Thérèse ses deux femmes, tout trouve sa place dans sa correspondance et des détails intimes émaillent ses lettres, l'attestent ces propos : « Tu te demandes quel besoin j'ai eu de t'infliger cette chronique de chambre . Où est le scandale ? Des polygames au parti, il y en a l'étape le dicte ». (*S.T.T. p 52*) En somme la correspondance de Gatsé est un véritable prétexte à la rencontre de deux hommes. Un fragment d'une lettre de Saint Evremond à Ninon de l'enclos (1693) montre comment l'usage épistolaire tend à remplir le rôle de substitut du contact direct. Le destinataire écrit : « Désespérer de vous voir jamais et ce qui me fait plus de peine : il faut se contenter de vous écrire quelques fois pour entretenir une amitié qui a résisté à la longueur du temps à l'éloignement des lieux » <sup>1</sup>C'est réaffirmer une fois de plus la nature dialogique de la relation entre Gatsé et son ami, mais aussi le caractère familier de cette correspondance. Les lettres de Gatsé éclairent un moi qui s'analyse à la lumière de l'interlocuteur. Un mot de celui-ci entraîne l'esprit dans de nouvelles directions, un détail s'élargit à des dimensions existentielles, des réflexions, naissent des rencontres ou des divergences de vue. Ainsi Gatsé s'adressant à son ami soutient : « Tu me parles de lâcheté, de peur de prendre mes responsabilités. Mais n'y a-t-il pas trahison à laisser sa mission inachevée ? La mienne l'est ici ». (*S.T.T. p 55*) Et le cheminement d'une formation se dessine sous l'impulsion du dialogue. Au fil de l'écriture s'élèvent de grandes questions : quelles sont les valeurs à donner à la vie ? Comment penser le devenir de l'Afrique et de son peuple ? Le problème de la circulation du livre africain, etc.

Le rédacteur «s'essaie», tournant et retournant un argument parfois banal pour en tirer de fertiles aperçus sur l'être : la correspondance de Gatsé témoigne d'un certain souci d'objectivité et de constantes remises en question. Elle fait de Lopes un destinataire privilégié en quête de soi.

---

<sup>1</sup> Cité par A. Viala : "Littérature épistolaire" in *Le grand Atlas des littératures. Encyclopaedia Universalis France. S.A., 1990, p. 50.*

De lettre en lettre, le narrateur raconte ses soucis, ses joies, ses découvertes, ses chagrins et même souvent son désespoir. De questions en réponses, il se découvre dans la complexité de sa nature propre. Ses lettres sont un remède contre l'ennui, la solitude. Sa solitude est en effet extrême, son orgueil très grand et son pessimisme immense. Il s'avère à tout point de vue que le levier qui sous-tend leur relation, c'est la confiance nécessaire, c'est elle aussi qui vibre à l'intérieur de toute la correspondance rendant si précieuse, pour la compréhension de l'oeuvre, cette succession de marques d'amitié et d'appel au secours : « Merci beaucoup pour les livres. Je constate même, que tu as dû en ajouter deux ou trois, achetés sur tes fonds personnels ». (*S.T.T. p 102*) L'étude de la relation de Gatsé et de son ami éclaire le roman d'un jour nouveau. Mais au-delà de ce destinataire (l'ami politicien) le roman de Lopes s'adresse en fait au lecteur. A cet effet, Bertin Makolo Muswawa remarque : « Un ensemble de techniques est également mis en place dans un texte littéraire pour stimuler l'imagination du lecteur, le tenir en haleine et lui donner le sentiment qu'il a affaire à un objet esthétique »<sup>1</sup>. Ces techniques sont nombreuses et variées. Muswawa a noté parmi celles-ci : la forme de la lettre, le statut et la fonction du narrateur et la disposition des événements. *Sans Tam-tam* est un roman monodique avec envois et réponses, même si les réponses sont allusives ou rapportées en quelques lignes par le destinataire. Toutefois les contacts sont établis, il y a donc échange entre l'émetteur et le récepteur. Le projet de Gatsé est donc d'avoir un témoin, ce témoin, c'est à la fois l'ami à qui les lettres sont destinées et le lecteur. Pour que le destinataire joue son rôle (et au-delà de lui le lecteur) Gatsé sollicite, dès la première lettre, la compréhension de son ami. Aussi s'emploiera-t-il à mettre en évidence des petits faits qui les rapprochent : l'enfance commune, leur passage à l'Ecole Normale Supérieure. En choisissant cet ami, en sollicitant sa compréhension, Gatsé prépare un coeur à recevoir l'expression d'un autre coeur. Et la lettre est propice à une telle expression. Cet effort de rapprochement transparaît dans les formules de clôture déclinées sous la forme : « Ton Gatsé ». (*S.T.T. p 66*), « Fraternellement ton Gatsé » (*S.T.T. p 91*). Roman monodique, *Sans Tam-tam*, fait une large place au narrateur. Celui-ci est dans l'histoire qu'il raconte, et un personnage central. L'histoire qu'il raconte est sa propre histoire, celle qui, de l'enfance à l'âge adulte, révèle sa personnalité profonde, qui met à nu le coeur qui s'exprime. C'est donc,

<sup>1</sup> B. M. Muswawa. "Quelques stratégies textuelles dans "Lettres à mon juge" de Georges Simenon" in *Bulletin francophone de Finlande* n° 6, 1995, p. 71.

selon la terminologie de G. Genette,<sup>1</sup> un narrateur intradiégétique, homodiégétique. De par le statut de Gatsé, le récit prend la forme d'un témoignage.

Par ailleurs, du point de vue de la narration, nous assistons à un enchevêtrement de l'histoire et de la narration. Et la manière dont les événements se succèdent dans l'histoire ne coïncide pas avec la façon dont ils sont disposés dans le récit. Il y a donc entre les deux une anachronie. En effet, Gatsé parle d'abord de son refus, il revient sur la période coloniale, le passage à l'Ecole Normale Supérieure, évoque ensuite sa vie en brousse, son métier d'enseignant avant de faire des projections sur le devenir de l'Afrique. On assiste donc à un va et vient constant entre le présent et le passé. Cet enchevêtrement du présent et du passé autant que la forme du roman, le statut et la fonction du narrateur contribuent à éveiller l'attention du lecteur quant à la teneur profonde des lettres. En effet, les lettres de Gatsé par leur contenu, dépassent la portée d'une simple correspondance envoyée à un ami. Ce dernier n'est qu'un destinataire apparent, le véritable destinataire étant le lecteur. Cela n'a pas échappé au récepteur qui écrit dans la lettre épilogue : « Ces lettres ont une portée qui dépasse l'expéditeur aussi bien que le destinataire. Libre à chacun de ne pas y trouver le même plaisir que moi ! Mais nul ne pourra contester qu'elles dérangent » . (*S.T.T. p 120*).

Au début du roman, le protocole de l'exorde, les apostrophes : « Mon camarade et amie » . (*S.T.T. p 13*) la présence constante de la deuxième personne identifient la destination du message. Dans chaque paragraphe, la redondance pronominale de la deuxième personne du singulier met le destinataire (l'ami) au coeur de l'écriture. Mais au fur et à mesure que progresse le récit, on assiste à un emploi de moins en moins fréquent du «je». L'absence ou l'effacement du destinataire désigné par le vocatif se fait sentir dès la deuxième lettre (pp. 11-66) à partir de la page dix-huit. Elle ira en s'accroissant. Cette relative disparition du destinataire est attestée dans une certaine mesure par la transition temporelle des temps commentatifs (passé composé, présent, futur) aux temps narratifs (imparfait, passé simple, passé antérieur). Ainsi nous avons une parfaite illustration de l'irruption de la narration : « Au fond l'aile coloniale qui couva /.../ mon père enfant ne lui donna que bien peu de choses » . (*S.T.T. p 16*)

<sup>1</sup> Cité par Y. Reuter. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Ed - Dunod, 1996, p. 66.

Le résultat le plus immédiat de cette transition temporelle est que, la relation dialogique jusque-là sous-tendue par l'échange épistolaire s'est mue en récit-narratif ou récit historique. On assiste donc à un passage du dialogue à la narration de faits marquants de la vie du rédacteur. Apparaît un filigrane un usage de plus en plus fréquent de la troisième personne pour désigner son père et pour parler de sa mère ou de ses deux femmes Sylvie et Marie Thérèse.

Évoquant l'usage des pronoms personnels dans le roman, M. Butor écrit : « La forme la plus fondamentale de la narration est la troisième personne ».<sup>1</sup> C'est dire que les romans sont habituellement écrits à la troisième personne et dans une moindre mesure à la première personne. Et nous savons bien que le choix de la focalisation n'est nullement indifférent. M. Butor précise :

*Chaque fois qu'il y a récit romanesque, les trois personnes du verbe sont obligatoirement en jeu : l'auteur qui raconte l'histoire qui correspondrait dans la conversation courante au je ; le lecteur à qui l'on raconte le tu et une personne fictive le héros celui dont on raconte l'histoire le il /—/ Dans le roman, cette distinction entre les trois personnes de la grammaire perd beaucoup de la raideur, qu'elle peut avoir dans la vie quotidienne, elles sont en communication.<sup>2</sup>*

Quant à l'usage de la première personne, M. Butor affirme : « Il s'agit d'un progrès de réalisme par l'introduction d'un point de vue ».<sup>3</sup> Nous retiendrons que dans le roman, ce que l'on raconte, c'est toujours quelqu'un qui se raconte et nous raconte, nous désigne dans nos relations au sein de la société. Le roman est par excellence une chronique sociale. La prise de conscience d'un tel fait provoque un glissement de la narration de la troisième personne à la première personne. C'est à ce titre que l'effacement du destinataire est significatif car il inaugure la rencontre du rédacteur et du lecteur. « Tout écrivain écrit R. Escarpit, au moment d'écrire a un public présent à la conscience, ne serait-ce que lui-même ».<sup>4</sup> En effet, toute parole implique un destinataire. D'une façon générale, on parle, on n'écrit que pour rencontrer l'intelligence d'autrui. Et un récit, comme tout discours, ne s'adresse pas à quelqu'un d'anonyme. Il est produit à l'intention de personnes, ou d'une catégorie

<sup>1</sup> M. Butor. *Essais sur le roman*. Paris : Ed de Minuit, 1960 pour les chapitres "le roman comme recherche" et "intervention à royaumont" Paris : Ed de Minuit, 1964 pour les autres chapitres.

<sup>2</sup> M. Butor *op. cit.* p. 77.

<sup>3</sup> Michel Butor. *op. cit.* p. 78.

<sup>4</sup> Cité par M. Cabakulu : "L'ambiguïté du destinataire dans le récit africain de langue française" in *Bulletin francophone de Finlande* n° 5, 1993, p. 70.

de personnes plus ou moins déterminées. Et M. Cabakuku affirme: « Le terme destinataire doit être compris dans le sens que lui donne G. Prince, à savoir le lecteur virtuel à qui est destiné le message, le lecteur souhaité explicitement ou implicitement par l'auteur ».<sup>1</sup> Des indices de repérage du destinataire de l'oeuvre peuvent apparaître dans les dédicaces, les avant-propos, les avertissements, les préfaces ou postfaces, les introductions. Ainsi dans l'avertissement à *Sans Tam-tam*, Henri Lopes écrit : « De ce qui va suivre, seul le pays est vrai : le mien, le peuple aussi. Mais j'ai laissé ce dernier dans l'ombre, craignant de mal transmettre son message et de dénaturer sa voix » (p 5). L'identification du destinataire est aussi révélée par les références linguistiques, culturelles. En effet les empreintes des destinataires de découvrent dans une certaine complicité entre l'auteur et telle ou telle catégorie de lecteurs possibles. Ainsi les noms des personnages, des villages sont africanisés. Ce procédé littéraire est destiné à signaler les personnages en question comme appartenant à tel milieu géographique et social et par là-même, on essaie d'opérer un solide ancrage de l'oeuvre dans un lieu spatio-temporel bien précis. A cela s'ajoute l'insertion dans le texte français, des mots, d'expressions d'origine africaine. Ces références donnent au texte une coloration particulière et exige, pour une bonne compréhension de la part du lecteur, une certaine initiation à l'histoire, à la géographie, aux langues africaines, bref à la culture africaine. Cependant les récits africains, dans quelques cas, couvrent une période allant des années de l'Afrique pré-coloniale aux années des indépendances ; ensuite l'action des récits part parfois d'un petit village africain pour se développer dans une ville africaine, et même se poursuivre dans une ville européenne. Or, une telle extension exige du lecteur une compétence bien large. M. Cabakulu remarque à ce propos « les multiples dimensions partielles d'ordre linguistique, politique, religieux, etc. Les ouvrages semblent correspondre à plusieurs destinataires privilégiés ayant avec l'auteur, une communauté de culture, d'intérêt».<sup>2</sup> D'où apparaît le caractère ambigu du destinataire dans le récit africain de langue française.

En tout état de cause, les écrivains africains s'efforcent de tirer profit de toutes les possibilités d'expression susceptibles d'assurer la communication entre l'auteur et son public. M. Cabakulu constate :

---

<sup>1</sup> M. Cabakulu. *op. cit.*, p. 70.

<sup>2</sup> M. Cabakulu. *op. cit.* p. 73.

*La fusion de l'expression française avec l'expression africaine tend à affirmer non seulement la présence dans la littérature africaine écrite d'une esthétique originale, mais aussi le souci d'un destinataire privilégié. L'éclatement des formes qu'on remarque dans maints récits africains devient une nécessité visant justement cette esthétique originale qui désigne de plus en plus l'africain comme le principal destinataire du message véhiculé par la littérature, mais l'africain étant le point de départ pour atteindre l'universel.<sup>1</sup>*

L'effacement progressif de l'interlocuteur appelle un autre destinataire à dimension plus large. Les considérations sur les avatars de la colonisation, l'incompétence des dirigeants africains, les réflexions sur l'homme en général ont une portée trop large pour s'adresser à un ami seulement. Il s'agit de livrer un message à un public plus large. Et le choix de se livrer à un ami politicien manifeste l'intention d'adresser un message essentiellement à la classe dirigeante qui doit opérer un changement de mentalités, adopter de nouvelles conduites : « Un pays comme le nôtre a tout intérêt à cultiver les vertus de modestie et de lucidité ». (*S.T.T. p 74*). *Sans Tam-tam* s'inscrit dans un projet de réflexion centrée sur le devenir des sociétés africaines et Henri Lopes aborde avec courage et lucidité la situation politico-sociale de l'Afrique en voie de développement. Et comme l'a si bien remarqué Lilyan Kesteloot, les écrivains africains de la seconde génération ont « parfaitement observé les problèmes africains survenus après les indépendances et refusent de rester figé sur la vision idéaliste de la négritude (tout à fait légitime en son temps) ».<sup>2</sup> Henri Lopes préfère la vérité de témoignage sincère au prestige de la personnalité africaine qui était un peu le mot d'ordre de ses aînés. Il a opté pour un certain réalisme et on a pu lire dans son oeuvre un « réalisme critique ».

Mais ce style laisse transparaître à merveille toute la complexité des convulsions souvent tragi-comiques de l'Afrique actuelle. Sous ce rapport, la correspondance de Gatsé dépasse l'interlocuteur, elle interpelle à tout point de vue la société africaine en général. Ce constat ouvre la voie à une meilleure compréhension de la fonction réelle de l'ami destinataire des lettres. Le "Je" de Gatsé est le terme d'une gestation partie d'un transformé et généralisé. Le rôle de l'ami est, selon M. Butor, à interpréter comme « une fonction se produisant à l'intérieur d'un milieu mental et social dans un espace de dialogue ».<sup>3</sup> Une de

<sup>1</sup> M. Cabakulu. "L'ambiguïté du destinataire dans le récit africain de langue française". *Op. cit. p. 73*.

<sup>2</sup> L. Kesteloot. *Anthologie négro-africaine* – Paris : Ed. Edicef, 1982.

<sup>3</sup> M. Butor. *Essais sur le roman*. Paris : Ed de Minuit, 1960 et 1964.

ces fonctions est d'assurer le lien avec le lecteur. Ceci est prouvé par un certain nombre d'indices. Gatsé répète des événements que son ami connaît déjà. Tour à tour, il lui reparaît de leur passage à l'École Normale Supérieure, il rappelle sa vie de polygame, évoque des souvenirs d'enfance, l'époque coloniale. Mais ces événements sont donnés pour l'information du lecteur. Et la distance temporelle entre narré et narration va tendre à diminuer. La critique qu'il fait de la société africaine en général s'adresse tout aussi bien au lecteur. A ce titre, nous pouvons affirmer avec M. Butor que la figure du destinataire «représente des aspects de la réalité humaine qui, d'habitude, ne parlent pas ou du moins pas dans le roman, qui restent dans l'obscurité».<sup>1</sup> Ce que corroborent les propos de Henri Lopes qui affirme dans l'avertissement de *Sans Tam-tam* : « De ce qui va suivre sur le pays est vrai : le mien, le peuple aussi. Mais j'ai laissé ce dernier dans l'ombre... » p 5. Aucune contradiction avec ce qu'écrit le destinataire dans l'épilogue : « On verra que si le personnage central n'est pas un héros et qu'il possède même beaucoup de nos faiblesses, il émane de lui une forte obstination à servir un peuple qui, sans jamais prendre la parole, n'est pas absent de ces lettres » (*S.T.T. p 122*).

Une autre fonction de l'ami est celle qui permet d'assurer un certain ton : celui de la confiance, du lyrisme, de la satire etc. La formule intime qui identifie le destinataire du message « mon camarade et ami » (*S.T.T. p 7*) prouve le caractère confidentiel des lettres de Gatsé. Même si le destinataire dut par la force des idées contenues dans les lettres « livrer au public des conversations intimes ». (*S.T.T. p 123*)

La lettre est par excellence le lieu où les mouvements du cœur peuvent être montrés au vif. Si comme l'écrivait Jean Cocteau : « écrire est un acte d'amour »,<sup>2</sup> le réseau tissé par les correspondances révèle les épanchements d'une sensibilité qui lutte contre la solitude. L'échange des lettres instaure une relation spécifique, c'est-à-dire qu'il repose sur une relation de complicité, de confiance. Une telle exigence est légitime par la nature même de la lettre et par les sentiments intimes qui y sont d'habitude exprimés. Car, faut-il le rappeler, c'est le moi qui est au cœur de l'écriture, une conscience qui se raconte avec ses joies, ses peines, ses conflits, ses contradictions etc. Gatsé le comprend bien qui écrit : « Rassure toi, il ne s'agit pas d'une série de raisonnements logiques, c'est bien plus simple : je me suis

<sup>1</sup> M. Butor. *Ibid.*

<sup>2</sup> Cité par D. Bergez. *L'explication de texte littéraire*. Paris : Dunod. 1996. P. 16.

raconté ». (*S.T.T. p 13*) Tragique évidence, le mal de vivre du rédacteur, ses soucis, ses espoirs apparaissent sans pudeur, ni fausse honte, sans illusions non plus. Car Gatsé est conscient d'un fait : la vérité ne pourra rejaillir qu'à l'issue d'un échange de vues. Plusieurs passages du roman montrent une émotion certaine du destinataire placé devant des situations où le cocasse le dispute souvent au tragique. Mais s'il y a dans *Sans Tam-tam* un fait qui suscite beaucoup plus l'émotion du lecteur, c'est assurément le témoignage sur la contradiction pénible de la mère de Gatsé, qui apparaît comme le lot commun des femmes africaines vivant dans les zones rurales. D'où les ressentiments qu'exprime à cet effet le héros «Sont-ce les tâches de reproduction ou celles de production qui ont usé ma mère ? /----/ Je me souviens de la réflexion du médecin : "Bizarre ce pays! Ce sont surtout les femmes qui ont cette maladie". C'est qu'il n'avait pas vu qui peuple nos champs de manioc. Il n'avait pas vu les charges que portent nos paysannes». (*S.T.T. p 26*) Le roman de Lopes est d'une brûlante actualité. Car à l'heure des renouveaux dits démocratiques, du gouvernement élargi, de la nouvelle gouvernance, du débat sur le rôle incontournable des femmes dans la société, le comportement décadent et avilissant des gouvernants, leurs subterfuges, traduisent une forme de duplicité. La franchise que leur oppose Gatsé a une valeur inséparablement morale et politique, signe d'un philosophe qui ose encore écrire en tant que citoyen, et qui, pour définir une légitime politique, se place dans une position lui permettant de proclamer la vérité de ses remarques.

L'usage du pronom personnel en mettant en évidence la constitution d'une subjectivité, éclaire également les différentes figures de l'humanité, montre le rôle fondamental de l'éducation, analyse comment peut se former en l'homme l'amour de la patrie. Nous pouvons dire avec Butor que l'emploi du "je" permet «d'éclairer la matière romanesque à la fois verticalement c'est-à-dire ses relations avec son auteur, son lecteur, le monde au milieu duquel elle nous apparaît, et horizontalement, c'est-à-dire les relations des personnages qui la constituent, l'intériorité même de ceux-ci».<sup>1</sup>

Force est de reconnaître alors que le rédacteur met en exergue la cause des variations qui transforment les hommes au cours de leur vie, et montre la manière dont elles pouvaient être dirigées par nous-mêmes pour nous rendre meilleurs et

---

<sup>1</sup> M. Butor. *Op. cit.* p. 75.

sûrs de nous, établissant comme l'affirme Jean-J. Rousseau, « Un régime extérieur, qui varié, selon les circonstances, pouvait mettre ou maintenir l'âme dans l'état le plus favorable à la vertu ».<sup>1</sup> En définitive, la fonction du destinataire renforce aussi le projet de l'auteur. Celui de produire un roman d'idées. La forme du récit (échange de lettres) crée ce débat d'idées. Et c'est à une quête du savoir qui doit guider l'action - la théorie qui éclaire et préconise la pratique - que Gatsé invite son ami. Il remarque à ce propos : « La connaissance est une course vers le bonheur. La connaissance sans le coeur n'est plus que calcul. Connaître, c'est explorer la vie et l'école n'est qu'une partie de la vie ». (*S.T.T. p 81*)

Le choix d'un ami politicien participe aussi d'un désir de mieux dénoncer les nouvelles bourgeoisies africaines qui se substituent aux anciens maîtres pour mieux dominer leurs concitoyens. A tout prendre, l'ami de toujours dans une certaine mesure, personnage numéro deux du roman, est un confident sans doute, mais il sert de prétexte à une accusation, à une dénonciation. Il est un argument de la charge et renforce les éléments de la condamnation des gouvernements africains, de la société africaine. Ces indices d'épistolarité désignent et renforcent l'esthétique de la lettre.

---

<sup>1</sup> Cité par X. Darcos et B. Taytare. *Le XVIII<sup>e</sup> siècle en littérature*. Paris : Hachette. 1986. P. 278.

## **1.4 L'ESTHÉTIQUE DE LA LETTRE**

Parler de l'esthétique, c'est évoquer les caractéristiques spécifiques à la lettre et qui l'érigent comme une oeuvre littéraire. La lettre répond à certaines règles et normes propres au genre épistolaire. Elle revêt une esthétique double : l'esthétique de l'oral et celle de l'écrit que l'on retrouve dans *Sans Tam-tam*.

#### 1.4.1 Des marques de l'oral

La lettre se remarque par une syntaxe faite de phrases courtes parfois sans verbe et des juxtapositions. Par exemple :

- dans la première lettre : « Jusqu'à ma mort. Mort cocu, comme beaucoup ». (*S.T.T. p 9*) ;

- dans la deuxième lettre : « Toujours la même histoire et d'un scénario très simple. Bien portant le matin » p 25 ou encore « j'allais suffoquer ! me mettre en colère. Ni prouver le contraire ». p 46 ;

- dans la troisième lettre : « Mais dans un autre cadre. Franchement, sans voile, en dehors de mois scolaires ». p 89 ;

- dans la quatrième lettre : « Du moins vous des villes. Ici nous en avons une suprême indifférence ». p 93 ;

- dans la cinquième lettre : « En réalité pour négrophilie. Jusqu'à aujourd'hui, maintenant ensemble un contact épistolaire ». p 112.

L'oralité est aussi attestée par les apostrophes, les formules d'appel au destinataire, à l'usage permanent du vocatif. On peut lire :

- dans la première lettre : « Je suis gré de ton indulgence à mon égard. Parce que tu conserves un bon souvenir de ton condisciple de l'Ecole Normale Supérieure, tu en déduis... » p 7 ;

- dans la deuxième lettre : « Toi dans ta ville, tu crois que nous avançons »  
p 61 ;

- dans la troisième lettre : « Ai-je répondu à ta question ? Après tout, qui  
croit plus que l'autre à la résurrection des morts ? Moi » p 82;

- dans la quatrième lettre : « Tu vas avoir l'occasion /.../ de vérifier la justesse des  
idées que nous avons échangées ces derniers temps ». p 92 ;

- dans la cinquième lettre : « J'ai sans doute l'air d'un pédant /.../ Mais je  
dis là, mon ami, des vérités essentielles ». p 107 ;

M. Cabakulu affirme à propos de cette marque de l'oralité : « cette illusion  
de l'oral est aussi inscrite dans la simplicité du ton et dans le registre familier tout  
en observant le style correct, vivant, alerte, aux tours heureux ». <sup>1</sup> Le maniement de  
ce code oral a trait au lexique, à la redondance pronominale, à la suppression d'une  
partie de la négation, aux répétitions. Ainsi nous avons :

- dans la première lettre : « Mais je veux, moi dans ma chair rendre service  
à ce peuple » p 8 ;

- dans la deuxième lettre : « Si toutefois il ne s'était déjà endetté par des  
avances ». p 34 ;

- dans la troisième lettre : « Quoique je dise, je demeure encore ici sur les  
terres de la cité et je sens, je vois là-bas, à cinq coups de pagaie, la vie sauvage ».  
p 68 ;

- dans la quatrième lettre : « Le président du comité exécutif a réuni  
cinquante deux griefs contre le président du comité du parti, et celui-ci trente et un  
contre celui là ». p 97 ;

- dans la cinquième lettre : « Il m'arrive souvent d'avoir envie de chasser  
tout le monde de chez moi pour me laisser en paix avec un auteur ». p 102.

---

<sup>1</sup> M. Cabakulu. *La forme épistolaire : une clef de lecture de l'œuvre d'Ousmane Sembène*. Inédit.

Ces éléments stylistiques et expressifs permettent de susciter et de garder l'attention de l'interlocuteur, de conserver au texte son rapport à l'oralité. Ce rapport à l'oralité et donc à la spontanéité est soutenu par ailleurs par une syntaxe expressive qui traduit les émotions révélées par des exclamations, des interrogations du genre :

« Quel combat contre toi contre moi ». (première lettre, page 7) ;

« Ce qui dérange les clichés éculés est-il vraiment réactionnel ? »  
(deuxième lettre, page 28) ;

« Ah qu'il est dur quelque fois d'apporter la contradiction en celui qui vous aime ! » (troisième lettre, page 89) ;

« La politique est sans doute le domaine où le droit d'auteur est le plus usurpé. Mais ne t'avise surtout pas de vouloir y rétablir la vérité ». (quatrième lettre, page 93) ;

« Pourquoi ne pas parler aux masses leur langue ? » (cinquième lettre, page 106).

*Sans Tam-tam* n'est, en fin de compte, qu'une illusion de l'oralité car le corps et la voix des interlocuteurs n'entrent pas en jeu et qu'il est impossible au destinataire de répondre oralement. La lettre reste donc un texte écrit mêlant style oral et style écrit. Ce qui lui donne un caractère relativement libre.

#### 1.4.2 Les marques de l'écrit

Henri Lopes fait preuve d'une grande maîtrise des procédés de rhétorique scripturale. Son style recherché témoigne de sa vaste culture. Ainsi dans *Sans Tam-tam*, il cite des auteurs français : « Stendhal, Saint John Perse, Alejo Carpentier » p 8. De même l'auteur utilise un vocabulaire susceptible d'exiger de la part d'un lecteur moyen de fréquents recours au dictionnaire, exemples : « impunément » p 8 « méduse » ; p 8 « philanthropie » ; p 15 « désuète » ; p 21 « dialectique » ; p 81 « usurpé » ; p 93 ; autant de termes plutôt rares. Ce sont là les marques d'une langue classique, châtiée même, dont une autre manifestation réside dans l'usage fréquent de l'imparfait, du passé simple pour permettre au héros de raconter des événements passés. Le narrateur affirme à cet effet :

*Je résolus donc de vendre, de bonne heure, ma force de travail pour gagner par moi-même mon argent de poche. Laver la voiture de Madame Gensac me rapportait cent francs. je vendais aussi le courrier d'Afrique, pour lequel je percevais un pourcentage. la faveur et les relations de Monsieur Gensac me valurent une place de vendeur de tickets à l'entrée du cinéma de Bacongo (S.T.T. p 35).*

L'analepse, autre marque de l'écriture vient aussi au secours de la narration. Un autre indice de l'écriture est attesté par l'inscription du mot "roman" sur la couverture de l'œuvre, et l'avertissement de l'auteur au début de son ouvrage révèle qu'une conscience impose son point de vue, organise le récit d'une manière générale. La subdivision du roman en cinq lettres vient renforcer cet état de fait. De plus, l'auteur renvoie souvent le lecteur aux notes du glossaire pour éclairer la matière romanesque.

Le choix de la forme épistolaire se justifie par l'intention de l'auteur de viser des effets esthétiques et sémantiques.

## **1.5 EFFETS D'ESTHÉTIQUE ET DE SENS**

Avec *Sans Tam-tam*, Henri Lopes présente au lecteur cinq lettres de confidences : lettres fictionnelles. Nous savons bien que les romans épistolaires sont bien souvent des fictions qui se nient. Le choix de la forme épistolaire nous apparaît comme étant un excellent alibi d'authenticité. M.L. Taymans et al. signalent ce jeu de l'écriture en affirmant : «Le faire vivre qui est à la base de la concertation classique du roman passe ici par l'effacement du romancier derrière un ou plusieurs de ses personnages qui, écrivains comme lui, vont prendre la plume pour correspondre, à la première personne avec le destinataire».<sup>1</sup> R. Bourneuf confirme l'emploi de ce subterfuge littéraire en écrivant : « les romans épistolaires si en faveur au XVIIIe siècle, se présentent le plus souvent comme des écrits de personnages réels que « l'éditeur » prétend simplement classer en leur conservant scrupuleusement le caractère de document ».<sup>2</sup>

En fait il existe une série de procédés qui étayent cette supercherie. Dans la préface à *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau écrit : « J'ai vu les moeurs de ce siècle et j'ai publié ces lettres ».<sup>3</sup> Montesquieu use de la même technique dans la préface aux *Lettres Persanes*. Il affirme : « les persans qui écrivent ici étaient logés avec moi, nous passions notre vie ensemble /.../. Ils me communiquaient la plupart de leurs lettres, je les copiais ».<sup>4</sup> Cet artifice littéraire apparaît aussi dès le sous-titre des *Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*. Des indices comme l'avertissement de l'éditeur et la préface de Laclos insèrent la fiction dans une sorte de vraisemblance. Laclos écrit justement : «Cet ouvrage, ou plutôt ce recueil /-----/ ne contient pourtant que le plus petit nombre de lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait. Chargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, et que je savais dans l'intention de la publier /----/ j'ai taché de conserver en effet que les lettres qui m'ont paru nécessaires, soit à l'intelligence des événements soit au développement des caractères».<sup>5</sup> De son côté, l'éditeur affirme : «Nous croyons devoir prévenir le public que, malgré le titre de cet ouvrage et ce

<sup>1</sup> Cités par M. Cabakulu. *La forme épistolaire : Une clef de lecture de l'œuvre d'Ousmane Sembène*, inédit

<sup>2</sup> Cité par M. Cabakulu. *Ibid.*

<sup>3</sup> J.J. Rousseau. *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes* - Paris : Garnier Flammarion, 1967, p. 15.

<sup>4</sup> Montesquieu. *Lettres persanes*. Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 23.

<sup>5</sup> Laclos : *Les liaisons dangereuses. Ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*. Paris : Flammarion, 1981, p. 15.

qu'en dit le rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman, /----/ et nous blâmons beaucoup l'auteur qui, /----/ a osé faire paraître sous notre costume et avec nos usages, des moeurs qui nous sont si étrangères»<sup>1</sup>

Henri Lopes recourt au même procédé d'alibi avec *Sans Tam-tam*, où l'on peut lire dans la lettre épilogue censée être du destinataire :

*A lire plusieurs fois la correspondance de mon ami, j'en suis venu à me demander si ses lettres devaient rester confidentielles. Je ne crois pas trahir notre amitié en livrant au public ce qu'il me disait dans la confiance que crée la solitude. Les lettres ont une portée qui dépasse l'expéditeur aussi bien que le destinataire. Libre à chacun de ne pas y trouver le même plaisir que moi ! Mais nul ne pourra contester qu'elles dérangent. C'est la raison qui me pousse à vous demander de bien vouloir les publier. (p 120).*

Par ailleurs, une remarque du narrateur vient renforcer ce souci d'authentification. Gatsé remarque : « les grands hommes de lettres sont des gens qui, vivant de leur plume, confondent leur correspondance avec leur oeuvre ». (*S.T.T.* p 74) De plus, M. Cabakulu note : « Un autre effet d'esthétique est lié à l'immersion du texte dans l'espace et dans le temps ».<sup>2</sup>

Le problème de la temporalité narrative oblige à distinguer les niveaux « intra et extra diégétique »<sup>3</sup> et plus précisément le niveau textuel c'est-à-dire le temps de l'écriture du narrateur fictif et le niveau extra textuel c'est-à-dire la chronologie du travail scriptural effectif. Ces deux niveaux ne coïncident pas nécessairement. Cela est stigmatisé par les marques de durée (repères temporels plus ou moins précis). Ce temps de l'écriture du narrateur fictif coïncide avec le temps de l'histoire, c'est à dire des événements comme la période coloniale, les mouvements de révolution comme les journées des 13-14-15 Août, les « Trois glorieuses ».

<sup>1</sup> Laclos. *Les liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*. Paris : Flammarion, 1981, p. 14.

<sup>2</sup> M. Cabakulu. *op. cit.*, inédit.

<sup>3</sup> Orecchioni, Catherine K. : *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Librairie Armand Colin, 1980, p. 58.

En ce qui concerne la chronologie du décodage, nous dirons que le niveau textuel, c'est-à-dire la temporalité du narrataire, coïncide avec celle du narrateur. Mais la chronologie des signifiants textuels qui se succèdent linéairement dans l'énoncé ne coïncident pas nécessairement avec la chronologie des faits narrés. Cela apparaît notamment dans l'usage constant de l'ellipse ou dans celui de l'analepse liée aux souvenirs. Mais, explique Jean Rousset, « Le décalage entre l'écrit et le vécu est moins grand puisqu'en principe, le rédacteur écrit sa vie au moment où il l'a vit ».<sup>1</sup> Il y a donc simultanéité entre les événements et l'écriture et cette simultanéité abolit la distance dans le texte épistolaire, entre la vie et l'écriture. Une autre distance se crée entre Gatsé et son ami resté en ville. Celle-ci est à l'origine de la correspondance, elle fournit un prétexte à l'écriture. Leurs lettres tendent à réduire la distance, à maintenir le contact entre eux.

La distance temporelle s'inscrit ensuite dans un va et vient épistolaire où l'expéditeur (Gatsé) sait que le présent de l'écriture correspond au futur de la réception et le correspondant (l'ami) sait également que le présent de la réception renvoie au passé de l'expédition. Le roman d'Henri Lopes vit ainsi dans un temps triple : passé-présent-futur. Les effets d'esthétique et de sens sont ainsi obtenus grâce aux rituels de l'institution épistolaire, mais surtout à l'élasticité et à la souplesse du genre qui permettent à « l'écrivain d'orchestrer des personnes en solo, en duo ou en chœur ».<sup>2</sup>

Quant aux idées, puisqu'il s'agit bien d'un roman d'idées, le lecteur retrouvera dans cet ouvrage, «celles que l'auteur n'a cessé de défendre depuis *Tribaliques* : nécessité de l'effort, plaidoyer pour l'émancipation des femmes, nécessité pour chacun de conformer ses actions à ses propos, dénonciations du verbaïsme au triomphalisme et de quelques autres « ismes ».<sup>3</sup>

Le danger était d'éviter de donner à son texte un ton de dissertation. Henri Lopes y est parvenu dans l'ensemble, tant par le procédé déjà mentionné qui consiste à revenir sur ce qui a été dit dans une lettre, en fonction des réactions de son correspondant. Ce qui permet de répondre en précisant et en nuanciant, aux

<sup>1</sup> Cité par M. Cabakulu, *op. cit.* (inédit)

<sup>2</sup> M. Cabakulu. *Ibid.* (inédit)

<sup>3</sup> R. Chemain - A. Ch. Degrange. *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*. Paris : Ed. Présence Africaine, 1979, p. 92.

objections qu'un lecteur d'esprit peu dialectique ou malveillant pourrait formuler, par l'évocation des souvenirs de Gatsé ou la narration d'anecdotes significatives qu'il a vécues : incident du ministre des plateaux, visite de l'inspecteur à l'école, scènes au poste administratif.

Dans l'ensemble, c'est parce que le personnage est psychologiquement cohérent que le roman ne tourne pas à l'exposé théorique. Parce que la vie humble de cet homme qui a succombé à sa maladie, anime le texte du frémissement d'une petite musique douce-amère, que l'ouvrage émeut et touche.

La forme adoptée, le roman par lettres et l'emploi de la première personne , risquent de pousser la part la moins avertie du public à identifier l'auteur au narrateur, ce qui serait une erreur. Qu'un romancier mette de lui-même dans tel ou tel de ses personnages, c'est vrai, mais il y a mille façons de le faire : il peut se délivrer d'une part de sa personnalité, l'exorciser, comme il peut réaliser par l'imagination des désirs ou des rêves conscients ou inconscients. Toute identification serait donc aussi hasardeuse que sommaire. Il reste que d'une oeuvre à l'autre, Henri Lopes n'a cessé d'affiner son écriture et le ton de la confidence intime qu'il a adopté dans *Sans Tam-tam* semble le mieux convenir à son talent. L'épistolarité occupe une place de choix dans l'oeuvre d'Henri Lopes. Elle en révèle l'originalité et la range parmi les chefs d'oeuvre de la littérature africaine d'inspiration épistolaire. Les deux formes principales de la lettre dans la fiction : la lettre autonome et la lettre dans le récit, marquent son oeuvre de leurs empreintes.

## 2ème PARTIE



LA LETTRE DANS LE RÉCIT

L'ouvrage de M. Cabakulu<sup>1</sup> nous restitue un usage relativement important de la lettre dans le récit romanesque africain. Il s'agit par exemple de *Karim, roman sénégalais* et *Mirages de Paris*, d'Ousmane Socé Diop, *Maïmouna* d'Abdoulaye Sadj, *Le mandat* d'Ousmane Sembène, *Dramous* de Camara Laye, *Entre les eaux* de V.Y. Mudimbé, *La Nouvelle romance* d'Henri Lopes, *Une si longue lettre* et *Un chant écarlate* de Mariama Ba, etc. Ainsi donc, plusieurs écrivains recourent à la lettre dans le récit ou lettre en intertexte pour les besoins de l'intrigue ou de la narration. Et nous pouvons nous rendre compte combien l'usage de la lettre dans le récit est une pratique beaucoup plus prisée comparée à la production des romans par lettres dont le nombre est très restreint en littérature africaine d'expression française. Le recours à la lettre n'est pas gratuit. C'est un motif littéraire qui produit des effets d'esthétique et de sens.

Henri Lopes a constamment pratiqué l'écriture épistolaire tant et si bien que son oeuvre reste imprégnée d'une forme d'écriture qui offre certaines variations de textes. Et l'épistolarité dans son oeuvre apparaît sous deux formes le roman par lettres et la lettre dans le récit. Contrairement au roman par lettres où la lettre est l'unique véhicule de la narration, la lettre dans le récit, comme son nom l'indique si bien, vient coexister avec d'autres modes de narration habituels du roman comme les dialogues, les descriptions. Evoquant ce second usage de la lettre dans la fiction romanesque, M. Cabakulu affirme :

*Cette insertion de la lettre, un genre littéraire aux caractéristiques spécifiques, enrichit une oeuvre d'une dimension non négligeable. En outre, la présence de la lettre dans un texte à côté d'autres modes de narration, engendre des significations intéressantes tant au point de vue de l'intrigue que celui de la narration.*<sup>2</sup>

Par ailleurs, il y a changement de mode narratif attesté par l'usage de la troisième personne « il, elle », qui est la forme la plus fondamentale et la plus fréquente de la narration. Si dans *Le Chercheur d'Afriques*, Henri Lopes utilise la première personne, c'est-à-dire « je », alors que son ouvrage n'est ni un roman par lettres ni une autobiographie (mais un roman comme indiqué sur la couverture de l'ouvrage), il convient de ne pas le prendre à la lettre. L'usage de cette première

<sup>1</sup> M. Cabakulu. *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone*. Etat des lieux. Saint-Louis : Ed Xamal, 1996, pp. 18-21.

<sup>2</sup> M. Cabakulu. *Ibid.*

personne est à superposer sur celle-là (la troisième personne « il ») toujours sous-entendu. C'est un personnage du roman qui utilise la lettre dans le déroulement de l'action. Le « il » que nous pourrions identifier au « je » du *Chercheur d'Afriques* est une convention type du roman, à l'égal du temps narratif. Il signale et accompagne le fait romanesque. La troisième personne du singulier est le signe d'un pacte intelligible entre la société et l'auteur, mais elle est aussi le premier moyen de faire tenir le monde de la façon qu'il veut. L'écrivain qui écrit à la troisième personne est auteur « omniscient ». C'est d'ailleurs sans doute, le mode de narration « naturel » et traditionnel.

## **2.1 NATURE DU ROMAN AVEC LETTRE DANS LE RÉCIT**

Le récit ou énonciation historique caractérise la narration des événements passés. Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. Pour qu'ils puissent être enregistrés comme s'étant produits, ces faits doivent appartenir au passé. L'intention historique constitue bien une des grandes fonctions de la langue : elle y imprime sa temporalité spécifique. Le récit ou énonciation historique se définit comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique autobiographique. L'auteur d'un récit historique n'empruntera jamais l'appareil formel du discours qui consiste d'abord dans la relation de personnes «Je»-«Tu». On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de troisième personne (il, elle (s)). Par le choix du temps du verbe, le récit historique se distingue nettement du discours. Il (le récit) emploie le passé simple (l'arioste) qui est la forme typique de l'histoire. Mais le récit qui l'utilise constamment n'en retiendra que les formes de troisième personne (singulier ou pluriel). Dans l'énonciation historique sont admis en plus du passé simple le passé antérieur, l'imparfait, le plus-que-parfait, le prospectif.

De plus, dans ce mode d'énonciation, l'histoire paraît se raconter elle-même, sans médiation, sans narrateur apparent. On est dans le règne du «montrer», de la mimesis<sup>1</sup> qui renvoie sans doute plus au théâtre, ou à la narration «neutre». Le but recherché que peut se proposer le roman écrit à la troisième personne est le mode «objectif». «Cette tendance du roman «objectif» que Dickens a emprunté à la comédie et au mélodrame du XVIII se prévaut moins de nous raconter que de nous montrer».<sup>2</sup> Le choix des perspectives fonctionnant toujours en relation avec le mode, le narrateur est ici hors de l'histoire qu'il raconte. Il est absent comme personnage. Dans *Figures III*, Genette<sup>3</sup> exprime cette situation de niveau et parle d'un narrateur extradiégétique. Cette distinction du narrateur hétérodiégétique opposé au narrateur homodiégétique est essentielle et entraîne la domination dans *La Nouvelle romance* et *Le Chercheur d'Afriques*, de l'une des grandes formes d'organisation du message : le récit entrecoupé de dialogues, de descriptions et qui se substitue, dans une large mesure, au discours de Gatsé dans *Sans Tam-tam*. D'ores et déjà, il s'avère évident que va s'opérer un changement de focalisation. Contrairement à la vision par derrière ou «focalisation zéro» rencontrée dans *Sans Tam-tam*, dans *La Nouvelle romance* et *Le Chercheur d'Afriques*, nous sommes

<sup>1</sup> Yves, Reuter. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Ed Dunod, 1996, p. 63.

<sup>2</sup> René Wellek et Austin Warren. *La théorie littéraire*. Paris : Ed du seuil, 1971.

<sup>3</sup> Cité par Y. Reuter. *op. cit.*, p. 66.

en présence d'une «focalisation interne»<sup>1</sup>. Le narrateur sait tout des personnages, jusque dans leurs pensées secrètes. Il possède une sorte de don d'ubiquité et parle des personnages qui se trouvent dans divers lieux. Mais la présence de la lettre introduit la «focalisation zéro». De la sorte, ces deux visions alternent dans *La Nouvelle romance* et *Le Chercheur d'Afriques*.

Considérant les deux romans principaux qui constituent la seconde partie de notre étude, nous nous apercevons que la lettre apparaît beaucoup plus dans *La Nouvelle romance* que dans *Le Chercheur d'Afriques*.

Une brève présentation de ces deux romans nous permettra de mieux approcher l'intertextualité dans ses diverses manifestations, à travers par exemple les thèmes, les personnages, les codes culturels, etc.

*La Nouvelle romance* relate l'ascension sociale d'un brillant joueur de football, Bienvenu N'Kama surnommé Delarumba, dans l'équipe capitale africaine indéterminée. Employé de banque peu consciencieux, dépourvu de diplômes ou de compétences autres que sportives, il est, par pure complaisance d'un «inspecteur diplomatique» dont il a facilité les conquêtes, nommé dans une ambassade en Europe où il se compromet avec un trafiquant de drogue. Rappelé à la demande des autorités policières du pays hôte, il sera promu à un poste encore plus important, avec d'autant plus de facilité qu'il est médiocre. Son épouse, Wali, qui l'avait suivi en Europe (Belgique) prend conscience de sa condition d'opprimée et entreprend de s'instruire et de reconquérir sa dignité. Lorsque le diplomate est rappelé au pays, elle rompt avec lui et décide de rester à Paris le temps de mener à bien des études grâce auxquelles elle pourra construire sa liberté, servir son pays, et venir en aide à d'autres femmes. Trois personnages de femme dominent ce roman, représentant trois niveaux différents d'évolution sociale. Elise (la courtisane) pratique une forme de prostitution non avilissante puisque affranchie, au contraire de ses consoeurs d'Europe, de toute sujétion à un proxénète. Elle représente une forme d'émancipation, non exemplaire et limitée à la débrouillardise individualiste, mais réelle : le plus bas degré de libération féminine. Ne nous voilons pas la face, le sort d'Elise est doux comparé à celui des vieilles paysannes :

---

<sup>1</sup> Y. Reuter. *Ibid.*, p. 66.

*Aux champs, les femmes du village avaient les reins courbés toute la journée. Binant, sarclant, elles arrosaient de leur sueur la terre rouge d'où germerait, ce qu'elles auraient encore à traiter, seules, avant de le préparer en repas /---/ Au village les hommes attendaient, sous un hangar à toit bas, les Calebasses de palme à leurs pieds» (La N.R.<sup>1</sup> p. 15)*

Awa est institutrice. Par sa profession, elle est autonome et a accédé à un début de promotion sociale. «Soeur» de MBa et d'Appoline, elle apporte comme elles le plus grand dévouement à son métier, exprime le même goût du travail et a des ouvertures intellectuelles, le désir de se perfectionner et de pousser plus loin ses études. Elle y parviendra, ce qui explique que nous la retrouvions à Paris où elle accueillera Wali. Cette dernière se situe entre ses deux amies, par son niveau d'instruction supérieur à celui d'Elise, inférieur à celui d'Awa. Son histoire est celle d'un arrachement à l'esclavage quotidien, à la routine et à la fatalité. Mais à l'origine, l'enchaînement des événements était le même : retrait de l'école, mariage, vie conjugale infernale, asservissement à un mari tyrannique et médiocre, rivalité avec des concubines : «la femme mariée s'est fanée au lendemain des noces. /---/ Elle est cuisinière. Elle est travailleuse de force. Elle pile, résignée, rageuse, «la boyesse». Le mariage ne fut qu'escroquerie» (La N.R. p. 14)<sup>2</sup>

La lente prise de conscience de Wali est favorisée par la vie d'expatriée à Bruxelles - de même que dans *Les Bouts de bois de Dieu*,<sup>3</sup> la prise de conscience des femmes est favorisée par les circonstances exceptionnelles de la grève marquée d'abord par la solitude, puis par la rencontre d'un couple de communistes belges avec lequel elle se lie d'amitié. La manière dont ses amis, les Impanis, vivent et construisent leur couple compte plus au yeux de Wali que leur militantisme. Sa prise de conscience débouche, après un long mûrissement, sur une révolte. L'émancipation de la jeune femme est douloureusement conquise au prix d'un effort opiniâtre. Mais tandis que *La Nouvelle romance* exploite un thème récurrent et plus qu'actuel comme la condition féminine, *Le Chercheur d'Afriques* expose la difficile condition des mulâtres, prise en charge déjà par Abdoulaye Sadju dans son roman *Nini, mulâtresse du Sénégal*<sup>4</sup>. Le roman expose aussi l'ambiguïté de la situation de l'écrivain africain, son rapport au contexte dans lequel il écrit, l'utilisation du français langue étrangère pour véhiculer son message. Le sujet principal du roman trouve son explication dans ces propos d'Henri Lopes :

<sup>1</sup> Désormais. *La Nouvelle romance* sera évoquée par le sigle . La N.R. pour les citations tirées du roman.

<sup>2</sup> Personnages figurant dans le recueil de nouvelles d'Henri Lopes. *Tribaliques*. Yaoundé : Ed Clé, 1971.

<sup>3</sup> O. Sembène. *Les bouts de bois de Dieu*. Paris : le livre contemporain 1960.

<sup>4</sup> A. Sadju. *Nini, mulâtresse du Sénégal*. Paris : Présence Africaine, 1965, 2<sup>ème</sup> éd.

«Mulâtre par la peau, mais aussi par les langues et mon histoire individuelle, je dirai bientôt cette identité dans un roman en noir et blanc».<sup>1</sup> Nous avons là une justification de la structure du *Chercheur d'Afriques* qui vogue du continent africain au continent européen. Le va et vient comptant entre ces deux continents témoigne du drame intérieur d'André Leclerc. Rejeté par le peuple qui l'a vu naître et qui le désigne comme un «moundélé», il ne trouve dans le regard du Blanc que haine. Il affirme : «Un peu comme à Brazza, lorsque j'allais dans les salles de Poto-poto ou Bacongo. Là-bas on montrait le moundélé du doigt, ici on ricane du moricaud» (*Le Ch. d'Af* p. 45).

Le conflit culturel entre l'enfance congolaise et l'adolescence européenne, ainsi que le déchirement qui s'ensuit, restent les arguments prédominants du récit, plus proche de l'autobiographie que de la narration fictionnelle. Les séquences se construisent souvent en analepses. Elles comprennent surtout les étiques les plus décisives d'un commandant de colonie, Leclerc et André son «enfant d'ébène et d'ivoire» qu'il avait abandonné aux colonies à Brazzaville. Ce fils-métis est le narrateur aux yeux verts que ses compagnons appelaient suavement le «mal blanchi» et qui, en recherchant un père hypothétique à travers toute la France par le téléphone, doit affronter sa propre identité à travers l'univers comique des ethnologies coloniales et des carnets de voyage de César Leclerc. Les souvenirs évoqués alternent entre les contes narrés par Mouolomo, une cousine de sa mère, ou par une grand-mère affectueuse, et les événements de l'invasion coloniale qui ont ébranlé la «mémoire du clan», jusqu'aux étapes historiques de la deuxième guerre.

André poursuit sa quête à Nantes où il est venu faire des études, en assistant à des conférences insipides sur l'Afrique ainsi qu'aux mouvements d'étudiants d'avant mai soixante-huit. Il fréquente des cinémas populaires et des boîtes huppées en compagnie des «femmes blanches» de tous genres, avec la même angoisse dans la solitude. Des passions frivoles qu'il compte par centaine, de Kani la guinéenne adultère à Fleur qui sera à l'origine du drame de l'inceste, lorsqu'il découvre qu'elle porte le même nom que lui. Il retrouve son père, médecin mais pour apprendre qu'il est mort subitement. «Vouragan m'a confirmé la

---

<sup>1</sup> Correspondance privée 14 décembre 1982, reproduite par A. Rouch. *Tribaliques d'Henri Lopes*. Etude critique. Paris : Fernand Nathan, 1984, p. 11.

nouvelle dans une lettre où il faisait une démarche en faveur de Fleur qui, désespérée de ne recevoir aucun signe de moi, lui a dévoilé notre relation». (*Ch. d'Af.*<sup>1</sup> p. 298)

Lorsqu'il rentre dans son pays à la veille des indépendances, il ne reconnaît pas le paysage avec des nouvelles plantes et il est pris pour un «martiniquais» lorsqu'il essaie de parler en lingala au chauffeur de taxi :

*En fait rien de tout cela n'est bien solide : un peu comme de moi. /---/ 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 Ch. d'Af. p. 302)*

Au-delà des thèmes développés dans ces romans, *La Nouvelle romance* et *Le Chercheur d'Afriques*, recourent à la lettre dans le roman qui peut être utilisée comme un intertexte. L'étude de l'intertextualité permettra d'établir des connexions avec d'autres textes de l'auteur ou de la littérature africaine.

### 2.1.1 La lettre comme intertexte

Evoquer le terme d'«intertexte», c'est aborder la dimension intertextuelle d'une oeuvre littéraire. Intentionnellement ou non, une écriture en reprend toujours une autre pour l'imiter, la parodier, la citer, la contredire ou la compléter. Et lorsqu'une oeuvre reprend un texte antérieur avec ou sans modification, elle relève de ce que les théoriciens du texte Kristeva, Sangsue appellent, «l'intertextualité». Les écrivains la pratiquent sans cesse en mettant à contribution leurs propres textes (notes - articles - ouvrages précédents) dans une intertextualité dite interne ou ceux d'autres auteurs dans une intertextualité dite externe. L'intertextualité littéraire peut aller de la simple copie (plagiat) à la paraphrase et à des reprises plus subtiles qui laissent une place plus grande à l'originalité du scripteur. Cette technique d'écriture, selon Peter Dembowski, «met l'accent sur les correspondances entre le texte et un contexte littéraire plus large, c'est-à-dire le dialecte, le genre, les conventions».<sup>2</sup> De son côté, Danièle Sangsue nous apprend

<sup>1</sup> Désormais. *Le chercher d'Afriques* sera évoqué par le sigle Le ch. d'Af.

<sup>2</sup> P. Dembowski. «Intertextualité et critique des textes». In *littérature* n° 41, février 1981, p. 19.

que le terme intertextualité a été forgé par Julia Kristeva au cours des années 1966-67. Il désigne l'une des activités de «redisoute la langue, ce dernier redistribue des énoncés provenant d'autres textes, «il est une permutation des textes, une intertextualité dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent»<sup>1</sup>.

Parlant de ces rapports entre plusieurs textes de la littérature, Laurent Jenny précise : «L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens»<sup>2</sup>. Affinant sa définition Jenny ajoute : «Il y a intertextualité lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend mais quel que soit leur niveau de structuration»<sup>3</sup>. L'intertextualité est une démarche qui vise à repérer dans un texte antérieur des sujets déjà évoqués.

Etant entendu que le roman, soit-il épistolaire, se singularise par sa fonction dialogique et spéculative, son aptitude à stratifier les discours sociaux, l'intertextualité peut se jouer au niveau des voix sociales et historiques qui peuplent le langage littéraire. C'est à ce titre que nous pouvons considérer le mieux une certaine continuité mais surtout une évolution toujours renouvelée dans les thèmes abordés par Henri Lopes : tribalisme, satire du pouvoir, condition féminine, favoritisme, parasitisme social et familial, etc. Ces thèmes majeurs de la littérature africaine se retrouvent dans des oeuvres comme *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, *Les Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène, *Un chant écarlate* de Mariama Ba.

Les voix multiples de l'oeuvre d'Henri Lopes confèrent une place importante au problème du tribalisme : «En Afrique, les liens tribaux l'emportent sur les divergences idéologiques»<sup>4</sup>. Cette phrase donne toute la mesure des clivages sociaux qui déchirent l'Afrique et portent une sérieuse entrave à son développement. Dans *Tribaliques*, Henri Lopes explore les blocages sociaux et les

<sup>1</sup> *Le grand atlas des littératures Encyclopoedia Universalis*. France. S.A. 1990, p. 28.

<sup>2</sup> Laurent, Jenny. La stratégie de la forme. In *revue poétique* n° 27, 1976, p. 262.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>4</sup> Henri Lopes. *Tribaliques* Yaoundé : Ed Clé, 1971, p 81.

compromissions politiques. Il s'attaque aux avatars de la société des indépendances. Et les propos de Bienvenu confirment ce que Lopes n'a jamais cessé de dénoncer. Ce personnage de *La Nouvelle romance* affirme : «Écoute. On a beau dire que nous combattons le tribalisme, c'est une réalité. Il faut en tenir compte. Si tu veux devenir un homme fort, toi aussi, il faut placer les gens de ta tribu» p. 57. Par ailleurs, la satire des dirigeants africains qui constitue une des constances de l'oeuvre de Lopès apparaît à tous les niveaux des *Soleils des indépendances* d'A. Kourouma. Et le titre du roman a lui seul, avec sa métaphore teintée d'ironie suggère le désenchantement, qui incite à la contestation du pouvoir établi. De même le narrateur de *Sans tam-tam* a des réactions qui le rendent très proche de toute une catégorie de personnages que l'on voit apparaître dans *Tribaliques*. Ceux-ci sont jeunes généralement, et dans tous les cas, possèdent une jeunesse de coeur et d'esprit qui les incite à conformer leur vie à leur idéal.

Ce thème de la contestation peut être mis en relation avec celui de la condition de la femme, de son émancipation. Car l'attitude des hommes politiques ne reflète pas leurs propos. La nouvelle «M. le député» (contenu dans *Tribaliques*) est construite sur une opposition entre le discours de l'homme politique et son comportement en privé. Tandis que le discours proclame la femme a les mêmes droits que l'homme, Ngouakou se montre envers son épouse et sa fille d'une part, envers sa maîtresse d'autre part, un despote accompli. *La Nouvelle romance* est le premier roman d'un homme africain dont le thème central soit consacré à la condition féminine. La volonté de mettre en cause les privilèges masculins et de dénoncer le regard trop souvent méprisant que posent les Africains sur leurs compagnes était manifeste dès la première nouvelles de *Tribaliques* : «La fuite de la main habile» et dans «Ah Appoline !». M Bâ avait appris par coeur la citation d'Aragon qui servira d'exergue à *La Nouvelle romance*, tout en lui donnant son titre :

*Maintenant, ici commence la nouvelle romance. Ici finit le roman de la chevalerie. ici, pour la première fois dans le monde, la place est faite au véritable amour. Celui qui n'est pas souillé par la hiérarchie de l'homme et de la femme, par la sordide histoire des robes et des baisers, par la domination d'argent de l'homme sur la femme ou de la femme sur l'homme. La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chanterai. (La N.R. p. 5)*

Plus qu'à elles-mêmes, c'est à la femme africaine que Wali et Awa pensent : «Les véritables esclaves qui ont intérêt à la grande lessive de l'Afrique, ce sont les femmes» (*La N.R. p. 193*). Aujourd'hui nous savons que *Les Soleils des indépendances* n'ont pas été assez chauds pour fondre les chaînes de la femme africaine. L'Afrique libérée, ses femmes demeurent (comme toutes celles de la planète) encore dominées par les rapports sociaux, le droit et les préjugés. Les constitutions qui proclament l'égalité de l'homme et de la femme reflètent plus le vœu de leurs auteurs que la réalité. Cette relative contradiction appelle nécessairement une prise de conscience des femmes, problème crucial dans la mesure où il conditionne (beaucoup plus qu'on ne saurait le penser à priori) le sort de l'Afrique centrée dans l'époque moderne. Wali affirme à cet égard : «Mais aujourd'hui je sais que ta situation dans la société, celle de Bienvenu, mon mariage /---/ la condition de la femme ne pourront être changés sans transformer la société. Mais nous les femmes, avons un rôle particulier à jouer dans cette entreprise.» (*La N.R. p. 193*) Au centre de préoccupations de l'auteur des *Bouts de bois de Dieu*, se trouve aussi le problème de l'émancipation de la femme. Les femmes réticentes d'abord à voir leurs époux cesser de travailler et rester sans solde, comprennent peu à peu le sens de leur action et s'intègrent dans la lutte. Au cours de ces événements difficiles, elles prennent conscience de leur rôle : «ce temps s'il enfantait d'autres hommes, enfantait d'autres femmes».<sup>1</sup> En luttant aux côtés de leurs hommes pour l'amélioration de leur condition d'existence, elles découvrent leur pouvoir et leur rôle. Elles conquièrent progressivement leur autonomie en tant que femme et prennent conscience de leur valeur.

De *Tribaliques* à *La Nouvelle romance* se dessine une intertextualité interne, tandis que *Les Bouts de bois de Dieu* révèlent une intertextualité externe entre le roman de Sembène et l'ouvrage de Lopes. Dire que *La Nouvelle romance* tranche par son féminisme sur l'ensemble de la production littéraire africaine peut paraître (à première vue) surprenant. Car nombreux sont les ouvrages qui dénoncent les modalités spécifiquement africaines de cet infini servage de la femme. Mais trop souvent la bienveillance ou la pitié des écrivains s'accompagne d'un reste de paternalisme ou de secrètes réticences. En témoigne l'étroite limitation quant aux métiers qu'exercent les héroïnes de romans les plus émancipés: institutrices, infirmières ou sages-femmes, autant de professions qui

---

<sup>1</sup> Ousmane Sembène. *Le bouts de bois de Dieu*. Paris : le livre contemporain, 1960, p. 65.

sont le prolongement des tâches traditionnellement dévolues aux femmes. A l'intérieur même de ces limites, les métiers assignés aux personnages féminins sont «en retard» sur la marche de l'histoire. Plus d'un pays africain compte des femmes-médecins ou professeurs d'université, même parfois des avocates, des femmes ambassadeurs, ingénieurs. La tentation de promouvoir une femme libérée masque une réticence profonde. Souvent derrière le féminisme apparent se dissimulent de sérieuses hésitations. Salimata dans *Les Soleils des indépendances*, est belle, diligente, active, indépendante économiquement, mieux adaptée à la vie urbaine que son vieil époux, Fama. Mais elle est frappée de stérilité. A l'opposé de Salimata, Wali guérira de sa stérilité. Là, réside la profonde originalité du message: au bout de la démarche pour l'émancipation et l'accomplissement des études se trouve la reprise en charge d'une féminité plus complète. Cette femme-ci s'assume, devient autonome non pour prendre sa revanche sur l'homme mais pour finalement s'affirmer dans la maternité. Au bout de la révolte se trouve la réconciliation avec sa totale féminité. «Ainsi l'ouvrage, profondément progressiste, propose non plus des images repoussoirs, mais des conduites susceptibles d'être imitées et d'inspirer».<sup>1</sup> Les écrits des auteurs africains sont de plus en plus de nature à faciliter l'évolution des femmes sans laquelle, celle des nations est impossible. Certains auteurs envisagent sans terreur une émancipation possible. Ils peuvent avoir une influence considérable en imposant l'image d'une femme comme celle d'un être humain à part entière. L'évolution des moeurs commence alors par la création dans les consciences d'une image féminine libérée des tabous qui l'entourent. Sembène Ousmane, Ahmadou Kourouma, Henri Lopes, etc. contribuent de façon non négligeable à l'effort de promotion de la femme paysanne, enseignante ou militante. Eux semblent convaincus que la libération de l'Afrique, celle de la femme africaine ne se feront pas l'une sans l'autre.

A ce féminisme affiché qu'apparaît en filigrane dans l'oeuvre de Lopes, se greffe une des préoccupations dominantes d'Henri Lopes dont certains aspects de *La Nouvelle romance* préfigurent la délicatesse : la situation des mulâtres. En effet, le narrateur rappelle le passé d'un des personnages du roman, Verhaegen, ancien commandant de colonie, père d'un métis qu'il n'a pas voulu reconnaître : «Eh ! oui, lui aussi quand il était en service à la colonie, avait eu un enfant.» (*La N.R.*, p. 153)

<sup>1</sup> A. Chemain-Degrande. *Emancipation féminine et roman africain*. Dakar, Adibjan, Lomé : les N.E.A., 1980, p. 315.

*Le Chercheur d'Afriques*, renouvelle cette difficile condition des mulâtres déchirées entre deux races qui les rejettent systématiquement :

*Dans les villages, les enfants métis gênaient. A la fois bêtes à ailes et mammifères, taches discordantes sur le décor, ces chauves-souris brouillaient la ligne de démarcation. Des ordres parvinrent de Brazzaville : arracher de la brousse tous les gamins mulâtres qu'on repérait dans les villages (Le Ch. d'Af., p. 178)*

Abdoulaye Sadjî avait déjà exploité à merveille ce thème de la condition des mulâtres. Nini est beaucoup plus à l'avantage que Maïmouna, dans la voie de l'émancipation de sa race et de son sexe. Elle marque la distance prise avec les coutumes en se rapprochant des Européens. Il faut dire que Nini est une métisse qui s'estime par la couleur de sa peau plus proche de la race blanche. Elle ira de déchéance en déchéance pour vouloir trop s'assimiler à eux. Le personnage de Nini au carrefour des cultures, entre deux races, entre deux modes d'existence est identifiable sous de nombreux rapports au personnage d'André Leclerc, à la recherche de sa propre identité. Rejetée par Martineau et le monde des Blancs auquel elle s'identifiait, elle est déformée par son aliénation à la race blanche. Elle l'est encore par sa condition de semi-courtisane, préposée aux plaisirs des célibataires expatriés. Sous ces traits, elle rappelle Elise de *La Nouvelle romance*. A la seule différence que le personnage de Lopes tend à réaliser une autonomie financière, à se préserver de la dépendance vis-à-vis de l'homme. Alors que Nini est à la recherche d'un prestige que seul lui rendrait un mari de race blanche. Sadjî avait avec Nini et les mulâtres le cas tragique d'une africaine partagée entre deux cultures. C'est là aussi tout le destin d'André Leclerc dans *Le Chercheur d'Afriques*.

La recherche de sa propre identité ne lui procure que brimades, racisme, incompréhension. A l'opposé de Nini, le héros de Lopes ne revendique pas une quelconque appartenance au monde des blancs. Mais cela n'adoucit en rien le tourment qui le ronge et fournit en même temps au roman sa structure. Il constate amèrement :

*Les autres me traitaient tantôt de café au lait, tantôt de mouroupeen, tantôt de blanc manioc, les plus grossiers de mal blanchi /---/ comme si j'étais un albinos, un étranger de mauvais sang, un chacal, un cancrelat ou une méduse. Savez-vous donc, Ô vous tout d'une roche, la torture de la vie entre les eaux ? (Le Ch. d'Af., p. 242)*

A tout prendre, là où Sadji offrait une héroïne déformée par son aliénation à la race blanche, Lopes propose un héros qui se cherche, «entre les eaux» certes, mais qui ne postule aucune supériorité entre les races. Au contraire, l'originalité d'Henri Lopes vient de ce qu'il s'emploie à mettre en exergue deux mondes aux réalités différentes, portant en eux mêmes certaines contradictions, mais qui partagent la même communauté de destin-humanité. Des points de convergence existent en fait entre ces deux milieux. L'écriture du roman en même temps qu'elle manifeste cette possible inter-relation, fait ressortir des codes spécifiques à chaque culture. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la définition que Daniel Poirion donnait au mot intertextualité, qui met en relief la dimension culturelle et mémorielle du phénomène. Il écrit : «A mes yeux l'intertextualité est la trace d'une culture dans l'écriture /---/ culture latérale définissant un code linguistique et de références à la vie culturelle profonde constituant la mémoire qui s'inscrit dans le grimoire des textes».<sup>1</sup>

Ainsi donc apparaissent dans les textes des mots ou des expressions appartenant aux langues africaines. Les noms des personnages et des lieux leur sont empruntés : Wali, Poto-poto, Bacongo, Moundélé, etc. On assiste ainsi à un moment privilégié où l'oralité et l'écriture interfèrent harmonieusement. L'énoncé en langue africaine apparaît, intercalé dans le texte en français. On peut l'envisager sous la forme d'emprunts faits à la littérature traditionnelle par traduction ou par transposition d'énoncés voire d'expressions collées ou amalgamées au texte en langue française. Nous avons un exemple d'un récit oral majeur, le conte que l'on retrouve dans *La Nouvelle romance* (pp. 146-147) et les contes narrés par Mouolomo à André Leclerc dans *Le Chercheur d'Afriques*. On recourt aussi à certains procédés à valeur de proverbe : «L'odeur d'un ancien qui a vu se coucher de nombreux soleils porte chance et fait avancer la sagesse». (*Le Ch. d'Af.*, p. 50). Parfois on emploie des procédés typographiques par exemple : la mise en italique.

Enfin l'écrivain africain de langue française est un véritable carrefour de cultures. Il est partagé entre la culture occidentale acquise à l'école et la culture africaine dans laquelle il est enraciné et où il baigne quotidiennement. L'influence occidentale se manifeste essentiellement au niveau de l'expression, c'est-à-dire l'utilisation d'une langue européenne, le recours aux genres littéraires typiquement

---

<sup>1</sup> D. Poirion. «Écriture et réécriture au Moyen-Âge». In *Littérature* n° 41, février 1981, p. 117.

occidentaux, l'emploi de l'écriture comme moyen de transmission des connaissances, des idées et des sentiments. L'ancrage dans la culture africaine est donnée comme une évidence non seulement par le choix des thèmes mais aussi par tout un imaginaire renvoyant à une culture spécifique, par le constant recours aux sources et ressources de l'oralité, par une continuelle interférence des langues parlées sur la langue d'écriture. Les meilleurs exemples du phénomène en dehors des écrits de Birago Diop et de Bernard Dadié, d'Amadou Hampaté Ba, qui peuvent être donnés comme des modèles de l'oralité écrite, se trouvent chez des auteurs comme A. Kourouma, Henri Lopes, Sony Labou Tansi. Il s'agit donc d'un mélange de styles en tant que volonté délibérée de restituer le langage parlé dans l'écriture.

En outre, le mode de narration subjective utilisant le «Je» relie, à plusieurs niveaux, l'oeuvre d'Henri Lopes à l'oralité en rapprochant le lecteur du narrateur dont il devient pour ainsi dire le confident. Cette technique resserre le lien entre le narrateur et le lecteur. Et le cheminement de l'auteur s'affirme beaucoup plus au niveau de la conception de l'oeuvre, et notamment au niveau de la composition et de l'écriture : de *Tribaliques* à *La Nouvelle romance*, on remarque déjà la tendance à l'écriture à la première personne. *La Nouvelle romance* avec insérées dans le récit, les interventions directes de Wali et Awa, annonçait le roman par lettres qu'est *Sans Tam-tam*. *Le Pleurer-rire*, *Le Chercheur d'Afriques*, *Sur l'autre rive* sont marqués du sceau de cette tendance à la narration subjective utilisant le «Je».

Nous pouvons dire en définitive, qu'à partir du moment où l'on reconnaît dans l'oeuvre le travail non seulement de l'auteur mais aussi du lecteur et où l'on définit l'un et l'autre par leur culture, c'est-à-dire par l'ensemble des textes qui permet à l'un d'écrire et à l'autre de lire, que toute oeuvre est en interférence avec une multitude d'autres textes. On ne parle ni de sources, ni d'influences, mais de dialogue, d'intertextualité. La lettre dans le récit est un intertexte mais la lettre coexiste dans le récit avec d'autres modes de narration comme les dialogues, les descriptions.

### 2.1.2 La coexistence avec d'autres modes de narration

La lettre dans le récit est conçue comme un motif littéraire se joignant à d'autres modes de narration comme les descriptions et les dialogues. La présence de ces modes de narration dans le roman, a une portée qui dépasse aussi bien la simple énumération des lieux, la présentation physique et/ou morale des personnages, que les propres échanges entre les protagonistes. Y. Reuter note qu'au moyen âge, la description a peu d'expansion et son rôle est secondaire. Du XVI au XVII<sup>e</sup> siècles, la description évolue au travers d'un jeu complexe entre imitation et libération des modèles. Petit à petit cependant, avec des mutations sociales et les premiers éléments de constitution littéraire, elle se fait expressive. C'est-à-dire qu'elle tend de plus en plus à exprimer le caractère propre d'un auteur et se fonctionnalise en cherchant à symboliser plus précisément une atmosphère ou un personnage. «Les paysages extérieurs et intérieurs se reflètent».<sup>1</sup> Jean Michel Adam et André Petitjean<sup>2</sup> ont, quant à eux, identifié deux autres formes de description : la description représentative ponctuée de référents géographiques, elle est assimilée à une volonté mimétique, le souci de «faire vrai» de montrer le monde réel tel qu'il est, sans l'embellir ; et la description ornementale avec des connotateurs esthétisants. Mais la fonction de la description la plus manifeste aujourd'hui est d'ordre à la fois explicatif et symbolique : les portraits physiques, les descriptions d'habillements et d'ameublements tendent à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages dont ils sont à la fois signe, cause et effet. La description devient ici, un élément majeur et d'exposition. C'est dans cette perspective que le narrateur de *La Nouvelle romance* est amené à présenter le drame des femmes abusées par la promesse d'un avenir radieux, affligées par une stérilité atroce, et contraintes de supporter la charge de nombreux bâtards ramenés des débordements des maris inconscients comme Bienvenu N'Kama. Lopes écrit :

*Il lui avait fait croire qu'elle était belle et irremplaçable, qu'il la prenait pour être heureux. Elle en fermait les yeux de bonheur. Elle n'est plus qu'une employée de maison, chargée de l'approvisionnement, du soin et de la garde d'une progéniture plus nombreuse qu'elle n'aurait souhaité et qu'elle n'a pas enfanté. C'est là le drame. Malgré l'argent, les sacrifices aux mânes ancestraux et les soins, médecins et féticheurs sont formels : elle n'aura pas d'enfants. (La N. R., p. 14)*

<sup>1</sup> Yves, Reuter. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Ed Dunod, 1996, p. 27.

<sup>2</sup> Jean M. Adam et André Petitjean. *Le texte descriptif*. Paris : Ed Nathan, 1989, p. 16.

Etant obligés d'écrire successivement ce qui est censé avoir été perçu dans la simultanéité, les écrivains vont tenter de compenser ce fait en donnant l'illusion de la mobilité. Pour réaliser cela, ils vont recourir à la disposition des plans. Le plan spatial va multiplier les indications d'espace soit verticalement (haut/bas) soit horizontalement (gauche/droite) soit en profondeur (devant/derrière). On aura ainsi l'impression du mouvement du regard de l'observateur. Ce qui peut être renforcé par un trajet, dans le cas de la promenade ou du voyage. Le paysage se présente alors comme le reflet de «l'état d'âme» du personnage, il sert de médiation expressive entre le personnage et ses sentiments. Ce même paysage est présenté plusieurs fois mais avec des tonalités différentes. Variations qui révèlent le changement des dispositions intérieures du personnage et qui sont l'occasion pour le personnage d'introduire des réflexions «philosophiques» sur le temps, sur les sentiments. Ainsi dans *La Nouvelle romance*, Wali remarque : «Ne crois pas ceux qui vantent l'Europe /---/ le ciel y est toujours boueux et les maisons pleines de crasse. Ah si tu savais combien notre pays est beau. Mais nous ne savons pas le chanter.» (*La N.R.*, p. 109). Le paysage est présenté une première fois teinté des couleurs de la grisaille des mois d'automne et quand il est revisité en compagnie des amis (le couple belge) le paysage apparaît sous un jour printanier, irradiant. Il révèle ainsi de meilleures dispositions d'esprit du personnage, un relatif équilibre qu'apportent les Impanis dans la vie de Wali. Cependant il est des cas où c'est l'objet ou le personnage qui est décrit. André Leclerc décrivant les enfants métis constate : «A la fois bêtes à ailes et mammifères, taches discordantes sur le décor, ces chauves-souris brouillaient la ligne de démarcation» (*Le Ch. d'Af.*, p. 178)

Tout récit comporte, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part, des représentations d'objets ou de personnes qui sont le fait de ce que l'on nomme description. R. Barthès donne au terme une définition imagée et plus saisissable. Il propose : «Toute description est une vue. On dirait que l'énonciateur avant d'écrire se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même.»<sup>1</sup> Suivant cette définition de la description, Jean Michel Adam et André Petitjean trouveront son côté très expressif car :

<sup>1</sup> Cité par J. M. Adam et A. Petitjean. *Op. cit.* p. 17.

*elle se présente comme le dépositaire d'un point de vue qu'il soit celui de l'auteur ou celui du personnage qui surdétermine la description. Ce qui se manifeste textuellement par la présence d'isotopies euphoriques ou dysophoriques selon l'état d'âme du descripteur et par une condensation de subjectivité.<sup>1</sup>*

C'est sous la lueur de ce nouvel éclairage que nous exposons les propos d'André Leclerc qui affirme :

*Mon siège est la réplique en miniature de celui du commandant. Quand je m'y installe, j'adopte le port de tête de papa. J'ai souvent entendu maman s'émerveiller de notre ressemblance. Comme le commandant, je ne souris pas et considère le monde alentour de toute la hauteur de ma petite taille (Le Ch. d'Af., p. 12)*

La fréquence et l'importance des descriptions dans les romans sont indéniables. Séquence organisée autour d'un référent non chronologique (à la différence de la narration d'événements), elle produit l'état d'un objet, d'un lieu ou d'un personnage, c'est-à-dire son portrait. Le goût des portraits, écrit Philippe Hamon, s'éveilla dans la société précieuse. Ce fut l'exercice et le divertissement des gentils hommes et des dames de se peindre, de peindre leurs amis et amies. Le portrait devint une partie matérielle et obligatoire du roman. Il est laudatif ou satirique. Il ne s'agit pas de faire voir la personne, il s'agit de fixer l'attention du lecteur sur diverses particularités de la personne, de faire de ces particularités des idées ingénieuses, de les assembler en rapports piquants, en un mot de mêler si intimement l'exercice de l'esprit du peintre à la description des caractères du modèle. Le portrait en un mot n'est pas une peinture, c'est une dissertation : le commentaire élogieux ou satirique enveloppe et obscurcit l'image. Comme il s'agit souvent de suggérer des idées agréables, nobles ou malignes, sur la personne qu'on décrit, on signale moins les apparences objectives de son corps et de son esprit que les impressions subjectives qu'on en reçoit ou qu'on veut imposer. Ce que nous pouvons noter, c'est la rareté de l'épithète morale, les vagues superlatifs mis à la place de la précision concrète. André Leclerc relatant sa rencontre avec César Leclerc remarque : «Sa voix est blanche /----/. je le sens hésiter, balbutier dans ses questions. Plus nos yeux se rencontrent, plus il les fuit. On dirait qu'il change de couleur». (*Le Ch. d'Af.*, pp. 292-293). Le narrateur de *La Nouvelle romance*, souligne l'image de l'homme qui ne sort pas grandi de cet étalage de vices :

<sup>1</sup> J. M. Adam & André Petitjean. *Ibid.*

combines, attitudes mufles, domination et exploitation de la femme. Un des personnages l'inspecteur Zikisso affirme : «Tant que la caillasse tombe dans le portefeuille, qu'on peut grailer et piper les femmes à sa convenance et sans souci, on reste dans le système jusqu'à en crever, mon vieux». (*La N.R.*, p. 41). Le portrait est analytique. On ne cherche pas à faire un corps ni un visage qui soit d'ensemble. Chacune de ces parties est un thème à réflexion. On ajoute s'il y a lieu les talents qui se rapportent au corps : danse, chant etc. Alors le narrateur passe à l'esprit pour en signaler les propriétés et les applications, les talents variés et les lacunes apparentes. De là, il révèle les sentiments du personnage : capacité d'amour ou d'amitié, amour-propre, dévouement, flegme ou passion. A n'en pas en douter, les propos d'Elise : «Je suis l'éternelle fiancée» révèlent les qualités du personnage.

En définitive et pour Philippe Hamon : «l'art suprême est de tourner les défauts de la personne en beautés ou qualités ou bien de les couler parmi l'éloge, de façon qu'ils soient là, pour qu'on ne puisse accuser la clairvoyance du peintre, et qu'étant là, ils ne diminuent rien, pourtant de l'impression favorable. Inversement l'art est aussi de tourner les grâces en qualités, en défauts».<sup>1</sup>

Cependant la description est perçue comme un ralentissement du récit dont il faut se méfier si l'on veut conserver la fonction plaisante du roman. En ce sens, elle court le risque d'être appréciée comme une interruption dans le récit, dans le fil de l'action. Jean M. Adam et André Petitjean scutiennent : «La description détaillée et étendue apparaît comme une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique».<sup>2</sup> Dans cette optique, le mieux serait de placer de plus en plus la prise en charge de la description du narrateur aux personnages. Sous cet angle, la description se mue en processus d'action des personnes qui voient ou agissent. Elle est motivée par l'intrigue et le faire des protagonistes.

La description assume diverses fonctions dans un roman. Elle peut avoir ou non un rôle mimésique c'est-à-dire produire ou non l'illusion de la réalité. Etant entendu que la description doit être propre au sujet que l'on traite, elle peut rendre un air de vraisemblance les prodiges inventés par le roman. Du fait qu'elle est liée à l'action romanesque, elle remplit une fonction narrative. Elle joue des rôles dans

<sup>1</sup> Philippe Hamon. *Le Texte descriptif*. Paris : Ed. Macula, 1991, p. 224.

<sup>2</sup> Jean M. Adam et André Petitjean. *Le Texte descriptif*. Paris : Ed. Nathan, 1989, p 26.

le développement de l'histoire, fixe et mémorise un savoir sur les lieux et les personnages (ou elle dissimule des informations). Elle donne des indications d'atmosphère, participe de l'évolution. La description dramatise en ralentissant la narration à un moment crucial et elle dispose des indices pour la suite de l'intrigue. Ainsi, il est à noter que les descriptions, loin d'enrayer le récit et d'entrer en conflit avec lui, servent «d'opérateur temporel». C'est pourquoi «les descriptions "mémoriques" ont une fonctionnalité narrative sous la forme d'informations sur l'évolution psychologique du personnage». Evolution qui est à inférer par le lecteur à partir du changement de saison, de lieu, de fréquentation etc.

La description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait, on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre. La narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. Selon Gérard Genette, «La description est tout naturellement ancilla narrationis (la servante du récit) esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée».<sup>1</sup> Si la description marque une frontière du récit, c'est bien une frontière intérieure et somme toute assez indécise.

Par ailleurs, la lettre insérée dans le récit, ne se borne pas à coexister avec la description. Elle est un lieu où peut s'effectuer la description. L'exemple nous est donné par la correspondance envoyée par Wali à Elise, dans laquelle elle évoque les mois sombres d'automne en Europe, et celle envoyée à Awa où Bienvenu dresse un portrait d'Awa. Il affirme : «Mais elle, ça ne m'étonne pas, Ce n'est pas une femme. C'est un phénomène. Je me demande comment elle fait pour être à la fois belle et intelligente ?» (*La N.R.*, p. 139). A y voir de plus près, cette lettre retransmet dans un style indirect une discussion, un dialogue qui s'est tenu entre Wali et son mari. Au niveau de l'organisation discursive, la description est une séquence de surface que l'on oppose au dialogue.

La langue n'est pas vouée seulement à décrire des apparences, mais à nous tourner vers autrui pour fonder avec lui un lieu, décider de son sens. Le langage est par vocation relationnel. Il existe parce qu'autrui existe et même dans certains cas, pour qu'il existe. L'un des mérites de la linguistique a été de nous rappeler cette évidence que tout texte crée une «situation de communication» qu'il émane

---

<sup>1</sup> Cité par Philippe Hamon. *Le texte descriptif*. Paris : Ed Macula, 1991, p. 260.

d'un destinataire et postule un destinataire, entre eux un courant de signification. Ce rapport est plus ou moins chargé d'intentionnalité. Il peut dans un cas extrême recouvrir un profond désir de fusion de conscience. Jean Cocteau affirmait : «Ecrire est un acte d'amour»<sup>1</sup> S'il ne l'est pas il n'est qu'écriture. J. Janin identifie l'histoire de l'humanité à l'évolution du dialogue. Sa définition prolonge celle de l'opinion générale : «Le dialogue, ce n'est pas toute parole qui sort de la bouche de l'homme /----/ c'est le langage de l'homme en société mais dans une société bien faite, élégante, jolie, /----/ c'est une politesse réciproque que se font les hommes les uns les autres. C'est une langue à part dans une langue universelle.»<sup>2</sup>

De tout temps, les écrivains se sont posé des questions techniques et esthétiques à propos de l'insertion des dialogues. Umberto Eco constate : «Il est une thématique, peu traitée par les théories de la narrativité, qui est celle des /---/ artifices grâce auxquels le narrateur passe la parole aux différents personnages /--/ c'est un problème de style, un problème idéologique, un problème de poésie /---/ il s'agit de trouver une certaine cohérence.»<sup>3</sup>

Les genres littéraires comme les romans, les nouvelles ont tous pour pôles quelques conversations capitales où la vérité secrète, passionnée et passionnante diffuse dans tout le livre, essaie d'apparaître dans tout ce qu'elle a de nécessairement dissimulé. C'est dans ce sens que nous apprécions les propos de Ray Candy de Nionze :

*Comme dans le sport et l'amour, le moral joue, ces mythes-là doivent faire partie de notre action psychologique. Seulement il faut faire gaffe au revers de la médaille. Faire de nous des champions dans le domaine physique et intensif, c'est perpétuer la division des compétences. On nous laisse les muscles, les hormones et les entrailles. Mais la tête, l'intelligence, c'est le domaine des blancs. Et comme c'est la tête qui commande, le nègre peut s'exhiber, le blanc applaudira mais le spectacle terminé c'est au blanc qu'il reviendra de donner les ordres ou des coups de chicote, tu comprends (La N.R.) p.*

<sup>1</sup> Cité par Daniel Bergez. *L'explication de texte littéraire*. Paris : Dunod, 1996, p. 31.

<sup>2</sup> Cité par J. M. Adam et Sylvie Durrer. *Le grand atlas des littératures. Encyclopaedia Universalis. France S.A.. 1990, p. 40.*

<sup>3</sup> Louis Baladier. *Le récit. Panorama et repères*. Paris : Seuil, 1971, p. 64.

Cependant il existe différents types de dialogue, dont les plus importants, considérés dans leur incidence sur les personnages et sur l'action romanesque, se révèlent être les formes où les interlocuteurs ont un dessin commun qu'ils concertent ensemble ou des secrets intéressants qu'ils se communiquent. Ou bien l'un des interlocuteurs a un projet ou des sentiments qu'il veut inspirer à l'autre. Jeanne Impanis s'adressant à Wali affirme : «Pour nous» l'amour était une chose importante, un droit, une conquête de la femme au cours de l'histoire, «mais que ce beau sentiment reposait sur la combinaison de l'intérêt sexuel, de l'estime, de l'admiration et de la manière d'entrevoir la vie». (*La N.R.*, p. 132).

Dans une tentative d'identification des formes du dialogue, Louis Baladier relève «des dialogues dont les échanges de réplique produisent une dramatisation de l'énoncé énonciatif». <sup>1</sup> On peut distinguer des dialogues de confrontations (les interlocuteurs ont des vues, des sentiments ou des passions qui se combattent) où les personnages discutent ou disputent et où c'est le contenu des propos qui importe. C'est-à-dire son effet sur la progression de l'action ou le sens du récit. Tandis que les dialogues de ton révèlent la délicatesse du sujet abordé par les personnages, leur caractère. Fleur Leclerc s'adressant à André Leclerc remarque : «Vous savez, vous êtes un problème dans l'histoire». <sup>2</sup> La réplique d'André : «Nous sommes un problème pour les blancs, nous sommes un problème pour nous mêmes», <sup>3</sup> se signale comme une information dont la fonction est de renseigner le lecteur et d'éclairer la fiction.

Prendre la parole, c'est toujours au moins avoir à charge d'attester qu'on est fondé à le faire. La langue apparaîtra comme une arme que chaque interlocuteur manie en vue de l'action, pour imposer sa pensée personnelle. La langue du dialogue est régie par une rhétorique instructive et pratique. Le contact avec les autres sujets donne au langage un double caractère : tantôt celui qui parle concentre son effort sur l'action qu'il veut produire, et l'esprit de l'interlocuteur est une place forte qu'il veut prendre d'assaut. Tantôt c'est la représentation d'un autre sujet qui détermine l'expression. Au-delà de la forme textuelle dialogale, J.M. Adam et Sylvie Durrer rappellent que «la plupart des linguistes à la suite de

<sup>1</sup> *Le grand atlas des littératures : Encyclopoedia Universalis*. France S.A., 1990, p. 42.

<sup>2</sup> H. Lopes. *Le chercheur d'Afrique*. Paris : Ed : du Seuil, 1990, p. 251.

<sup>3</sup> H. Lopes. *Le chercheur d'Afrique*. Paris : Ed : du Seuil, 1990, p.252.

Bakhtine reconnaissent aujourd'hui que le dialogue sous-entend même le discours intérieur». André Leclerc, de retour de sa quête, exténué mais apaisé s'interroge : «Quel est le sens de cette quête ? Au bout de compte, je n'ai pas d'autre père que Joseph» (*Le Ch. d'Af.*, p. 277). Le dialogue intérieur est une tentative de saisie du moi profond par le personnage lui-même, un procédé de reconstitution de sa personnalité profonde. Comme l'écrit E. Benveniste : «Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en "langage intérieur" entre un moi locuteur et un moi écouteur».<sup>1</sup> C'est dire que l'on peut placer au principe même de l'activité de la parole une polyphonie et un dialogisme que la typologie semble annoncer. Hétérogénéité fondamentale de la parole qu'explorent magistralement les écrivains et dont le dialogue n'est que la manifestation la plus spectaculaire et la plus évidente.

Forme habituelle de la narration à la première personne, la lettre dans le récit coexiste harmonieusement avec d'autres modes naturels de la relation des événements dans le roman. De cette coexistence naissent des rapports multiples qui éclairent le lecteur sur les personnages et la fiction, accélèrent ou ralentissent la narration, confèrent au récit sa valeur et son sens propre. Produit de l'imagination de son auteur, le roman met habituellement en scène des personnages aux désirs similaires ou opposés. Les relations entre ces protagonistes sont facilitées, modifiées ou tout simplement influencées par la présence de la lettre insérée dans le récit et qui oriente de manière significative le déroulement de l'action.

---

<sup>1</sup> Cité par J. M. Adam et Sylvie Durer. *Ibid.*, p. 42..

## **2.2 L'ESTHETIQUE DE LA LETTRE DANS LE RECIT**

La lettre dans le récit produit des effets d'esthétique et de sens. Elle marque d'une manière significative le déroulement de l'intrigue et participe de la narration.

### 2.2.1. La lettre et l'intrigue

«La lettre, d'après A. Achille et al, peut jouer un rôle dans l'action racontée, la créer, la modifier, y faire obstacle, s'y substituer ou en assurer la vraisemblance aux yeux du lecteur»<sup>1</sup>.

Il peut donc arriver que la lettre joue un rôle dans la constitution de l'intrigue . De par son contenu ou par sa présence même, elle est susceptible d'orienter celle-ci. La lettre, dans certains textes, fait rebondir l'action ou introduit un coup de théâtre. M. Cabakulu<sup>2</sup> a donné l'exemple d'*Un chant écarlate* de Mariama Bâ où, la lettre anonyme que reçoit Mireille sur l'existence d'une co-épouse, produit un coup de théâtre : crise de folie chez Mireille qui empoisonne son fils et blesse mortellement Ousmane, et marque pratiquement la fin de l'histoire. La lettre est par ailleurs révélatrice des intentions cachées des personnages.

*La Nouvelle romance* fourmille de lettres (5 lettres). Dans ce roman, la lettre est d'abord d'un substitut du contact direct. Wali qui vit désormais en Belgique avec son mari, établit une correspondance avec ses amies, restées au pays. La première trace de cet échange épistolaire est repérable à la page 109, par la carte postale que Wali envoie à Elise. Le contenu de cette «carte-lettre» est révélateur de «l'état d'âme» de Wali. Cette dernière évoque la solitude que crée l'éloignement. La première lettre à Elise tient en un paragraphe qui constitue lui-même un chapitre. Elle exhale la tristesse et la déception à l'arrivée en Belgique,

<sup>1</sup> Cité par M. Cabakulu. *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone*. Etat des Lieux. Saint-Louis : Ed. Xamal, 1996, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 42.

impressions négatives du dépaysement. Wali écrit : «Ne crois pas tous ceux qui vantent l'Europe /.../ Le ciel y est toujours boueux et les maisons pleines de crasse. Ah ! si tu savais combien notre pays est beau /.../ Déjà la mer me manque». (*La N.R.* p. 109).

Les informations attendues sur la vie quotidienne sont différées. A la lettre succède un chapitre sur les amours du mari, non pas avec l'épouse retrouvée, scène attendue, mais avec la maîtresse de substitution. La technique de *La Nouvelle romance* est renouvelée par le recours au style épistolaire, plusieurs fois introduit dans le récit qui annonce le roman suivant, *Sans Tam-Tam*. Trois lettres à Elise, un échange de correspondance (deux lettres) entre Wali et Awa, tissent entre trois amies, d'un continent à l'autre, des liens de solidarité. Se poursuit également la réflexion sur la condition féminine, au cœur de l'ouvrage. Cette première lettre à Elise déplace par conséquent l'action romanesque de l'Afrique à l'Europe. Elle préfigure un changement de comportement de l'héroïne. Des métamorphoses profondes qui vont bouleverser l'aventure romanesque jusque-là dominée par les frasques, les attitudes autoritaires de l'élément masculin incarné par Bienvenu Zikisso. Des changements de vision du monde, des attitudes nouvelles chez Wali qui parviennent au lecteur et au destinataire par le canal épistolaire.

La seconde lettre à Elise (p. 114) comble le manque laissé par la première et communique des informations sur la rencontre à Bruxelles. Dans ses confidences conjugales, dans sa volonté de ne pas abdiquer, Wali prend à parti la correspondance présente dans le roman, plus proche que le lecteur anonyme. Cette lettre, de par son contenu, annonce des comportements nouveaux vis-à-vis de l'homme, une redéfinition des rapports. L'espace européen fut un catalyseur de la

métamorphose programmée de Wali. Elle affirme : «Il y a une chose importante ici le rôle de la femme /.../ on dirait que c'est une honte que de laisser les femmes faire des travaux pénibles. Malgré le racisme des blancs, nous avons (ou plutôt nos hommes ont) beaucoup à apprendre d'eux sur ce point». *La N.R. p. 116*).

La lettre d'Awa à Wali est d'abord une lettre d'information. Elle nous apprend que pour la première fois, une femme (Awa) a réussi à son baccalauréat, un niveau d'études jusque-là considéré par les hommes comme une chasse-gardée. De par cette lettre, le lecteur apprend qu'Awa vit désormais à Paris. Mais cette correspondance est surtout un nouveau témoignage sur la corruption africaine et une invitation (à Wali) à venir à Paris. La réponse de Wali (p. 139) marque une étape de sa prise de conscience ; elle revient sur la question de la stérilité, saisie à l'intérieur, elle précise : «J'ai l'impression que tout ce que j'apprends ici, il faudrait le dire à celles qui sont restées au pays. Si elles en savaient plus, elles transformeraient les choses et se transformeraient elles-mêmes. /.../ J'ai été voir un médecin ici. Il m'a dit que ma stérilité pouvait se soigner, mais que le traitement serait long et coûteux. C'est une des raisons pour lesquelles aussi je veux que tu me trouves du travail à Paris». (*La N.R. pp. 142-143*).

Enfin la troisième lettre à Elise tient lieu d'épilogue au roman, formule originale pour exprimer la détermination de l'épouse de demeurer l'étranger et de préférer ses études et sa guérison. Naïve réponse de l'amie admirative : «Wali avait elle écrit tout cela elle-même ? » (*La N.R. p. 194*).

Dans la *Nouvelle romance*, l'élément masculin est synonyme de bassesses, perversion, combine etc. sans pour autant qu'on puisse qualifier Lopes d'exagération. Roman didactique peut-être, mais roman tout de même dans la mesure où l'auteur nous raconte une histoire et nous montre diverses voies,

laissant d'ailleurs à la fin la porte ouverte. Si la satire de la corruption des mœurs, de l'incompétence pour ne pas dire la nullité des diplomates et de l'outrecuidance des parvenus est sans contexte, la solution proposée au malaise de la condition féminine n'est pas évidente. Le problème reste posé en ces termes : «Son histoire ne finit pas ici. Elle continue comme la vie. Peut-être deviendra-t-elle moins tranchante. Peut-être n'en est-elle qu'au temps d'une crise ? Qui peut le dire ? Qui peut prédire la vie» (*La N.R. p. 194*).

Mais si une existence différente commence pour celles que ne saurait inféoder à jamais un Bienvenu, le roman tout entier est un commencement. C'est le sens que donne l'auteur à l'exergue choisi : «... Ici commence la Nouvelle Romance...». (*La N.R. p. 5*). Le roman de Lopes laisse bien augurer de cette initiative. L'insertion de nombreuses lettres, l'importance des faits qu'elles relatent, leur impact sur le déroulement de l'intrigue, témoignent de l'intérêt de Lopes pour la technique épistolaire, qui permet la narration à la première personne présente dès *Tribaliques* dans plus d'une nouvelle. *Le chercheur d'Afriques* adopte tout naturellement cette forme d'écriture. Mais l'usage de la lettre dans ce roman est moindre, comparé à ses nombreuses apparitions dans *La Nouvelle romance*. Une seule lettre est effectivement reproduite, mais elle revêt son importance dans le déroulement de l'intrigue. Plusieurs fois dans le roman, le héros parle de lettres qu'il aurait envoyées à sa mère ou à sa maîtresse Kani. Mais celles-ci ne sont pas reproduites. Ainsi il affirme : «Avant de m'endormir pour ma première nuit en métropole, j'ai écrit une lettre de dix pages. Une lettre en français où je choisissais chaque mot, chaque expression, en fonction de la traduction que Joseph devrait en faire à Ngalaha». (*Le ch. d'Af. p. 192*). Aussi il écrit : «Kani avait tenu sa promesse : une lettre par jour. J'ai jeté la correspondance sur ma table». (*Le ch. d'Af. p. 287*). Enfin, André précise : «Dans ma dernière lettre à Joseph et à maman, j'expliquerai que, malgré mes recherches, je n'avais retrouvé

aucune trace de César Leclerc ; qu'il avait dû sans doute disparaître durant la guerre». (*Le ch. d'Af. pp. 300-301*). Pendant que la lettre de l'ouragan (p. 298) lui confirmait la mort du docteur César Leclerc, l'affliction de Fleur désespérée de ne recevoir aucun signe de lui.

L'impasse faite sur ces lettres apparaît comme un artifice littéraire. Elle révèle une technique narrative, l'ellipse, évitant la lourdeur et présentant directement le récit plus vif, plus rapide. Cette censure permet à l'auteur de polariser l'attention du lecteur sur la relation entre André et la dame mystérieuse, destinataire de la lettre reproduite dans le texte. En effet, l'unique lettre qui apparaît dans le roman est celle de «la dame au Péplos» (*Le ch. d'Af. p. 267*). Une femme mystérieuse rencontrée au cours du carnaval, qui fixe un rendez-vous amoureux à André Leclerc. La tragique de cette rencontre réside dans le fait que, cette dame masquée avec qui André passera des moments intimes, se révélera être sa demie-sœur Fleur Leclerc. La lettre a préparé et favorisé ce coup de théâtre en servant de relais aux personnages. Le choc causé par cette découverte inattendue, la rencontre avec son supposé père (mort subitement après la visite d'André) constituent des éléments qui viennent confirmer le côté dramatique du roman. L'introduction de la lettre dans *Le chercheur d'Afriques* a révélé l'identité de la «dame au péplos». C'est grâce à elle que les personnages communiquaient, c'est par elle «le même papier avion bleu sur lequel André avait vu Fleur écrire» que le héros a compris que la dame masquée et Fleur Leclerc ne faisaient qu'une. Cette lettre bouleverse l'action romanesque en dévoilant l'inceste commis.

Quant aux lettres non reproduites, Jean Rousset affirme : «Il en résulte un curieux effet de réalité voilée».<sup>1</sup> Dans *La Nouvelle romance*, nous avons la correspondance d'Awa à Elise qui n'est pas reproduite. La lettre non insérée d'Elise à Wali annonçant le voyage sur Paris d'Awa. De même la lettre envoyée par Wali à Bienvenu de retour en Afrique n'est connue que de celle-ci. Le lecteur n'apprend leur existence que par des allusions. Il ne connaît même pas leur entière teneur, car elles ne lui sont pas présentées matériellement. Cette censure de certaines correspondances est un parti pris révélateur du projet de l'auteur. Toutes ses motivations sont incarnées dans les personnages de Wali et d'Awa. Et seuls les faits qui transitent par elles, méritent considération. De plus, la lettre non reproduite de Wali à son mari relève plutôt de la volonté de Lopes d'écarter définitivement l'élément masculin de la «nouvelle naissance» de Wali. Désormais la place est faite à la femme des temps modernes, celle que Lopes chante.

La lettre, comme nous avons pu le constater, joue un rôle important dans le déroulement et le développement de l'intrigue. Lettres reproduites ou évoquées allusivement, chacune dans sa forme, dans son contenu introduit une situation nouvelle par rapport à l'incipit et oriente ou éclaire d'une certaine manière l'excipit. Et la narration des événements que vivent les personnages se sert de sa présence à diverses fins : accélération du récit, rupture du fil sinueux de la narration, déplacement du cadre d'évolution des personnages etc.

---

<sup>1</sup> J. Rousset. *Forme et signification*. Paris : J. Corti, 1964, p. 79.

## 2.2.2 La lettre et la narration

La lettre est utilisée partiellement ou conjointement avec d'autres modes de la narration. Elle permet par exemple, à côté de la narration proprement dite, des dialogues et des descriptions, de continuer naturellement le fil de l'histoire si les personnages sont séparés ou s'ils voyagent. Ainsi dans *La Nouvelle romance*, Wali, en séjour en Belgique, garde contact avec Elise et Awa qui se trouve en Afrique, puis en France. Les lettres jouent un rôle de relais dans la narration de l'histoire de Wali et son mari. *La Nouvelle romance* révèle une technique narrative maîtrisée. Le récit progresse à partir de choix - « par génération et sélection » - explique Ricardou<sup>1</sup>, qui ne sont pas toujours dictés par une logique moralisatrice et déterminée de l'extérieur, mais qui procèdent des ressources cachées du texte lui-même. Les épisodes concernant la vie de Delarumba (Bienvenu) sont à la troisième personne ; selon la formule la plus courante du récit (de l'extérieur) et s'opposent aux épisodes centrés sur la vie de Wali racontés sous une forme épistolaire (de l'intérieur), le narrateur étant confondu avec le personnage. Le roman témoigne d'une recherche intéressante au niveau de la structure. L'action se répartit en chapitres brefs. Les quinze premiers et les trois derniers sont construits sur une opposition entre les séquences centrées sur la vie du footballeur et celles centrées sur la vie de l'épouse. L'histoire de Wali et celle de Bienvenu se déroulent simultanément, mais séparément. Leur seul lien paraît la contiguïté dans le temps (cf : la structure des Bouts de Bois de Dieu, les scènes à Bamako, à Thiès, à Dakar). Le récit progresse par ellipses, brûle les étapes et va à l'essentiel. Il est construit sur une opposition : « présent-vie » en Belgique au « passé-vie » en Afrique. Pendant toute la partie « belge » du roman, l'héroïne évoque avec nostalgie le pays d'origine. Si bien que nous passons insensiblement

<sup>1</sup> Cité par R. Chemain et A. ch. Degrande. *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*. Paris: Ed. Pres. Af., 1979, p. 85.

de l'Afrique aux séquences colorées à la grisaille bruxelloise, encore une fois avec une grande économie de moyens de la part du romancier, facilitée par le recours à la lettre. A la faveur de ces lettres s'opère un changement de perspective, un déplacement de l'instance narrative. Les épisodes de la vie de Wali sont racontés par elle-même, filtrés à travers sa propre conscience. Dans ses confidences, la jeune femme est très proche de nous. La focalisation sur un personnage auquel il est donné de formuler lui-même ses plaintes et de transmettre sa propre vision des choses étant préparé dès le deuxième chapitre, avec le recours au style indirect libre : « Vingt cinq ans et déjà un goût d'amertume à la bouche ! /.../ Le père disait que travailler la terre n'était pas une affaire d'homme ». (*La N.R. p. 14*). Ainsi donc la lettre permet une variation en jouant sur les focalisations. L'auteur peut passer d'une vision illimitée à une vision limitée. Les lettres d'Awa et de Wali permettent de percevoir les mêmes événements à travers la psychologie, la sensibilité de plusieurs personnages.

En outre, une lettre peu banale, au cours du récit, rompt avec la narration commune : celle qu'Olga demande à son amant (Bienvenu) de rédiger pour elle après l'amour : « Ecris-moi une lettre d'amour ». (*La N.R. p. 127*). Il y a là un effet d'imprévu du récit marqué ici d'une rare fantaisie. Bienvenu n'avait jamais écrit de lettre, d'amour ou pas. Elle finit par lui en dicter une, adressée à elle-même. Pareille situation peut laisser entrevoir un désir de fixer un moment fugace ou un besoin d'extérioriser une émotion intense, la satire d'un sentimentalisme mièvre. Cette exigence fait mieux sentir la rupture entre l'amant frustré et la fille. Drame à peine suggéré que celui du futur métis que Bienvenu laisse à la famille belge, exacte réplique de ce que le père de famille, ulcéré, a lui-même laissé jadis en Afrique.

Une nouvelle rupture du fil sinueux de la narration est le fait du conte inséré dans le récit de la vie à Bruxelles. La jeune africaine endort un enfant du couple ami, par un conte de son pays. Cet épisode peut revêtir une valeur symbolique, Wali projetant sur le petit son propre désir de maternité. Et l'humble forgeron (victorieux des plus forts) préfigure la force de Wali victorieuse à son tour. Par ce conte, Wali réaffirme également son africanité. La fin du conte coïncide habilement avec la fin de la séquence et avec la clôture d'un épisode à Bruxelles.

Nous pouvons remarquer avec A. Achille et al.

*« Introduire une lettre dans son roman, c'est permettre une variation des genres ; c'est souvent passer du récit au discours, d'un registre de langue à un autre plus ou moins soutenu, d'un style d'écriture à un autre, puisque l'origine est différente. Ces changements sont marqués typographiquement par les guillemets ou l'italique »<sup>1</sup>*

Cela est attesté par l'introduction du conte dans la *Nouvelle romance* et *Le Chercheur d'Afriques*, mais aussi par la présence d'insignes relevant du genre épistolaire. On peut citer à titre d'exemple : les phrases courtes parfois sans verbe, la syntaxe expressive relevant du style oral etc. Nous avons deux cas assez illustratifs : « J'en brûle et n'en dors plus. J'ai besoin de tes caresses » (*Le Chercheur d'Af. p. 267*) et « Je serais libre. Sinon, je le suis quand même. Oui, déjà » (*La N.R. p. 193*).

Par ailleurs, dans certains textes, la lettre permet de briser la linéarité de la chronologie. M. Cabakulu explique que dans *Une si longue lettre* :

---

<sup>1</sup> A. Achille et al. *La lettre et le récit*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1992, p. 69.

*La lettre de divorce d'Aissatou et celle de Ramatoulaye à Daouda sont chargées de combler les lacunes du récit, notamment en informant le lecteur sur les circonstances périphériques et sur les ramifications de l'action centrale<sup>2</sup>*

Dans le *Chercheur d'Afriques*, le narrateur revient sur les épisodes de la vie en Afrique, sa rencontre avec la France et Fleur. C'est ainsi qu'il est amené à reproduire la lettre écrite par cette dernière. Les séquences se construisent souvent en analyses. Les souvenirs évoqués alternent entre la vie sécurisante en Afrique aux côtés de sa mère et la solitude, l'angoisse de la vie en métropole, qui fournissent au roman sa structure. L'irruption du discours dans le récit rompt la structure linéaire du roman. L'opposition entre les différentes séquences de la vie : « présent-vie » en France à « passé-vie » en Afrique et « présent-vie » en Afrique n'est pas sans rappeler celle qui se joue dans *La nouvelle romance*. Dans *Le Chercheur d'Afriques*, la lettre de Fleur Leclerc permet d'accélérer l'action romanesque, et campe les personnages dans un espace de souffrance qui se trouve son accomplissement dans la mort du docteur César Leclerc et l'inceste commis par André. Plus, la lettre de la « Dame au Péplos » constitue un élément à décharge pour André. Son existence révèle au lecteur la culpabilité de la jeune fille qui a pris en main l'initiative de leur rencontre. En ce sens, cette lettre est procédé de mise en cause de la jeune française. Cette correspondance vient au secours de la narration pour évoquer avec peu de mots, les circonstances périphériques qui se sont greffées à l'action centrale, donnant ainsi aux événements un développement rapide, une nouvelle tournure.

---

<sup>1</sup> A. Achille et al. *La lettre et le récit*. Paris : Bertrand Lacoste, 1992, p. 69.

<sup>2</sup> M. Cabakulu. *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone. Etat des lieux*. St-Louis : Ed. Xamal, 1996, p. 43.

Les lettres non reproduites, mais évoquées allusivement par le narrateur permettent de résumer avec peu de moyens des séquences pas très importantes de la vie en Occident. Mais elles révèlent aussi l'état d'esprit du narrateur, les changements intervenus dans sa vie. En effet, la première lettre est destinée à ses parents, elle a été rédigée avant la première nuit passée en métropole. Tandis que les lettres de Kani jetées négligemment sur la table, manifestent le désintérêt d'André pour son ancienne copine.

Désormais, le récit se focalise sur les personnages de Fleur et d'André Leclerc. Les lettres ajoutent à la narration un certain effet de vraisemblance, de réalité voilée. De plus, le narrateur principal s'exprime à la première personne alors que les faits des autres personnages sont rapportés à la troisième personne. L'auteur fait alterner la vision limitée avec la vision illimitée. Et la lettre de Fleur polarise l'attention du lecteur. Son regard qui s'était jusque-là focalisé sur André, intègre une autre forme d'expression utilisant la première personne. Par la forme et le contenu de leurs interventions, l'action reste focalisée sur ces deux protagonistes. L'action se développe désormais autour d'André et de Fleur et l'évolution de la narration est considérée dans son rapport avec leur histoire.

En définitive, il convient de dire, à juste titre, que la lettre dans un roman ou lettre en intertexte, à côté des modes habituels de la narration, enrichit une œuvre d'une dimension exceptionnelle. Elle constitue aussi un élément-ressource, un motif littéraire qui produit des effets d'esthétique et de sens. La forme épistolaire vise à créer des effets en vue de plaire, émouvoir, convaincre et révèle les préoccupations de l'auteur à trouver le plus efficace moyen de communication directe entre lui et son public.

## **CONCLUSION GENERALE**

Dans un monde où les barrières sociales perdent de leur rigidité, où les croyances sont partout discutées, le genre romanesque s'épanouit nécessairement. Il peut présenter la peinture de la société mobile et de l'individu qui y évolue à la recherche de sa propre identité, de sa réussite, par le jeu des aventures et des ambitions. Le roman devient un genre capable de proposer à son lecteur une expérience, une sorte d'école de la vie, une image sans hypocrisie des nouvelles conditions sociales. La mission réaliste et didactique qui est assignée au roman ne va pas sans difficultés. Car le romanesque suppose la fiction, l'illusion qui égarent l'imagination ou l'intelligence. Cette tension entre réalisme et romanesque débouche sur une volonté de "faire-vrai" tout en offrant un séduisant divertissement. La vérité se fait jour surtout dans l'analyse des sentiments, des passions, des réflexions privées. L'auteur nous fait croire qu'il nous propose un journal authentique où le héros a juxtaposé au jour le jour ses impressions et ses aventures. Le roman par lettres systématisera ce procédé pour en tirer une vision introspective des comportements. Dans *Les liaisons dangereuses*,<sup>1</sup> presque tous les sentiments qu'on y exprime sont feints ou dissimulés. Le lecteur perçoit les méthodes cyniques, les calculs hypocrites et les bilans victorieux de la Marquise de Merteuil et du Vicomte de Valmont. *Les liaisons dangereuses* doivent beaucoup à *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Les deux romans montrent les tares d'une société où le sentiment vrai et la sincérité sont impossibles. Et *les liaisons dangereuses* apparaissent comme une *Julie ou la Nouvelle Héloïse*<sup>2</sup> inversée. Le mouvement ascendant vers l'ordre et l'harmonie autour de Julie s'inverse en un mouvement descendant vers le désordre et la discordance autour d'une figure féminine également dominante, la Marquise de Merteuil, image négative. Ainsi

---

<sup>1</sup> Laclos. *Les liaisons dangereuses ou lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*. Paris : Flamattion, 1981.

<sup>2</sup> J. J. Rousseau : *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. Paris : Garnier - Flammarion, 1967.

Julie et Madame de Tourvel ou Cécile Volanges sont victimes de l'homme qui est l'exact contre pied de Saint Preux : Valmont. L'entretien moraliste est plus que jamais confirmée dans ces deux romans.

La jeune littérature africaine qui s'inspire de cette tradition littéraire française, puise dans ces avantages qu'offre le roman pour dénoncer les méfaits de la colonisation, les avatars de la société d'après les indépendances. En effet, le grand élan des indépendances une fois retombé, la colonisation a engendré une littérature de désenchantement. Le mensonge, l'oppression, la misère et les atteintes répétées aux droits de l'homme dont se rendent coupables certains des nouveaux maîtres de l'Afrique sont autant de thèmes autour desquels s'articule la production contemporaine. Le roman est à cet effet tributaire d'un paysage social dans lequel, les séquelles de la décolonisation créent un ensemble de situations marquées par la violence, le malaise et l'exacerbation des tensions entre une caste de parvenus sans scrupules et la masse, parfois réduite à la plus abjecte pauvreté. Mais la grande originalité réside sans doute dans le renouvellement d'une écriture soucieuse de diversifier ses modèles, d'affirmer son originalité, sa spécificité. Ce besoin ressenti par les écrivains africains trouve ses raisons dans la jeunesse de la littérature africaine qui ne fait qu'émerger depuis une ou deux générations des profondeurs d'une tradition fondée sur l'oralité. Ainsi s'explique le recours aux sources et ressources de l'oralité. A Kourouma, H. Lopes et Sony Labou Tansi en sont les illustrations parfaites. Cette forme de narration en relation avec les techniques de l'oralité fait apparaître l'art du conteur tel qu'il se manifeste dans les civilisations orales. Tout se passe comme si le narrateur s'échappait du texte pour

rejoindre le lecteur. Ces marques de l'oralité constituent une des propriétés formelles du genre épistolaire qui fait interférer le code oral et le code écrit. Dans le roman par lettres, le narrateur donne l'impression d'être tout à fait assimilable à l'auteur. Il semble que l'histoire qu'il raconte est véridique, qu'elle a été réellement vécue, ce qui lui confère la valeur d'un témoignage authentique. Comme l'affirme Nathalie Sarraute : « Le récit à la première personne /.../ possède au moins une apparence d'expérience vécue, d'authenticité ».<sup>1</sup> *Sans Tam-Tam* d'Henri Lopes exploite à merveille cet avantage du récit épistolaire. Le roman de Lopes apparaît comme un vivant et vibrant témoignage sur la colonisation, le malaise des sociétés africaines, l'abus de pouvoir etc. La composition du récit avec envois de lettres et réponses, les emblèmes de l'institution épistolaire (l'exorde, formule de clôture etc.) et la lettre épilogue des destinataires confirment cette illusion de réalité vécue. C'est un artifice littéraire, un procédé du genre qui tend à faire rentrer la fiction dans la réalité.

Le recours à la lettre, loin de limiter la relation de communication au couple destinataire/destinataire, appelle un destinataire à dimension plus large, c'est-à-dire le public. Ceci est attesté par l'irruption du récit dans le discours de Gatsé, à l'emploi progressif de la troisième personne « il » et des formes temporelles comme le passé simple. De même la gravité des faits évoqués, l'urgence des solutions qu'ils appellent, dépassent l'ami correspondant indiqué des lettres qui n'est en fait qu'un destinataire apparent. Par ailleurs, l'idée de s'adresser à un ami politicien, révèle le projet de l'auteur. L'ami est un élément de la charge qui conforte l'accusation portée contre le pouvoir politique. Cette forme du récit permet de saisir l'intériorité des personnages et une compréhension plus profonde des motivations de l'auteur.

---

<sup>1</sup> N. Sarraute. *L'Être du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956, pp. 68-69.

et d'autres ouvrages de la littérature africaine d'expression française. *La Nouvelle romance*, fondée sur l'union de deux êtres libres ayant une communauté d'idéal se substituerait aux amours anciennes entachées d'inégalité. H. Lopes écrit à ce propos. « Vivre c'est aimer et ce verbe se conjugue mieux avec la femme /.../. Une chose est de parer un être de qualités idéales, une autre chose est de le considérer comme son égal ».<sup>1</sup> Le patronage d'Aragon est invoqué pour donner tout son sens au roman, mais celui-ci s'achève quand commence la transformation annoncée, au seuil d'une nouvelle existence : « la femme des temps modernes est née, c'est elle que je chanterai » (*La N.R.* p. 5). Bien des traits de *Tribaliques* annoncent *La Nouvelle romance* alors qu'Ousmane Sembène avait déjà exploité le thème de la condition des femmes dans *les Bouts de bois de Dieu*. Mais le drame de la femme devient un prétexte pour un plaidoyer en faveur de l'instruction et de la prise de conscience des perversités qui ont conduit les pays africains à la dérive. *Le Chercheur d'Afriques* relate le conflit culturel entre l'enfance congolaise et l'adolescence européenne d'un métis André Leclerc. A. Sadju avait consacré un roman, *Nini, Mulâtresse du Sénégal*, à l'épineux problème des mulâtres. L'intérêt de ce thème semble résider dans ces propos de Lopes : « Celui qui cherche une identité culturelle nationale, se découvre au détour d'un sentier, une identité internationale tout aussi précieuse ».<sup>2</sup> Il ajoute : « Que de fois n'avons-nous souhaité apprendre dans la langue d'origine telle berceuse d'un pays lointain pour émouvoir et endormir notre enfant ! Ainsi éclatent les amours métisses ».<sup>3</sup>

*Sans Tam-Tam* constitue un réquisitoire sévère contre les nouvelles bourgeoisies et les dictatures africaines. Le roman pose aussi le problème de l'intellectuel et de la révolution. Le lecteur trouvera dans ce livre les idées que

<sup>1</sup> Cité par A. Chemin-Degrangé. *Emancipation féminine et roman africain*. Dakar, Abidjan, Lomé : les N.E.A., 1980, préface p. 8.

<sup>2</sup> *Notre librairie* n° 108 janv-mars 1992, Editorial p. 2.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 2.

*Sans Tam-Tam* constitue un réquisitoire sévère contre les nouvelles bourgeoises et les dictatures africaines. Le roman pose aussi le problème de l'intellectuel et de la révolution. Le lecteur trouvera dans ce livre les idées que l'auteur n'a cessé de défendre depuis *Tribaliques* : nécessité de l'effort, plaidoyer pour l'émancipation des femmes, nécessité pour chacun de conformer ses actions à ses propos. Le héros de *Sans Tam-Tam*, dénonce les démagogues qui ont induit les foules en erreur pour satisfaire leurs ambitions personnelles. Il montre comment les langages absurdes sur les « révolutions marxistes » sont devenus des jargons d'une propagande inutile. A travers toute sa correspondance, Gatsé mène une réflexion ardue sur la nouvelle société congolaise et sur les ravages causés par les systèmes successifs qui ont contribué à la faillite politique sous la dictature du « parti-unique ».

La satire féroce du pouvoir africain qui se dessine dès *Tribaliques* est renouvelée par *Le Pleurer-rire*, dont la dernière phrase du récit est à cet effet très significative : « Ici finit la relation d'un chapelet de rêves et de cauchemars qui se sont succédés à la cadence d'un feuilleton et dont je n'ai été débarrassé qu'une fois le dernier mot écrit ». (*Le Pleurer-rire* p. 135). La contestation du pouvoir en Afrique a irrigué la production littéraire de ces dernières décennies et des romans comme *Les Soleils des indépendances* de Kourouma, *La Vie et demie* et *Le Commencement des douleurs* de Sony Labou Tansi décrivent le désenchantement des populations africaines.

En dernier ressort *Sur l'autre rive*, même s'il n'évoque pas la condition des mulâtres, le roman présente une héroïne Marie-Eve œuvrant à la reconstitution de sa propre personnalité par le biais de son art, la peinture. Mais comme la narration des événements qui constituent la toile de fond de ces romans ne peut se passer de

descriptions et de dialogues, la présence de la lettre à côté de ces modes habituels de la narration, rappelle une fois de plus la souplesse du genre épistolaire, son élasticité. De plus, l'insertion d'une lettre dans un roman introduit des modifications, des bouleversements, des coups de théâtre dans le déroulement de l'intrigue. Elle permet aussi d'accélérer le récit en le rendant plus vivant et en lui évitant une certaine lourdeur. Il convient de remarquer qu'au cœur de l'œuvre de Lopes se dessine une réflexion poignante sur le devenir de l'Afrique. Peu de romans africains d'expression française sur le continent laissent réellement place à l'espoir. On ne cesse de répéter que l'Afrique s'enfoncé et devient un conservatoire des maux de l'humanité. L'image d'un continent naufragé, mille fois ressassée, paraît résumer l'ensemble des perceptions d'une Afrique qui tendrait à se confondre avec la misère, la corruption, la fraude et la violence. Ce diagnostic général est aussi celui de Samir Amin qui constate :

*« Si les années 60 avaient été marquées par un grand espoir de voir amorcer un processus irréversible de développement à travers l'ensemble de ce que l'on appelait le tiers-monde et singulièrement l'Afrique, notre époque est celle de la désillusion. Le développement est en panne, sa théorie en crise, son idéologie l'objet de doute. L'accord pour constater la faillite du développement en Afrique est hélas général ».*<sup>1</sup>

Face à ce malaise quasi général du continent noir, nous assistons néanmoins à une résistance farouche des sociétés et des intellectuels africains parmi lesquels on peut citer les écrivains. Ces derniers tentent par leurs écrits, de baliser les voies d'une afro-renaissance. Au-delà de la critique du pouvoir et de la société africaine très constante dans son œuvre, Henri Lopes tente de prospecter l'avenir. L'auteur congolais invite les Africains à réaliser eux-mêmes leur présent, tout en

---

<sup>1</sup> S. Amin. *La Faillite du développement en Afrique et dans le tiers-monde*. Paris : L'Harmattan, 1989, p. 5.

ayant un regard tourné vers le passé. Seule la réalisation des objectifs actuels des peuples africains est capable d'augurer d'un futur meilleur. Et le futur naît de la jonction du présent et du passé.

Il reste que d'une œuvre à l'autre, H. Lopes ne finit pas d'affiner son écriture. Le cheminement de l'auteur s'affirme beaucoup plus au niveau de la composition de l'œuvre, et notamment au niveau de l'écriture. De *Tribaliques* à *La Nouvelle romance* nous remarquons déjà la tendance à l'écriture à la première personne. *La Nouvelle romance* avec insérées dans le récit, les interventions directes de Wali et Awa, annonce le roman par lettres qu'est *Sans Tam-Tam*. Cette multiplicité de points de vue véritable « jeu » se prolonge dans le *Pleurer-rire*, *Le Chercheur d'Afriques* et *Sur l'autre rive*. La richesse de la lettre est telle qu'Henri Lopes n'a pas hésité à l'utiliser sous ses deux formes principales dans la fiction : le roman par lettres et la lettre dans le récit. De ces cinq (5) romans - de conception, de forme et de longueur différentes - il nous semble que ressortent quelques constantes qui dévoilent l'homme à travers l'écrivain : sincérité et justesse de ton, modestie et honnêteté, humanité au sens le plus large du terme.

## BIBLIOGRAPHIE GENERALE

### Ouvrages du corpus

- **Lopes, Henri.** *Tribaliques*. Yaoundé : Ed. Clé, 1971.  
*La Nouvelle romance*. Yaoundé : Ed. Clé, 1976.  
*Sans Tam-Tam*. Yaoundé : Ed. Clé, 1977.  
*Le Pleurer-rire*. Paris : Présence Africaine, 1982.  
*Le Chercheur d'Afriques*. Paris : Ed. du Seuil, 1990.  
*Sur l'autre rive*. Paris : Ed. du Seuil, 1992.

### Autres ouvrages et romans épistolaires

- **Bâ, Mariama.** *Une si longue lettre*. Dakar, Abidjan, Lomé : Présence Africaine, 1986.
- **Laclos, Pierre Choderlos de.** *Les liaisons dangereuses ou lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction des quelques autres*. Paris : Flammarion, 1981 H.
- **Montesquieu.** *Lettres persannes*. Paris : Garnier - Flammarion, 1964.
- **Rousseau, Jean Jacques.** *Julie ou La Nouvelle Héloïse. Lettre de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. Paris : Garnier-Flammarion, 1967.
- **Sadji, Abdoulaye.** *Maïmouna*. Paris : Présence Africaine 1948.  
*Nini, mulâtresse du Sénégal*. Paris : Présence Africaine, 1965,  
 2<sup>e</sup> édition.
- **Sembène, Ousmane.** *Les Bouts de bois de Dieu*. Paris : le livre contemporain, 1960.
- **Socé, Ousmane.** *Karim, roman sénégalais*. Paris : Nouvelles Editions Latines, 1948.

### Ouvrages critiques

- **Gresillon, Marie.** *Une si longue lettre de Mariama Bâ.* Issy les Moulineaux : Edition St-Paul, 1986.
- **Rouch, Alain.** *Tribaliques d'Henri Lopes.* Paris : Fernand-Nathan, 1984.
- **Amin, Samir.** *La Faillite du développement en Afrique et dans le tiers-monde.* Paris : l'Harmattan, 1989.
- **Chemain-Degrange, Arlette.** *Emancipation féminine et roman africain.* Dakar, Abidjan, Lomé : Les N.E.A., 1980.
- **Chemain, Roger. et Chemain-Degrange.** *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine.* Paris : Ed. Présence Africaine, 1979.
- **Chevrier, Jaques.** *Littérature nègre.* Paris : Armand Collin, 1984.
- **Darcos, Xavier. – Taytare, Bernard.** *Le XVIII siècle en littérature.* Paris : Hachette, 1986.
- **Kesteloot, Lilyan.** *Anthologie négro-africaine.* Paris : Ed. Edicef, 1982.
- **Makouta-Mboukou Jean Pierre.** *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langage française.* Dakar, Abidjan, Lomé : les N.E.A., 1980.
- **Ricard, Alain.** *Littératures d'Afrique Noire. Des langues aux livres.* Paris : Ed. C.N.R.S. et Karthala, 1995.
- **Adam, Jean Michel. – Petijean, André.** *Le Texte descriptif.* Paris : Ed. Nathan, 1989.
- **Bakhtine, Mikhaël.** *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Gallimard, 1978.
- **Baladier, Louis.** *Le Récit. Panorama et repères.* Paris : Seuil, 1971.
- **Barthes, Roland.** *Le Degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques.* Paris : Seuil, 1963 et 1972.
- **Bergez, Daniel.** *L'explication de texte littéraire.* Paris : Dunod, 1996.
- **Bourneuf, R. et Ouellet R.** *L'Univers du roman.* Paris : P.U.F., 1975.

- **Butor, Michel.** *Essais sur le roman*. Paris : Ed. de Minuit, 1960 et 1964.
- **Cabakulu, Mwamba.** *Forme littéraire et pratique épistolaire en Afrique francophone. Etats des lieux*. Saint-Louis : Ed. Xamal, 1996.
- **Genette, Gérard** *Figures I*. Paris : Ed. du Seuil, 1966.
- **Hamon, Philippe.** *Le Texte descriptif*. Paris : Ed. Macula, 1991.
- **Kerbrat-Orecchioni, Cathérine.** *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Librairie Armand Collin, 1980.
- **Kristeva, Julia.** *Le Temps sensible. (Proust et l'expérience littéraire)*. Paris : Gallimard, 1994.
- **Reuter, Yves.** *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Ed. Dunod, 1996.
- **Rousset, Jean.** *Forme et signification*. Paris : Gallimard, 1956.
- **Taymans, M. L. et al.** *La lettre*. Bruxelles : Didier – Hatier, 1992.
- **Versini, Laurent.** *Le Roman épistolaire*. Paris : P.U.F., 1979.
- **Warren Austin. –Wellek, René.** *La Théorie littéraire*. Paris : Ed. du Seuil, 1971.

#### Articles et Revues

- **Adam, Jean Michel. – Durrer, Sylvie** « Le Dialogue » in le *Grand Atlas des littératures, Encyclopaedia Universalis*, France, S.A., 1990, pp. 40-42.
- **Lombaré-Barré, Gilbert.** « La littérature congolaise et le rêve du changement » in *Présence Africaine* n° 154, 2<sup>e</sup> semestre, 1986, pp. 258-282.
- **Cabakulu, Mwamba.** « L'ambiguïté du destinataire dans le récit africain de langue française » in *Bulletin francophone de Finlande* n° 5, 1993, pp. 70-73.

- **Dembowski, Peter.** « Intertextualité et critique des textes » in *Littérature* n° 41, fev. 1981, pp. 17-29.
- **Jenny, Laurent.** « La Stratégie de la forme » in *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 257-281.
- **Lopes, Henri.** Editorial *Notre librairie* n° 108, janv.-mars 1992, pp. 2-3.
- **Muswawa, Bertin Makolo.** « Quelques stratégies textuelles dans : Lettres à mon juge de Georges Siméon » in *Bulletin francophone de Finlande*, n° 6 pp. 71-74.
- **Poirion, Daniel.** « Ecriture et réécriture au Moyen-age » in *Littérature* n° 41, fev. 1981, pp. 109-120.
- **Viala, Alain.** « Littérature épistolaire » in *le Grand Atlas des littératures, Encyclopoedia Universalis*, France, S.A., 1990, pp. 50-51.

## INDEX DES AUTEURS CITES

- Achille A. et al., 98, 99
- Adam, Jean Michel., Petijean, André. 15, 81, 82, 83, 84
- Adam, Jean Michel., Durrer Sylvie., 86, 88
- Amin, Samir. 107
- Bâ, Mariama. 16, 45
- Bakhtine, Mikhaïl. 16, 21
- Baladier, Louis. 17, 18, 19, 20, 24, 25, 30, 86, 87
- Barthes, Roland. 33
- Bergez, Daniel. 52, 86
- Bourneuf, R. et Ouellet, 21
- Butor, Michel. 15, 49, 51, 52, 53
- Cabakulu, Mwamba. 6, 7, 8, 9, 13, 15, 17, 18, 19, 40, 49, 50, 51, 57, 61, 62, 63, 66, 90, 99
- Chemain-Degrange, Arlette. 77, 105
- Chemain Roger. Chemain-Degrange, Arlette. 13, 37, 63, 96
- Chevrier, Jacques. 38
- Cocteau Jean., 86
- Darcos, Xavier. Taytare Bernard. 54
- Dembowski Peter. 73
- Genette, Gérard. 36
- Gresillon, Marie 16, 43
- Hamon, Ph.ilippe 84, 85
- Jenny, Laurent. 74
- Kerbrat-Orechioni, Catherine 21, 43, 62

- Kesteloot, Lilyan. 51
- Kristeva, Julia 8, 74
- Laclos, Pierre Choderlos de 61, 62
- Lombaré-Barré, Gibert 27
- Lopes, Henri. 10, 72, 74, 87, 105
- Makouta-Mboukou, Jean Pierre 9
- Montesquieu, 61
- Muswawa, Bertin Makolo. 47
- Poirion, Daniel 79
- Reuter, Yves. 26, 28, 29, 48, 69, 70, 81
- Ricard, Alain. 20
- Rouch, Alain. 72
- Rousseau, Jean Jacques. 61, 95, 103
- Rousset, Jean. 17, 18, 20, 24
- Sadji, Abdoulaye. 34, 71
- Sangsue, Daniele. 73
- Sarraute, Nathalie 104
- Sembène, Ousmane 71, 76
- Socé, Ousmane 34
- Taymans, M. L. et al., 9, 16
- Viala, Alain 9, 46
- Versini, Laurent. 15
- Warren Austin, Wellek René. 30, 38, 69.

## INDEX DES NOTIONS

<b>NOTIONS</b>	<b>PAGES</b>
Allusion au destinataire,	42, 43
Composition,	6, 22, 23, 25, 30, 34, 37, 38, 104
Corps de la lettre,	17, 40, 41
Destinataire	7, 9, 15, 17, 26, 42, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 61
Destinateur,	13, 15, 17, 18, 27, 28, 42, 43, 46, 48
Éléments structuraux,	40
Épilogue	19, 32, 92
Epistolarité,	10, 22, 38, 40, 54, 64
Espace,	34, 36, 40, 44
Mise en page,	40
Monodie épistolaire,	13, 17
Narrateur-émetteur,	13, 17, 19, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 47, 58, 62, 70, 77
Narrataire-récepteur,	13, 17, 19, 26, 63
Narratologie,	23, 26
Polyphonie épistolaire,	17, 20
Post-scriptum,	40, 42
Prologue,	31
Protocole de clôture,	16, 40, 41, 42, 104
Protocole de l'exorde,	40, 41, 48, 104
Relation de communication,	7, 13, 43, 44
Roman bivoque,	13, 19