

POUR UNE LECTURE DES NOUVELLES MODALITÉS NARRATIVES DU  
RÉALISME DANS LE RECUEIL DE NOUVELLES *TRIBALIQUES* D'HENRI  
LOPES

Serge ELLA ONDO

Université Omar Bongo, Gabon

[ellaserge@yahoo.fr](mailto:ellaserge@yahoo.fr)

**Résumé :** La plupart des écrivains africains, pour faire adhérer le lecteur au vraisemblable de leurs textes, font usage d'une diversité de codes traditionnels du réalisme à savoir l'utilisation des pronoms personnels de la première personne du singulier et du pluriel, les références géographiques et historiques, la banalité ou la plausibilité des faits évoqués et des personnages mis en scène, la contemporanéité des événements, la pluralité des africanismes ainsi que leurs effets de traduction. Dans cette réflexion, il est question de montrer qu'Henri Lopes, un auteur congolais ayant atteint la pleine mesure de son talent, pour porter le projet socio-idéologique de son recueil de nouvelles *Tribaliques* ou lui conférer un caractère de plus en plus référentiel et contemporain, laisse apparaître de nouveaux procédés littéraires du réalisme relevant d'une part de la « mimésis formelle » et d'autre part de la « mimésis » diégétique. Concrètement, le présent article ambitionne de montrer d'abord comment les genres autobiographique et dramatique participent à la construction de la « mimésis formelle » des récits. Ensuite, il se propose de lire les motifs de l'intertextualité et du polar comme des effets de la « mimésis diégétique » dans les nouvelles du recueil.

**Mots-clés :** Modalités narratives, Réalisme, Nouvelles, Mimésis, Henri Lopes.

FOR A READING OF THE NEW NARRATIVE MODALITIES OF REALISM IN  
THE COLLECTION OF SHORT STORIES *TRIBALIQUES* BY HENRI LOPES

**Abstract :** Most African writers, in order to make the reader adhere to the verisimilitude of their texts, make use of a variety of traditional codes of realism, namely the use of personal pronouns of the first person singular and plural, geographical references and historical facts, the banality or plausibility of the facts evoked and the characters staged, the contemporaneity of the events, the plurality of Africanisms as well as their effects of translation. In this reflection, it is a question of showing that Henri Lopes, a Congolese author who has reached the full measure of his talent, to carry the socio-ideological project of his collection of Tribal short stories or to give it an increasingly referential and contemporary, lets appear new literary procedures of realism relating on the one hand to "formal mimesis" and on the other hand to diegetic "mimesis". Concretely, this article aims to show first how the autobiographical and dramatic genres participate in the construction of the "formal mimesis" of stories. Then, he proposes to read the motives of intertextuality and thriller as effects of "diegetic mimesis" in the short stories of the collection.

**Keywords :** Narrative modalities, Realism, Short stories, Mimesis, Henri Lopes.

## Introduction

Depuis le début des années 1980, Henri Lopes, au regard de ses nombreux écrits et prix littéraires obtenus, est perçu, dans la sphère littéraire africaine, comme un romancier ayant atteint la pleine mesure de son talent. Malgré cette compétence littéraire avérée, il apparaît tout de même que l'aspect novelliste de l'œuvre de cet auteur congolais semble moins intéressé les critiques africains dont la plupart des études analysent sa production romanesque. Or bien que riche de sept romans et d'un essai, il s'avère que la carrière littéraire de Lopes s'ouvre en 1971 avec la publication aux Editions Clé de *Tribaliques*, un recueil de nouvelles d'une huitaine de récits aux intrigues toutes particulières. En effet, on peut constater que dans l'ensemble de son œuvre littéraire, l'écrivain congolais ne s'écarte jamais de cette volonté de dire l'Afrique et surtout le Congo au prisme des mutations et des transformations issues d'un cadre existentiel soumis à l'emprise de la tradition, de la colonisation et du néocolonialisme, c'est-à-dire une société mettant en exergue le paraître et l'avoir au détriment des valeurs humanistes. Dans cette entreprise menée sans complaisance, Henri Lopes utilise des nouvelles modalités narratives du réalisme dans la représentation des forces qui font le malheur des peuples africains en les passant au crible d'une critique toute de finesse et de discernement. Cette prégnance de la réalité postcoloniale n'est pas seulement plausible dans les écrits qui ont fait sortir l'écrivain congolais de l'anonymat littéraire. Plutôt, elle s'origine dans sa première œuvre où le novelliste évoque les problématiques relatives à la main-d'œuvre noire émigrée en Europe, à l'hypocrisie sociopolitique, au traditionalisme, au tribalisme, au népotisme, aux injustices sociales, au non-respect de la dignité humaine et à l'arrivisme. Un tel constat amène sans nul doute Guy Tyrolien, le préfacier du recueil, à définir les nouvelles qui composent *Tribaliques* comme des « récits brefs et bravement menés qui, mieux que la fiction romanesque, permettent à l'auteur de braquer le projecteur de l'analyse sur tel ou tel aspect particulier de la réalité africaine d'aujourd'hui » (Lopes : 1971 ; 4). Ce point de vue trouvera l'assentiment des critiques de renom tels que Séwanou Dabla (1986) et Jacques Chevrier (1999). Aussi est-il clair que tout comme la plupart des novellistes africains d'avant les années 1970, à l'exemple d'Ahmadou Mapaté Diagne, de Bernard Dadié, d'Eza Boto ou de Sembène Ousmane, Henri Lopes se montre assez conformiste et respectueuse des règles classiques du genre telles qu'appliquées en Occident<sup>1</sup>. Concrètement, l'auteur congolais, pour faire adhérer le

---

<sup>1</sup> Apparue au Moyen-âge en France, la nouvelle se développe tout particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle. Contrairement au roman, elle se caractérise par un récit court centré sur une intrigue simple et unique qui s'inspire le plus souvent des faits réels. Elle comporte un nombre très limité de personnages et son dénouement est inattendu pour le lecteur dans la plupart des cas. Aussi la narration de la nouvelle se fait-elle à la première ou à la troisième personne du singulier. Elle suit toujours le schéma narratif classique à savoir une situation initiale, un élément perturbateur et une situation finale.

lecteur au vraisemblable de ses nouvelles, y fait usage d'une diversité de codes traditionnels du réalisme à savoir l'utilisation des pronoms personnels de la première personne du singulier et du pluriel, les références géographiques et historiques, la banalité ou la plausibilité des faits évoqués et des personnages mis en scène, la contemporanéité des événements, la pluralité des africanismes ainsi que leurs effets de traduction. Au-delà de ces modalités classiques du réalisme portée par un style fluide où la construction phrastique répond bien aux règles de la grammaire normative, on peut constater que *Tribaliques*, pour porter le projet socio-idéologique de son auteur ou lui conférer un caractère de plus en plus référentiel et contemporain, laisse apparaître de nouveaux procédés narratifs du réalisme relevant d'une part de la « mimésis formelle » et d'autre part de la « mimésis diégétique ». Qu'en est-il réellement de ce projet esthétique ? Et comment se structure-t-il dans ce livre qui a obtenu le Grand Prix Littéraire de l'Afrique noire ?

Ainsi, pour montrer comment les nouvelles modalités narratives du réalisme travaillent à la séduction du corpus et procure au lecteur le « plaisir du texte », un principe cher à Roland Barthes (1973), la présente réflexion opte pour une approche esthétique. Concrètement, il sera question de montrer d'abord comment l'usage des genres autobiographique, autofictionnel et dramatique participent à la construction de la « mimésis formelle » des récits. Ensuite la saisie des motifs de l'intertextualité et du polar comme des effets de la « mimésis diégétique » dans les nouvelles du recueil, constituera la seconde articulation de cette étude.

## **1. L'usage des marques autobiographique, autofictionnel et théâtrale comme effets de « mimésis formelle » des récits**

### ***1.1. De la mimésis des formes de l'autobiographie et de l'autofiction***

Avant de faire l'économie de la démonstration de cette première partie, il convient de noter que la « mimésis » est au départ une notion philosophique introduite par Platon dans *La République* (2002), puis reprise et développée par Aristote. En dépit de ses nombreuses interprétations au cours des siècles, ce concept renvoie à la capacité qu'ont certaines œuvres d'entretenir l'illusion du vrai ou d'imiter la réalité sur les plans formel et diégétique. Pour ce qui est de l'articulation formelle de cette définition, Michel Glowinski, dans un article intitulé « Sur le roman à la première personne », consacre plusieurs pages à l'explication et à l'analyse de la « mimésis formelle » qu'il définit comme une « imitation par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, selon un procédé relativement commun du langage ordinaire » (1992 : 238). En effet, selon ce théoricien, ce type de réalisme doit, pour avoir lieu, trouver ses repères dans un genre ou dans une forme écrite appartenant ou non à la littérature comme, par exemple le mémoire, le journal

intime, l'essai ou l'autobiographie etc. Autrement dit, l'une des constellations essentielles de la « mimésis formelle » d'une œuvre est non seulement qu'elle soit « en rapport avec les formes d'expression qui se situent soit à la limite de la littérature, soit au-delà de cette limite ou soit même dans le domaine du langage littéraire » (1992 : 238), mais aussi que celle-ci ne se fonde jamais sur une assimilation totale ou sur un principe complet des principes structurels d'un mode d'expression dans un autre (1992 : 234 ; 235). De ce point de vue, on peut constater que *Tribaliques* est construit selon le modèle de la « mimésis formelle » en ce sens qu'elle emprunte certaines de ses formes à celles d'une autobiographie entendue comme un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, surtout lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. Matériellement comme dans un livre autobiographique quelconque, ce recueil de nouvelles comporte d'abord un sommaire qui laisse voir, selon un ordre bien établi, les titres ainsi que la pagination de la préface et des huit nouvelles qui le structurent. Ensuite, pour concrétiser cette imitation de l'autobiographie, l'écrivain congolais ouvre son recueil par une préface rédigée totalement en italique dans laquelle Guy Tyrolien souligne, à grand renfort rhétorique, non seulement la nouveauté d'une écriture dont « la modernité nue sonne juste et vrai » (Lopes : 1971 ; 4), mais aussi félicite l'auteur d'avoir réussi le pari de raconter avec « une espèce d'âpre tendresse », « cette Afrique nouvelle, celle du couple qui se cherche, de la femme, compagne et égale de l'homme, celle de la camaraderie virile des combats, mais celle aussi des bassesses, de la suffisance et des reniements » (Lopes : 1971 ; 4).

Aussi pour renforcer le caractère référentiel ou mimétique de son œuvre, l'auteur congolais fait-il usage, d'une narration à la première personne, un indice majeur du genre autobiographique qui renvoie, dans certaines de ses nouvelles, à lui-même. En effet, au début de l'intrigue du premier récit du recueil intitulé *La fuite de la main habile*, Henri Lopes met en scène un personnage nommé Mbouloukoué au retour de son stage en France (11 ; 12) et plus précisément à Nantes, une ville où l'écrivain a fait une bonne partie de ses études. A la fin de cette nouvelle, un autre protagoniste dénommé Elo, un ouvrier qualifié ayant immigré en France pour des raisons économiques, utilise également le « je » pour faire part à son interlocuteur de ses meilleures conditions d'existence, opposées à celles d'un fonctionnaire bachelier congolais. Dans le deuxième récit du recueil *Ah Apolline !*, le personnage narrateur se prénomme Raphaël, un ancien séminariste devenu étudiant à l'université de Brazzaville qui, après son échec sentimental, est allé poursuivre ses études en Union soviétique. Dans *Ancien combattant*, le « je » utilisé par le narrateur porte les initiales d'un ambassadeur en fonction en Alger, de surcroît ancien soldat ayant participé activement à la guerre d'Algérie dans les années 1960. Dans *L'honnête homme*, le « je » se nomme Dahounka, un commis de l'Etat qui va en mission à Maxiville pour aller inspecter la Somian, une société minière anonyme dont la gestion est aux mains des néo-colonisateurs. Dans *La bouteille de whisky*, le « je » renvoie à quatre protagonistes. Le premier porte la marque

de Pina, le cousin du docteur Kalala. Le deuxième personnage narrateur est Nzodi, un ancien étudiant des pays de l'Est et originaire du même village que le Président. Le troisième et le quatrième personnage s'exprimant en « je » (100) sont le conseiller politique du Président ainsi que le Président lui-même (101). Dans la dernière nouvelle intitulée *Le complot*, le « je » qui parle est un policier chargé de faire la lumière sur l'existence d'un complot fomenté par le pouvoir pour éliminer ses potentiels adversaires politiques. Au regard de toutes ces illustrations qui mettent en exergue le « je », il ressort que l'ombre de l'auteur de *Sans tam-tam* (1977) semble traversé toutes les nouvelles. Car Henri Lopes a été, tout au long de sa vie, tour à tour un étudiant à l'université de Brazzaville, de Nancy. Il a été un diplomate, un grand commis de l'Etat, un conseiller politique du président congolais etc. Toutes ces références intellectuelle et professionnelle de l'auteur présentées de façon brève, y compris sa part d'invention, rapprochent formellement les nouvelles ci-dessus évoquées du genre autobiographique plus ou moins déguisé. Tout ceci contribue au renforcement de la « mimésis formelle » des récits d'Henri Lopes, et maintient, de ce fait, le lecteur dans un effet de réel.

Par ailleurs, pour renforcer cette « mimésis formelle », les nouvelles du recueil narrées à la première personne du singulier à l'exception de *Monsieur le député* et *L'avance* qui apparaissent plus ou moins comme des narrations omniscientes, comportent un autre effet mimétique ou encore une autre illusion au réel. Car les paroles qui y sont rapportées, les observations d'apparence objective et certaines confidences attestent non seulement de l'authenticité des faits, mais aussi de leur fictionnalisation. Cette technique énonciative se fondant sur des éléments subjectifs tels que les impressions et les constats individuels rapproche ces nouvelles des récits autofictionnels perçus comme des textes alternant la vie réelle de l'auteur et la fiction. Dans cette perspective, en reproduisant ou en se basant sur une forme extralittéraire préexistante à la littérature de fiction, les récits à la première personne de *Tribaliques*, selon la thèse développée par Michel Glowinski, adoptent les formes d'une autobiographie et d'une autofiction, deux formes extérieures à la fiction qui sont souvent utilisées pour relater des faits vécus et vrais. Ce postulat réaliste figure également dans les principales caractéristiques du genre dramatique.

### 1.2. De la mimésis des formes du théâtre

De tous les arts littéraires, l'art dramatique ou théâtral est celui qui a la plus forte propension à la mimésis c'est-à-dire à l'imitation de la réalité. Concrètement, il comporte une série de marques formelles pertinentes à l'expression de la dynamique du réel offrant. De ce fait, il présente davantage de possibilités à toutes formes d'imitations évidentes. Ainsi, à la suite des analyses de Michel Glowinski, l'hypothèse de production pédagogique sous-tendant ce sous-point est que les nouvelles de *Tribaliques*, imitent, dans leurs trames narratives, un certain nombre d'indications scéniques ou de marques formelles appartenant au genre théâtral et ce, dans le but

d'accréditer l'illusion référentielle ou de maintenir le lecteur dans un effet de réel. Dans cette perspective, on peut aisément constater que celles-ci sont entrecoupées par des scènes de dialogues qui constituent un élément caractéristique fondamental d'un texte théâtral. Typographiquement, ces dialogues sont rapportés au discours direct et précédés d'un tiret. A ce propos, il faut dire qu'ils ont d'abord pour fonction de mettre en scène des personnages de statut comparable ou égal, de permettre au lecteur d'entrer ou non en désaccord sur un point avec ces derniers et de se faire une opinion à partir d'arguments proposés. Ensuite, tout comme la présence des didascalies dans un texte dramatique, les séquences dialogales informent sur l'action, la situation, le lieu, le moment, le langage et le rôle des différents interlocuteurs. Elles renforcent ainsi la stratégie argumentative de l'auteur. En effet, l'alternance des questions et des réponses présentes dans ces séquences ainsi que des jugements de valeur sont des éléments attestant de la réalité et de l'authenticité des interlocuteurs. En imitant ce modèle d'échanges de paroles des protagonistes actualisés, Henri Lopes théâtralise les nouvelles de son recueil. Par ce fait, il les rapproche du théâtre classique dont la particularité est d'imiter les statuts sociaux, les caractères et les paroles des acteurs qui s'échangent dans la réalité. Cette technique narrative constitue un opérateur ou un indicateur de la « mimésis formelle » de l'œuvre.

De plus, la présence des didascalies, autre caractéristique essentielle du texte théâtral, vient embrayer la référentialité de quelques récits du corpus. A ce sujet, il faut souligner qu'une didascalie est une simple note ou un paragraphe, rédigé par un dramaturge ou tout simplement par un auteur à l'intention des acteurs, du metteur en scène ou du public, et donnant des indications d'action, de jeu ou de mise en scène dans une pièce de théâtre, dans une poésie, dans un scénario ou dans un film. Aisément, on constate que dans un texte dramatique, les didascalies sont intercalées dans le dialogue ou le scénario, mais n'en font pas partie. Elles sont notées le plus souvent en italique, en gras ou entre parenthèses et ne sont pas prononcées par les personnages-comédiens sur scène. Elles se limitent seulement à donner des informations, notamment sur la temporalité, la référentialité, le comportement, l'humeur, le décor, la gestuelle, la voix ou encore la tenue vestimentaire d'un ou des acteurs. Ainsi pour déconstruire ou désamorcer l'argumentaire anti mimétique développé à partir du milieu du 20<sup>ème</sup> siècle par des théoriciens contemporains comme Paul Ricoeur, Antoine Compagnon, Jean Marie Schaeffer, Thomas Pavel et Northrop Frye, le nouvelliste congolais reprend cette esthétique du réalisme théâtral que Philippe Hamon définit comme le « réalisme symbolique c'est-à-dire un réalisme imitant les éléments du réel en opposition au réalisme du langage » (1981 : 38) qu'il considère comme un « réalisme textuel ». Dans *La fuite de la main habile*, il y a une didascalie « (après avoir demandé à Mbouloukoué ce qu'il aime) » (18) qui apparaît au cours d'une conversation entre Mbouloukoué et Elo au moment où cette dernière passe à l'épicerie pour acheter les produits de première nécessité. Dans *Monsieur le député*, la présence des didascalies est de plus en plus prégnante surtout dans les deux premières pages où le discours féministe de l'honorable député est à chaque fois interrompu par une salve d' (*Applaudissements ...*)

et de « (Tonnerre d'applaudissements) » (18) de la foule. L'approbation de cette dernière est reprise dans cette autre indication didascalique : « (La salle se met debout et couvre l'orateur d'un tonnerre d'applaudissements) » (51). Dans *La bouteille de whisky*, apparaissent deux didascalies. La première est « (qui d'ailleurs ne parlaient pas : ils avaient dû venir parce qu'ils avaient besoin d'argent) ». Celle-ci vise à informer le lecteur sur l'attitude de Pina, le cousin du docteur Kalala et de son camarade, venus pour solliciter les services de ce dernier qui était ce jour-là accompagné de son ami Nzodi. La seconde didascalie « (Il secoua la tête pour dire non) » (98) marque le refus de Kalala d'adhérer à la proposition de Nzodi qui consiste à « constituer une délégation de deux ou trois pour aller voir le chef de l'Etat et lui demander (...) des explications » (99). En réalité, la raison d'être de toutes ces didascalies est de permettre aux deux nouvelles examinées d'imiter formellement le genre théâtral. Ainsi donc cette imitation du théâtral par l'entremise des didascalies conforte l'esthétique ou l'effet d'une mimésis formelle qui fait naturellement adhérer le lecteur à l'illusion réaliste des nouvelles de Lopes.

## 2. Les motifs de l'intertextualité et du polar comme effets de « mimésis diégétique » dans les récits

### 2.1. La « mimésis diégétique » au moyen de l'intertextualité ou l'ouverture des récits à la dynamique des savoirs et du monde

Dans les propos liminaires de cette inflexion, la logique démonstrative contraint à apporter plus d'éclaircissements au substantif « diégèse ». En effet, ce terme est apparu pour la première fois en 1951 sous la plume d'Etienne Souriau dans un article intitulé « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie » (1972). Selon ce dernier, la diégèse renvoie à « tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie » (1951 : 231). Quelques années plus tard, Gérard Genette dans *Figures III* va dépasser le cadre cinématographique de cette définition, pour l'appliquer à la littérature. Elle signifie, pour lui « l'ensemble des événements relatés par le discours narratif » (1972 : 12). A partir de cette définition, il ressort que la diégèse désigne l'univers d'une œuvre, le monde qu'elle évoque et dont elle représente une partie. Ainsi on entend par « mimésis diégétique », deux termes que Platon et Aristote opposaient farouchement dans leurs différentes analyses, une imitation par le canal d'un ou des éléments appartenant au contenu d'un récit, selon la terminologie propre à la narratologie. En nous inspirant de l'hypothèse de départ de cette réflexion se basant sur une lecture du réalisme à travers ses codes narratifs contemporains, nous relevons qu'Henri Lopes utilise le motif de l'intertextualité dans son recueil de nouvelles en vue d'imiter ou d'ouvrir celles-ci à la dynamique des savoirs et du monde. Par souci de pertinence, il faut souligner que l'esthétique intertextuelle renvoie à un ensemble de relations qu'un texte entretient avec d'autres textes. En d'autres termes, ce concept introduit en littérature par Julia Kristeva (1969) et inspiré de la théorie du dialogue social et littéraire développée par

Mickaël Bakhtine (1978), considère que tout texte se construit non seulement comme une mosaïque de références, mais aussi comme l'absorption et la transformation d'un autre texte. De ce fait, parler de l'intertextualité revient à identifier dans un texte tout ce qui n'est pas romanesque, c'est-à-dire ce qui relève du réel. Car l'intertextualité constitue « une sorte de cadre, une grille qui s'intercale entre le texte et le monde extérieur » (Kristeva : 1951 ; 51). Ainsi, on peut constater aisément que le recueil de nouvelles d'Henri Lopes s'inscrit davantage dans ce principe scripturaire à la fois allusif et citationnel et typographiquement identifié par les italiques, participant de ce fait à la contamination de l'univers fictif par le référentiel. Très concrètement, *Tribaliques* devient une interprétation ou une réécriture d'autres textes et par ce truchement, une interprétation du monde. Une telle orientation de l'écriture est révélatrice du statut « intellectuel » de ses personnages qui partagent la même passion littéraire que l'auteur. En effet, ces derniers, pour imiter le monde, font étalage d'une extraordinaire culture littéraire. Dans *La fuite de la main habile*, un jeune étudiant rentré depuis peu de la France, tient dans les quartiers, des réunions des sections du parti avec les jeunes révoltés de Brazzaville et leur parle en profondeur de Marx, d'Engels, de Lénine et de Mao Tse Toung (13-14). Aussi, Henri Lopes, pour mieux illustrer cette stratégie intertextuelle, montre comment la jeune élève Mba est fascinée par un personnage féminin d'un roman qu'elle avait trouvé à la bibliothèque. Cette dernière avait même appris par cœur le dernier paragraphe ci-après : « Il 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 de l'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 chante. Et c'est elle que je chanterai » (13-14). Dans *Ah Apolline !*, On découvre que le Père Flandrin est un adepte de la philosophie de Husserl et de Kierkegaard et de la vision teilhardienne (22) où science, progressisme et foi se partagent à merveille. De plus, un étudiant de l'université de Brazzaville, se montre très intéressé par le fait littéraire, et ce, grâce à ses nombreuses lectures. Il s'agit bien évidemment de Samba, le « cocellulaire » de Raphael, qui possède une petite bibliothèque dans sa chambre universitaire garnie de quelques livres à savoir : « un recueil de poésie de Senghor », un « Saint-Exupéry d'une collection de poche », un « livre intitulé La Clé des songes » ; « Tout sur vous et les astres », et « comment devenir un bon orateur ». Cette littérature entourait « Le petit livre rouge » et deux volumes d'une reliure chocolat, qui portaient en lettre d'or le nom de Lénine » (25). Dans *Monsieur le député*, l'honorable Ngouakou Ngouakou emploie, par orgueil ou par souci de briller, cette citation de Jean de La Fontaine : « A travail égal, salaire égal » (55) pour défendre la cause de la femme, lors de son discours démagogique à la salle de conférence de la Maison du Parti. Dans *La bouteille de whisky*, Nzodi fait part au lecteur des auteurs qu'il a dans ses valises. Il s'agit notamment de Marx, d'Engels, de Mao, de Shakespeare, d'Aragon, de Césaire, de Tolstoï, de Ghandi et des romans policiers (94). Dans *Le complot*, on découvre, de la bouche du narrateur que le Directeur Général de la police lit des ouvrages sérieux comme *Compère Général Soleil* de J. Stephen-Alexis. En réalité, l'évocation de tous ces ouvrages et auteurs

prouvent à suffisance que les protagonistes de Lopes voudraient s'affirmer aussi bien individuellement que socialement tout en montrant l'importance de ces savoirs dans le développement des individualités et des sociétés africaines. Ces derniers semblent préparer une révolution dans leur pays en partie grâce aux lectures des « romans, comme ceux de Peter Abrahams, de Stephan Alexis, de Jacques Roumain, de Gorki », qui leur offrent des « expériences et des possibilités de mûrir avant les occasions de la vie » (56).

Par ailleurs, les personnages de *Tribaliques* pratiquent la lecture dans l'intention de se familiariser avec l'art de l'écriture et de caresser le rêve de devenir écrivain un jour comme Henri Lopes. Au regard de toutes ces illustrations, il s'avère que l'intertextualité agit dans les récits du corpus comme une référence à un hors-texte issu de la réalité idéologique des pays pauvres et incorpore donc celle-ci dans l'univers fictif des nouvelles. De ce fait, elle prend part à ce que Jean-Marie Schaeffer qualifiait de « facteurs de contamination de l'irréalité par la réalité » (2020 : 77). Ainsi donc, elle suscite « l'idée de mondes parallèles » ou à une « sphère littéraire réelle » renvoyant à une double réalité : celle du monde et celle des livres qui renvoie sans cesse le lecteur dans un effet de réel. Cette force de l'intertextualité semble aller de pair avec celle du polar.

## 2.2. *La « mimésis diégétique » au moyen du polar ou la contextualisation de l'arbitraire et de la violence politique africaine dans les récits*

Le polar ou familièrement appelé le roman policier s'appréhende comme une œuvre d'imagination assez longue écrite en prose et basée sur une intrigue policière. En effet, tout comme l'autobiographie, cette œuvre extralittéraire jouit, en Afrique noire, d'une solide réputation de réalisme, reconnue par la critique Karen Ferreira-Meyers<sup>2</sup>. En fait, plus que le « roman romanesque », le polar évoque la singularité des faits, des situations historiques ou des personnages dont la psychologie, les aventures et le destin sont représentés de façon très subtile. Aussi ce type de récit narre le plus souvent les arrangements entre politiciens et truands, ou entre le monde des affaires, de la politique et celui du crime d'autant plus qu'il est capable de mettre en scène la brutalité des contrastes sociaux, la violence des affrontements, les tortures et les bavures policières. Ainsi conçu, le polar ou le texte policier apparaît tout à fait, pour reprendre l'expression de Stendhal, comme « un miroir qu'on promène le long d'un chemin ». Il est, de ce fait, la métaphore de sa société de production. Aussi le choix du genre policier par Henri Lopes ne relève pas d'un jeu de hasard. C'est un acte volontairement posé dans le but de peindre une société où prévalent les injustices et les violences. Il s'agit donc pour l'auteur de montrer l'absurdité des sociétés postcoloniales africaines au bord du gouffre. Le texte policier devient ainsi le point de

---

<sup>2</sup> Selon Karen Ferreira-Meyers, le polar africain c'est « le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait le voir » in [http : // www.cairn.info/revue-af-contemporaine-2012-1-page-55.htm](http://www.cairn.info/revue-af-contemporaine-2012-1-page-55.htm)

mire de la représentation littéraire d'une société. Il devient un prétexte, une mise en scène de l'arbitraire, de la folie généralisée et de la violence ambiante en vigueur dans le continent. Ce constat est plausible dans « *La bouteille de whisky* » où le lauréat du Grand prix littéraire de l'Afrique noire de 1972 narre l'histoire de l'arrestation par le pouvoir de Maître Epayo, un des collègues du docteur Kalala et de Ndozi. En effet, pour tenter de déculpabiliser leur compagnon après avoir lancé une pétition, ces deux derniers vont obtenir une audience auprès du Président de la république qui s'évertue, preuves à l'appui, à leur démontrer la culpabilité de leur ami Epayo. Sortis abattus et révoltés, les deux camarades quittèrent le bureau du président et les jours qui suivirent, ils commencèrent par distribuer nuitamment des tracts pour dénoncer le régime. Malheureusement, ils ont été tous appréhendés en flagrant délit par la police. Ainsi à travers cette sorte d'intrigue policière, l'auteur de *Le Pleurer-rire*<sup>3</sup> dévoile, avec réalisme, les armes pernicieuses auxquelles font recours les dirigeants noirs quand ils sentent leur pouvoir menacé.

Aussi cette espèce de théorie du complot apparaît-elle dans l'ultime nouvelle de *Tribaliques* significativement intitulé *Le complot* où l'intrigue comporte de plus en plus des allures d'un véritable polar. En effet, le futur lauréat du Grand Prix de la Francophonie de l'Académie française en 1993 y met sur pied une esthétique qui s'abreuve à la source vive de la trame narrative policière. D'abord son titre laisse d'emblée présager un texte policier avec un fort penchant pour l'investigation. Il est clair que pour parer au plus pressé, Henri Lopes va rompre avec une littérature classique et sérieuse perceptible dans les autres nouvelles, pour mettre en scène un complot monté de toute pièce par une police à la solde du pouvoir et visant à faire taire à jamais des personnages gênants comme Nabangou et le valeureux docteur Mobata, deux agents supposés de Moscou et qui auraient tenté de mettre le pays à feu et à sang pour renverser le régime en place. Suite à ce que les autorités considéraient comme une atteinte à la sûreté de l'Etat, plusieurs conjurés furent arrêtés et le nom du docteur Mobata, un supposé communiste, fut trouvé sur le carnet de l'un d'eux. L'inspecteur fit donc arrêter Mobata, le tortura et le jeta dans une cellule. Mais, le patron de l'inspecteur, en vérifiant les faits, douta de leur véracité. Le patron ordonna à l'inspecteur d'aller libérer le docteur. Au moment où ce dernier était allé pour lui annoncer la bonne nouvelle, le docteur était déjà mort. A travers cette nouvelle tragique caractérisée par une enquête à charge, un non-respect de la présomption d'innocence et surtout par une violence inouïe, Henri Lopes fait un compte rendu exact de la réalité congolaise et africaine de façon générale. En procédant de cette manière à la contextualisation de son écriture<sup>4</sup>, l'auteur passe en revue la seconde fonction de la littérature policière telle qu'identifiée par Lydie Moudileno qui consiste à « interpréter le réel pour ses compatriotes » (2003 : 14). Ce réel renvoie aux problèmes sociaux,

---

<sup>3</sup>Lopes Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982

<sup>4</sup>Isabelle Husson-Casta définit la contextualisation comme l'opération qui consiste à inscrire un texte dans une situation d'énonciation (celle de la production et celle de sa réception).

politiques et moraux auxquels sont confrontés les congolais des années 1970. De ce fait, il y a dans cette nouvelle, le souci de déculpabiliser le supplicié et surtout de montrer le déroulement d'une enquête bâclée menée à charge envers ce dernier. Ici, ce complot devient un prétexte à un témoignage politique sur les injustices et les violences que le pouvoir fait subir à de paisibles citoyens, histoire d'annihiler toute idée de révolte. Henri Lopes, au-delà de cette intrigue policière, actualise tout un pan des travers de la société congolaise : dictature, corruption, absence de liberté ... De cette conscience révélatrice d'une société malade, on peut également y lire les peurs constantes des populations ainsi que leurs malheurs et misères. Ainsi *Le complot* est une reconfiguration de la société congolaise au moyen du polar.

## Conclusion

En amorçant cette réflexion, nous voulions dépasser l'approche classique du réalisme qui a tant dominé la critique depuis les origines de la littérature africaine sensiblement jusqu'aux années 1970. Très concrètement, nous avons pour objectif de faire une relecture de cette esthétique dans *Tribaliques*, un recueil de nouvelles unanimement reconnu pour son éclectisme classique, à l'aide d'un appareillage esthétique. De cette analyse par rapport au corpus, il ressort que cette œuvre fonctionne sous les modes de la « mimésis formelle » et de la « mimésis diégétique », esthétiques qui la rapprochent des nouvelles des autres écrivains congolais de sa génération tels que Sylvain Bemba, Guy Menga, Jean Baptiste Tati Loutard ou Emmanuel Dongala. En effet, le lauréat du prix de la francophonie et celui de l'Académie française de 1993 ressuscite les problèmes essentiels de l'Afrique à l'aide d'une esthétique réaliste contemporaine perceptible à partir d'échos et d'artéfacts littéraires disséminés dans le texte et qui ont pour finalité de séduire le lecteur. En nous appuyant sur les travaux de Michel Glowinski, il a d'abord été démontré que le recueil de nouvelles adopte l'organisation formelle d'un récit autobiographique et autofictionnel de par sa présentation matérielle ainsi que de son usage d'une narration à la première personne du singulier traduisant une objection de soi. Ensuite, notre étude s'est appesantie à montrer non seulement comment les récits de notre corpus participent à la dynamique des savoirs et du monde en optant pour une « mimésis » ou une imitation du réel au moyen du motif de l'intertextualité, mais aussi comment ceux-ci, à travers le motif du polar, contextualise l'arbitraire ainsi que la violence postcoloniale africaine. De fait, *Tribaliques* apparaît doublement comme une véritable production intellectuelle et idéologique et comme une anthropologie descriptive de la société africaine. Cette saveur mimétique se perçoit, ici, comme un fait d'écriture, un effet de lecture, une attitude de la critique pour filer la métaphore d'un mode de « dégustation des récits » selon l'expression de Vincent Monteil, préfacier du roman *L'Aventure ambiguë* (1962) de Cheikh Hamidou Kane. Tout ceci pousse à l'extrême limite la logique réaliste des nouvelles permettant ainsi au lecteur d'adhérer à l'effet d'un vraisemblable contemporain.

### Références bibliographiques

- Bakhtine Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard
- Barthes Roland, 1972, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil
- Chevrier Jacques, 1999, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan
- Genette Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Coll. « Poétique »
- Glowinski Michel, 1992, « Sur le roman à la première personne », in Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil,
- Hamon Philippe, 1981, *Du descriptif*, Paris, Hachette
- Karen Ferreira-Meyers, « le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait le voir » in [http : // www.cairn.info/revue-al-contemporaine-2012-1-page-55.htm](http://www.cairn.info/revue-al-contemporaine-2012-1-page-55.htm)
- Kristeva Julia, 1969, *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel »,
- Lopes Henri, 1971, *Tribaliques*, Yaoundé, Editions Clé
- Sans tam-tam, 1977, Yaoundé, Edition Clé
- Le Pleurer-rire, 1982, Paris, Présence Africaine
- Moudileno Lydie, 2003, *Littératures africaines des années 1980-1990*, Paris, Codesria
- Platon, *La République*, 2002, Paris, Flammarion, coll. « Philosophie », Rééd.
- Schaeffer Jean Marie, 2020, *Les troubles du récit : pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Paris, Éd. Thierry Marchaisse
- Sewanou Dabla, 1986, *Nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan
- Souriau Etienne, 1951, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, Paris, Centre de recherches filmologiques, Puf, nos 7-8