

**De l'écriture transgénérationnelle à la fictionnalisation de l'identité métisse
dans l'œuvre d'Henri Lopes**

Léontine Gueyes T.,

Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody-Abidjan.

ltgueyes@yahoo.fr

Ecrivain congolais, homme politique et intellectuel accompli, Henri Lopes entre dans le champ littéraire par quelques poèmes. Il publie son premier véritable récit littéraire, *Tribaliques*, en 1971. *Une enfant de Poto-Poto*, son dernier texte, date de 2012. Entre ces deux dates, sa production littéraire romanesque, laisse apparaître une richesse thématique et une rénovation esthétique qui témoignent, sans conteste, d'une progression de son œuvre, autant que de l'évolution politique et littéraire de son continent.

Ecrivain africain dit de la seconde génération, l'écriture de Lopes convoque, en effet, les motifs du discours littéraire antérieur et par conséquent, pourrait inciter à le rattacher aux écrivains de la première génération. *Dictionnaire du littéraire* définit la « génération littéraire » comme un mode de périodisation qui « permet de désigner des ensembles d'auteurs qui ont sensiblement le même âge et dont on suppose dès lors qu'ils ont été façonnés et déterminés par les mêmes circonstances et le même contexte [...]. Elle propose en même temps un principe explicatif du changement, fondé sur la dynamique du « conflit des générations » et du « remplacement des pères par les fils »¹. Une génération littéraire laisse ainsi place à une nouvelle qui assure l'évolution avec la discontinuité de la chaîne. Dans cette perspective, fait remarquer Patrick Nganang, la nouvelle génération ne peut pas écrire comme les précédentes en raison de son contexte socio-politique². Une telle dynamique n'empêche pas Lopes de regarder dans le rétroviseur pour dire son texte de sorte à brouiller, à sa lecture, la séquentialisation générationnelle de la forme du discours littéraire africain.

A travers les formes nouvelles de l'écriture postcoloniale, on note, en effet, chez ce pionnier de la littérature de l'ère des indépendances africaines, une attention portée à l'écriture coloniale comme nous l'évoquions tantôt, à celle de soi et de la diaspora. Les

¹¹ *Dictionnaire du littéraire*, Paris, L'Harmattan, PUF, p.316.

² Patrick Nganang cité par Papa Samba Diop, *Les littératures en langues française, histoire, mythe et création*, actes de colloques, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.17.

périodes que Lopes met en scène sont, en général, les mouvements socio-politiques qui secouent le continent noir. Ces soubresauts participent à l'évolution de son écriture. Le « Moi » collectif congolais voire africain, sujet objet et objet de l'écriture/et ou de son discours littéraire, semble parfois se confondre avec son objet. Les romans de Lopes rapprochent, ainsi, jusqu'à faire cohabiter l'Histoire collective et l'histoire personnelle. Il s'installe progressivement dans sa production romanesque un discours en faveur du métissage aussi bien culturel que biologique. Ce discours atteint pratiquement l'acmé dans ses dernières œuvres³.

Il devient, de fait, intéressant de s'interroger sur la manière dont l'écriture de Lopes, une figure phare des écrivains africains de la seconde génération, intègre la périodisation de la littérature de son continent et parallèlement fait le lit d'une autoreprésentation particulariste. Comment s'opèrent alors cette cohabitation de divers motifs littéraires?

Pour répondre à cette problématique, le premier point de notre réflexion examinera les stratégies de convocation des mécanismes de l'écriture des différentes périodes littéraires africaines depuis sa naissance dans l'œuvre de Lopes. Le deuxième point se propose de montrer que cette écriture, fruit de rencontres multiples, abouti, finalement, à la construction de son identité métisse.

I- L'œuvre de Lopes⁴ et les problématiques de « la littérature coloniale » et des indépendances

A l'instar du discours historique, le discours littéraire ne peut se passer du travail de la périodisation. Les historiens de la littérature, écrit Alain Vaillant⁵, définissent la périodisation comme une structuration ou une séquentialisation du continuum historico-littéraire en segments linéaires en vue de rendre compte des dynamiques sociopolitiques, littéraires profondes et pertinentes. C'est donc à raison que Cheikh Kassé, inscrit dans la perspective de la périodisation historique de l'histoire littéraire africaine, écrit que la périodisation de la

³ *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990. *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil, 1992. *Le Lys et Le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997. *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002. *Une enfant de Poto-Poto*, Paris, Gallimard, 2012.

⁴ Abréviations dans le texte : *Tribaliques* : (TRB). *La nouvelle romance* : (LNR). *Sans Tam-tam* : (STT). *Le Pleurer-Rire* (LPR). *Le Chercheur d'Afriques* : (LCA). *Sur l'autre rive* : (SAR). *Le Lys et Le Flamboyant* : (LLF). *Dossier classé* : (DC). *Une enfant de Poto-Poto* : (UEPP).

⁵ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

littérature africaine s'appuie sur une relative coïncidence entre l'histoire de l'Afrique, marquée par le fait colonial, et sa création esthétique.⁶ Les premiers textes produits sur l'Afrique noire par les colons rivalisaient alors de témoignages ethnologiques, anthropologiques ou historiques. Ils célébraient la mission civilisatrice de l'Occident et niaient, l'existence pour certains, une civilisation nègre. Pour l'essentiel, ces récits rendaient compte d'une image du Noir, de ses us et coutumes, parfois inventés, formés et déformés selon les visées exotiques et surtout impérialistes du colon. Dans *Les Damnés de la terre*⁷, Frantz Fanon n'a pas manqué de noter l'influence de ces premiers écrits sur les intellectuels colonisés. Pour lui, leurs travaux correspondaient, point par point à ceux des écrivains occidentaux. On retrouve aisément ces motifs de la littérature coloniale et assimilationniste dans l'œuvre de Lopes à travers les représentations du Noir et de ses réalités quotidiennes.

Le premier motif de ces images stéréotypées du monde noir dans l'œuvre romanesque de Lopes est d'emblée perceptible dans la peinture d'une Afrique primitive à développer. Sous ce prisme, le primitif, bien entendu, est appréhendé au sens que lui donne Larousse: ce « qui est le premier » et « qui a la simplicité des premiers âges ». Le primitif passe donc pour l'origine, le stade de l'enfance.

Les structures socio-politiques africaines des récits de Lopes présentes sont ainsi fortement ancrées dans la tradition des ancêtres et aux mains des Anciens. Ces vieillards, une caste d'initiés, sont seules autorités habilitées à dispenser les valeurs socio-éthiques et le fonctionnement de la société. Dans cette perspective l'enfant, rapporte André Leclerc, le personnage-narrateur de *LCA*, « ne peut quitter sa mère avant que la geste des Anciens ne lui ait été relaté en détail, non seulement pour qu'il en ait connaissance, mais surtout pour la graver dans l'argile de sa mémoire. (p.170). Aussi, nombre de protagonistes des récits, martèlent-t-ils « ne se sent(ir) bien que dans ce qui rappelle la case et la natte de leur enfance » (*UEPP*, p.43).

Cet attachement et cette fidélité aux legs ancestraux transmis de génération en génération, figurent le Noir comme un être vivant dans un temps figé, invariable, un temps de l'absence de temps. Sa vie n'intègre et n'admet aucun changement. Qui plus est, dans son univers social, vivants et morts se côtoient. Les protagonistes n'assèment qu'aucun individu ne « peut

⁶ Cheikh Kassé, « Littérature africaine et spécificité malienne : Massa Makan Diabaté ou celui qui voulait écrire par la bouche », www.forum.lu consulté le 9/01/2016 à 12h

⁷ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, [1961], Paris, Gallimard, p. 268.

nier la puissance des morts et de leurs esprits » (*LLF*, pp.100), eux qui interviennent pour porter secours aux vivants. « Au cours d'un rêve récent, relève un personnage, l'ancêtre le plus prestigieux du clan [...] lui serait apparu et lui aurait enjoint de révéler à l'homme à la peau brune qu'un danger le menaçait s'il poursuivait son chemin vers Ngo » (*LLF*, pp.47, 149). Le recours aux pratiques mystiques est, en outre, permanent. Pour retrouver le colonel Haraka, un opposant politique en fuite, un personnage-narrateur affirme qu'ils firent appel « aux services d'un féticheur dont les talents avaient permis à l'équipe nationale de battre, contre tous les pronostics, Mouloudia d'Alger, sur son propre terrain » (*LPR*, pp.156, 166, 167) ».

Ces croyances occultes ancestrales, enseignées dès l'enfance, se poursuivent la vie durant. Les cérémonies d'investiture auxquelles sont soumis les dirigeants politiques, conduites selon tout un ensemble de rituels des ancêtres, y ont leur enracinement. Il s'agit, en réalité, des cérémonies initiatiques⁸. L'investiture du président Bwakamabé en est une illustration: « Placé (par les sages) devant un autel recouvert d'une peau de léopard, sur laquelle reposaient un tambour, une queue de lion, symbole de force et de toute la puissance ainsi qu'un collier qu'on dit formé de dents humaines [...] ». (*LPR*, pp.44-50). Ces insignes royaux remis à cette autorité politique matérialisent des forces surnaturelles qui participent à la gestion socio-politique. Les morts et les forces invisibles prennent, pour ainsi dire, une part active dans la vie quotidienne de tous.

Le Noir est, en somme, enfermé dans le passé. Sa vie est structurée autour des pratiques irrationnelles, absurdes, idolâtriques et occultes. Il met toute sa confiance dans des procédés fétichistes ; il fait preuve d'une simplicité enfantine dans sa religion. Cette représentation rappelle le discours colonial selon lequel le Noir est un enfant, un sauvage à apprivoiser, à civiliser. Toute chose justificatrice de l'entreprise coloniale.

La permanence de la danse et de la musique dans toutes les activités du Noir, longtemps perçue par le Blanc comme une autre attitude infantile, est récurrente dans l'œuvre de Lopes. L'Afrique est, confie Kimia, le personnage-principal de *UEPP*, le berceau de la danse : « On

⁸ Les trois degrés initiatiques définis par Mme Vierne sont perceptibles : les initiations dites de pubertés (ou, pour Eleusis, les petits mystères), sortes de premier degré, accessible à toute classe d'âge. Un second degré se base sur une sélection plus sévère, ce sont les initiations dites héroïques, ou initiations aux sociétés de danses, de grands mystères. Le troisième degré, que seul de très rares individus peuvent atteindre, permet d'accéder directement au sacré durant la vie. C'est ce type d'initiation qui forme chamans, prêtre, sorciers. L'initiation peut se poursuivre la vie durant, selon une succession de paliers d'un ésotérisme croissant. Vierne cité par Roger Chemain, *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, l'Harmattan, 1986, pp.248-249.

danse pour courtiser, pour célébrer la lune, la moisson, le nouveau-né, le mariage, on danse aussi pour exprimer la tristesse. On danse pour se recréer, on danse pour dire sa mélancolie. Selon la manière dont on remue sa ceinture, la rumba exprime la joie ou le chagrin » (p. 103). Cette vision de la pratique excessive de la danse rappelle encore des stéréotypes selon lesquels le Noir est un être paresseux et lubrique de nature. Sa vie n'est que divertissement, jeu. Il ne pense qu'à s'amuser et à satisfaire ses plaisirs charnels. Le comble du ridicule est que le Noir semble, parfois, s'enorgueillir de son rabaissement et de l'image dévalorisante de ses pratiques culturelles dans certains récits lorsqu'il affirme: « Les dieux de la danse, du sexe et du stade, c'est nous » (*LNR*, p.112).

Dans cette logique, se perçoivent dans certains récits de Lopes, le regard et des voix analogues à ceux des métis, des instituteurs des écoles primaires supérieures et des tirailleurs-Sénégalais dont les récits suivirent ceux des missionnaires et fonctionnaires coloniaux. L'autodénigrement, lot commun des colonisés⁹ à travers l'évocation d'autres clichés et stéréotypes attribués au Noir par les colons ou la surenchère des mêmes images déformantes du Noir et de ses réalités socio-politiques alternent avec l'apologie des valeurs occidentales. Victor Augagneur, un personnage-narrateur de *LLF*, rapporte :

La médecine traditionnelle que lui suggéra alors timidement M'ma Eugénie, n'avait pas meilleure grâce à ses yeux- Si elle possédait toutes les vertus dont on la pare, nos nouveau-nés ne mourraient pas tant et nous aurions éradiqué le paludisme, la maladie du sommeil, le pian et l'onchocercose bien avant l'arrivée des Mindélés (le Blanc). Nous aurions alors été assez robustes pour leur résister, nous n'aurions pas été colonisés. (p..415-416)

L'Afrique passe, ainsi, sous ce prisme du Noir pour un continent hostile ravagé par les maladies infectieuses et mortelles et un climat mortifère contrairement à l'Occident où « la brousse hostile a été totalement détruite », où « il n'y a ni fauve, ni serpent, ni microbe à craindre » (*LNR*, p.112). Espace dysphorique, l'Afrique décime les vies et évoque la mort. L'issue largement ouverte de telles conditions de vie est indubitablement le maintien du Noir au stade de sous-homme. Cette autoreprésentation dépréciative du colonisé ne peut éveiller que divers sentiments : frayeur, pitié, complexe et surtout désespoir chez tous car martèle un

⁹ Jean Bernabé et *alii*, *Eloge de la créolité*, Paris, Galimard, éd.bilingue,1993, p.24.

narrateur noir « l'ignorance et la superstition [...] détruisaient toute l'œuvre de la science. » (*TBL*, p.98).

Le Noir et son continent apparaissent, de fait, comme des êtres irrécupérables. En conséquence, le Blanc qui s'aventure dans son univers est un martyr. L'héroïsation du Blanc se double de l'éloge de sa supériorité et celle de sa patrie. En effet, écrit un protagoniste-narrateur : « La tête, l'intelligence, c'est le domaine des Blancs » (*LNR*, p.112-113). Après un séjour en Occident, des Noirs témoignent des transformations intellectuelles et mentales positives opérées en eux, leur profond respect pour la civilisation du Blanc et leur volonté d'en faire sienne (*LPR*, p.38). Le personnage-narrateur Marie-Madeleine rappelle avec insistance dans *SAR* : « J'y [la France] ai appris le monde comme nulle part auparavant. Je m'y suis enrichie [...] C'est là-bas que j'ai compris la fécondité de la solitude. Pour apprendre, réfléchir ou créer » (p.123). Cet éloge de l'Occident et cette volonté d'assimilation de ses valeurs sous-tendent la nécessité de l'intervention de la Civilisation occidentale en Afrique. Le colon doit impérativement éduquer, civiliser le Noir. Il doit l'aider à sortir de son obscurantisme, le mettre au travail. Le lecteur n'est donc pas surpris de l'usage d'un langage académique de certains personnages-narrateur de Lopes, un autre trait de la littérature assimilationniste.

Les huit nouvelles qui composent, par exemple, *Tribaliques* recourent à un niveau médian et soutenu. Peu importe le rang social des personnages. Si la formation scolaire des personnages-narrateurs, tous des intellectuels, les prédispose à un usage très poussé des normes linguistiques, le statut de certains personnages, à l'instar de Carmen, bonne et donc de rang social inférieur, n'affecte guère son parler académique. « Franceschini proclamait, écrit Kimia, que nous écrivions le français comme le Français de France ne savait plus le faire » (*UEPP*, p.44). De même, le récit de *La Nouvelle romance* est donné dans une langue académique bien que les personnages principaux, Elise, Bienvenu Delarumba et Wali son épouse, soient respectivement couturière, footballeur et femme au foyer sans scolarité éprouvée. Un personnage-narrateur de Lopes confirme que cette « littérature d'instituteurs » relève de l'attachement indéfectible de l'intellectuel noir à la mère patrie. Il écrit : « J'incarne mes ancêtres les bantous et j'incarne aussi mes ancêtres les gaulois » (*LLF*, p.404).

Des représentations du Noir et de ses réalités dans l'œuvre de Lopes ne diffèrent, ainsi, en rien de celles des recueils de notes sur les mœurs du Noir ou des récits imaginaires des colons

suivis des récits des premiers écrivains métis et africains. Ces écrits, comme le note si bien Leblond, « [...] ont en eux « la conscience de la grande France [...]. Ils ont le souci de la créer, de la répandre et de l'exalter dans le public métropolitain »¹⁰.

Une telle politique coloniale ne va pas sans réaction violente des premiers étudiants noirs qui ne manquent pas de susciter regret et incompréhension chez le Blanc : « Pour avoir voulu faire un demi-français, nous en avons fait un « anti-français », un agent de mécontentement et de révolte »¹¹. La littérature militante qu'inaugure le mouvement de la négritude qui suivent, s'attèle à revaloriser le Noir et ses valeurs culturelles prétendues sans intérêt. L'objectif poursuivi, consistait à faire connaître à l'Occident « La manière de vivre particulière aux négro-Africains, de voir, de comprendre, d'agir sur l'univers qui les entourent ; leur façon bien à eux de penser, de s'exprimer, de parler, de sculpter, de raconter des histoires, de faire de la musique comme de faire de la politique »¹². Cheick Kassé rappelle que les écrits publiés de 1945 à 1960, « [...] constituent un violent réquisitoire contre l'Europe condamnée encore une fois par le tribunal littéraire pour avoir détruit les civilisations africaines par la violence, le mépris, le ravalement au rang de bête. »¹³

Malgré le sévère réquisitoire de Lopes contre la négritude aux colloques de la Sorbonne et de Rome dans les années 50, l'accusant d'être une « mystification politique »¹⁴ en même temps qu'un frein à la création littéraire des nouvelles générations, l'analogie des portraits des personnages-narrateurs de ses récits avec ceux des chantres de la négritude est sans équivoque. Mbouloukoué, Raphaël, Ndoté, Dahounka, Gatsé, Kolélé, des nouvelles « La fuite de la main habile », « Ah Apolline » ou « L'honnête homme » ou encore de ses romans *STT*, *LLF* entre autres, sont des intellectuels noirs, anti-impérialistes, hommes politiques, écrivains et artistes engagés. Tous clament la richesse de leur civilisation, dénoncent l'impact négatif de la colonisation sur les cultures noires et la déportation sur d'autres continents des fils valides de l'Afrique ainsi que la participation massive des Africains aux deux Guerres mondiales :

Il y avait longtemps, [...], des hommes étaient venus d'Europe en galions,
les cales bourrés de pacotille. Ils l'offraient aux chefs des côtes africaines qui,

¹⁰ Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris, Larose, 1931, p.2.

¹¹ Martinkus-Zemp Ada, *Le Blanc et le Noir, Essai d'une description de la vision du Noir par le Blanc dans la littérature française*, Paris, A.G. Nizet, 1975, p.176.

¹² Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine*, Vanves, EDICEF, 1992, p. 8.

¹³ Cheikh Kassé, *op.cit.*

¹⁴ Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006, p. 72.

en échange, leur livraient des hommes, des femmes et des enfants qu'on enchaînait au fond des cales d'immenses voiliers [...]. Le docteur Sallustre fit une pause pour indiquer, l'œil goguenard, que les Antillais, les musiciens de jazz et les boxeurs noirs américains n'étaient autres que les descendants des Dahoméens, de Sénégalais, de Congolais et d'Angolais arrachés de la terre natale. (*LLF*, p.207).

Ou :

En revenant de l'école, j'avais ramassé une revue abandonnée sur le trottoir. On y parlait de la guerre en métropole. Beaucoup de jeunes de Gambona et certains membres de la famille y étaient allés [...] des camions les transportant vers une destination inconnue [...] entassés à l'arrière des véhicules, en compagnie d'autres qui venaient de Fort-Rousset, d'Impfondo, d'Ouessou, de Bangui et même assuraient les adultes, du Cameroun et du Tchad. (*LCA*, p.204)

De même, la désorganisation de la société négro-africaine suite à l'implantation coloniale dans les pays colonisés est tout autant décrite et vilipendée sans faux-fuyant. Wali rapporte : « Le père disait que travailler la terre n'était pas affaire d'homme. Qu'il n'y avait eu que les Blancs pour avilir la race en forçant les hommes à cultiver le champ du commandant [...] les Blancs avaient tué tout le gibier ... que pouvaient donc bien faire les hommes ! » (*LNR*, p.18). Assujetti à une économie de marché, impuissant face à la confiscation de ses terres, bafoué dans sa dignité, l'image que le Noir donne dorénavant à lire est celle d'un être désorienté, déraciné, dépossédé. « Quelle que soit l'importance des facteurs idéologiques invoqués pour justifier la colonisation, écrit Chevrier, il est clair que l'enjeu majeur est l'exploitation des richesses minières et agricoles au profit d'intérêts occidentaux [...] ».¹⁵ L'image du colon qui se profile des propos du Noir est celle d'un oppresseur, un destructeur de la vie du Noir. Toute chose qui suscite des sentiments de révolte, l'aspiration à la liberté, l'édification d'un pays et un peuple « nouveaux » chez certains personnages-narrateurs de Lopes : « Il y a en face de moi toute une machine sociale qu'il faudrait faire sauter » (*TBL*, p. 66); « Je veux, moi, de ma chair rendre service à ce pays » (*STT*, p.8), « C'est là que je veux faire l'investissement le plus sûr pour une révolution future » (*STT*, p. 61). p.79).

Les valeurs culturelles et les grandeurs passées de l'Afrique sont célébrées de sorte à les revaloriser et à créer chez le Noir une psychologie de courage et de résistance aux impérialistes. Rabemanadjara écrit : « la vérité est que sous l'impératif de notre drame, nous

¹⁵ Jacque Chevrier, op.cit. p.24.

parlons malgache, arabe, wolof, bantou, dans la langue de nos maîtres »¹⁶. Ce que confirme un personnage-narrateur de Lopes : « Ce fut l'époque où nous avons lancé la mode des tresses et des cheveux coupés à la garçonne. Nous nous sentions ainsi en phase avec les poèmes du Guyanais Léon Gontran Damas [...] : « Rendez-les moi, mes poupées noires » (*UEPP*, p.61). Le personnage continue : « Nous répondions que nos coiffures ne portaient pas atteinte à notre négritude » (*UEPP*, p.61). La narration des récits de Lopes enrichie des chants, des légendes, des mythes, des proverbes etc. évoquent le mélange des genres oraux traditionnels pratiqués par les maîtres de la parole en Afrique. Des emprunts aux langues locales dans les œuvres sont traduits ou non en note de bas de page couronnent ce retour aux sources africaines.

Il reste, ainsi, évident que des images du Noir et de ses réalités dans l'œuvre de Lopes ne manquent pas de rappeler les motifs attribués par les écrivains de la littérature coloniale aux Africains et la lutte négritudienne. Dans cette dynamique, Lopes s'illustre, à l'ère des indépendances, comme un des écrivains phares de cette période historique ainsi que le mentionne Jacques Chevrier : « De 1960 à 1980, une création littéraire se met en place pour dénoncer l'oligarchie politique en Afrique, son despotisme, la gabegie, La figure du héros est celle de l'ogre du pouvoir ou celle d'une personne qui désespère de la situation de l'Afrique, de l'intellectuel entre deux cultures. Alioum Fantouré, Cheikh Amidou Kane et Lopes sont les maîtres de cette époque. »¹⁷ Les indépendances acquises, la lutte change, en effet, d'objectif. Il faut critiquer les nouveaux maîtres et dénoncer les nouveaux maux pour la construction d'une société égalitaire. Lopes s'engage dans cette nouvelle bataille dont les traits saillants sont entre autres néocolonialisme, trahison des élites, affairisme des pouvoirs politiques et spirituels, arbitraire des pouvoirs en place.

Ecrivain talentueux, enseignant d'histoire, syndicaliste actif, Lopes est un « bon connaisseur des régimes politiques » de l'Afrique. De plus, rentré en Afrique après ses études en France, selon lui, « imbu des idées révolutionnaires anticolonialistes »,¹⁸ il accepte d'occuper de hautes fonctions politiques au sein de plusieurs gouvernements de son pays. L'homme est, pour tout dire, un intellectuel accompli, un politicien aguerri, un observateur averti de cette période postindépendance et un critique impitoyable du quotidien du monde noir nouvellement indépendant. A raison, il décrit la décolonisation dans certaines de ses œuvres comme « un diplôme acquis sans concours » (*STT*, p.81), faite sous contrôle colonial à

¹⁶ Lilyan Kesteloot, *op. cit.*, p.9.

¹⁷ Cheick Kassé, *op.cit.*

¹⁸ Entretien avec Armel Arliette, *Pages des Libraires*, Octobre 1998.

l'exception de L'Algérie et du Maroc. L'indépendance, s'écrit un personnage-narrateur : « C'était une farce et [...] notre président de la République n'était qu'un valet de l'impérialisme français » (*TBL*, p.79). En clair, les Etats nouvellement indépendants sont, d'une manière ou d'une autre, sous tutelle occidentale. L'indépendance est purement formelle. Les structures politico-économiques sont toujours aux mains des Occidentaux en plus du poids des idéologies étrangères inappropriés.

L'autre constat de la période postindépendances perceptible dans ses écrits est celui des dérives politiciennes des nouveaux dirigeants africains que résume si bien Raphaël, un autre personnage-narrateur de *TBL*, en ces termes : « Le colonialisme –le plus redoutable, c'est celui qui ne pardonne pas- c'est nous qui le portons entre cuir et os, comme virus têtu dont le nom va changeant au gré de nos intérêts : réalisme, traditionalisme, tribalisme, népotisme. Pour tout dire en un mot : arrivisme » (p.9). Le bourreau n'est plus le colon, l'étranger mais le frère, le compatriote, un « valet » du colon, aux services de ses intérêts. Le néocolonialisme, à l'instar du colonialisme, est une fois de plus une machine infernale essentiellement au service des intérêts du colon. L'ère des indépendances, contrairement à ce que le peuple attendait, est ainsi dépeinte comme un univers de désillusions totales. C'est le « *nauffrage historique* »¹⁹. Les personnages n'ont d'autres issues que la mort ou l'exil.

Le style de la rue, particulier du roman de Lopes, *Le Pleurer-rire*, est une caractéristique de cette littérature de la période de chaos socio-politique généralisé. Ce roman ne peut apporter l'adhésion, selon, l'intellectuel, un protagoniste de *LPR*, de : « l'amateur du bel art. Si, à la rigueur, c'est ainsi que l'on parle dans nos rues, ce n'est pas ainsi qu'on doit écrire. Le Pleurer-Rire est une offense au bon goût » (p.11). Il s'agissait, explique alors Kimia dans *UEPP*, « de congoliser le roman » c'est-à-dire « un roman en langue avec des mots français. Pas des mots de France) mais « les formules de Poto-Poto » (p.75). En somme, à l'instar des romans de l'époque des indépendances africaines, des récits de Lopes « cesse(nt) de se couler dans le monde du récit balzacien, pour suivre des cheminements infiniment moins rassurants, mais sans doute beaucoup plus conformes à une réalité anarchique »²⁰, confuse et marquée par l'incertitude. Si la thématique des écrivains de l'ère des indépendances ne manque pas de poser un regard critique sur les nouveaux dirigeants africains et la béance de l'Histoire, l'esthétique, en revanche, autour des années 80, est particulièrement marquée par de nouveaux

¹⁹ Jacques Chevrier, *Littérature africaine, op.cit.* p.82.

²⁰ Jacques Chevrier, *Littératures francophones.d'Afrique noire, op.cit.* p.188.

modèles d'écritures. La préoccupation principale des écrivains est d'exceller dans les innovations formelles pour réussir d'abord et essentiellement de bonnes œuvres.²¹ Dans ce tumulte, Lopes quitte la politique et s'exile en France.

II- Henri Lopes : de la littérature des enfants de la postcolonie à la fictionnalisation de l'identité métisse particulariste

Abdourahman Waberi nomme « *les enfants de la postcolonie* » ou encore écrivains de la quatrième génération, un ensemble d'écrivains d'origine africaine nés généralement après 1960 et détenteur de doubles ou de triples passeports. Odile Cazenave parle de « *l'Afrique sur Seine* », Bennetta Jules-Rosette de « *Parisianisme* », Jacques Chevrier d'une « *Afrique extra-continentale* » ou « *des écrivains de la migritude* » etc. Cette nouvelle génération d'écrivains, écrit Chevrier,

à des degrés divers, et selon une géométrie variable, ont fait le choix de vivre en France [...], il est bien évident que leur discours se trouve décalé, décentré, dans la mesure où ils se trouvent placés en position d'expatrié par rapport à un continent qu'ils ont quitté (volontairement ou non) peut-être qu'ils n'ont pas connu sinon par ouï-dire, et que d'autres part leur volonté de s'intégrer à la société française est manifeste.²²

Dès lors, contrairement à la plupart des écrivains de la période coloniale et post-indépendante, la rupture ou l'éloignement de la terre natale n'est plus vécue par ces « *bâtards internationaux* », selon le mot de Salman Rushdie, comme une étape temporaire. L'exil est une situation parfois voulue, assumée, définitive. Le centre de gravité de ces écrivains promoteur d'une nouvelle littérature, se situe dorénavant selon Chevrier « *quelque part entre Belleville et le boulevard périphérique* »²³. Les textes déroulent, pour ainsi dire, les thématiques de l'exil, l'exotisme, l'individualisme, la sexualité outrancière, entre autres, dans des écritures inédites.

Le glissement de l'œuvre de Lopes de la littérature des indépendances à celle des enfants de la postcolonie transparaît d'emblée dans la rupture de certains personnages-

²¹ Cheick Kassé, *op.cit.*

²² Idem, p.159-160.

²³ Jacques Chevrier cité par Carmen Husti-Laboye, *La diaspora postcoloniale en France, différence et diversité*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges, 2009, p.29

narrateurs avec le milieu social. Nombre de personnages de l'œuvre de Lopes notent, de façon récurrente et explicite, en effet, ne partager aucun trait identificatoire avec les membres de la communauté à laquelle ils clamaient appartenir dans le passé. Les témoignages se suivent et se ressemblent :

Malgré l'affection dont on m'entourait, je me suis souvent demandé si je n'étais pas un enfant recueilli. » (...) Pourquoi mes cheveux n'étaient pas crépus comme ceux des gens normaux ? Pourquoi mes yeux avaient la couleur de ceux des chats ? (*LCA*, p.182)

Malgré mon nom, mes yeux légèrement bridés, et mon surnom Sinoa, Sinoa dont j'ai déjà indiqué le sens, je n'ai jamais osé me réclamer de cette ascendance. (*LLF*, p.325)

Conscients de leur différence vis-à-vis des autres et des autres vis-à-vis d'eux, ces personnages-narrateurs affirment ne plus pouvoir se réclamer d'aucun patrimoine culturel précis. Ils se trouvent dorénavant dans l'impossibilité de nommer le groupe auquel ils appartiennent, refusent selon les mots de Patrick Nganang d'avancer en file derrière un chef comme des cannetons derrière leur mère²⁴ : « Car mon histoire personnelle, par mon élocution, par ma peau, je ne possédais aucun des traits distinctifs de la famille. Encore moins que toi, Lopes. [...] D'où vient ce nom inconnu [...] ? (*LLF*, pp133-134). Gatsé écrit : « C'est pour moi qu'un poète indien a écrit il y a des siècles : « tout pays est le mien, tout peuple est mon peuple » (*STT* p.16). Lazare Mayélé martèle dans *DC* : « D'ailleurs... je suis juif. Je suis palestinien, gitan, chicano » (p.113-114). Victor Augagneur revendique, quant à lui, être : « un frelaté de toutes les races, un homme aux cultures et aux identités truquées et c'est ma foi aussi bien ainsi. (*LLF*, p.325) Représentants, selon eux, d'un « entre-lieu », « [...] celui de la vie sans couleur de peau, sans langue, sans climat, sans kalachnikov » (*UEPP*, p.107), ces protagonistes affichent et revendiquent ainsi une identité métisse affranchie du déterminisme historique, politique, racial, linguistique. Ouverts à des possibilités d'appartenance plurielles, ces métis culturels optent pour un non-retour à toutes les voies thématiques, esthétiques ou culturelles jadis tracées ou imposées. Cette désaffiliation radicale avec les thématiques et les formes d'écritures antérieures signe le passage de l'œuvre de Lopes à la mobilité, l'errance.

²⁴ Patrick Nganang cité par Papa Samba Diop (dir.), *Les littératures en langues française, histoire, mythe et création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.17

Pour eux, le passé est clos, sans lien avec la vie qui se poursuit²⁵. Ce que confirme l'un de ces personnages-narrateurs, Marie-Madeleine, dans *SLR* : « Aujourd'hui, j'ai oublié le pays, et quand j'y pense c'est avec inadvertance » (p.227).

Cette stratégie littéraire de positionnement de Lopes dans « cette quatrième génération » des écrivains africains va de pair avec la promotion dans ses écrits, selon lui, de « voies nouvelles dans (cet) imaginaire mondial » (*UEPP*, p.101). Dans un entretien, il confirme sa nouvelle esthétique: « Auparavant, j'occultais systématiquement ma personnalité métisse dans un souci de me réintégrer dans la société africaine, après mes études en France. J'ai pris conscience qu'il fallait éclater la coquille et penser la veine métisse pour atteindre un imaginaire qui me soit propre »²⁶.

Lopes situe ainsi son nouveau projet littéraire dans son métissage. Ecrire devient dorénavant pour lui un devoir, celui de rendre présent son être intime non encore écrit ou écrit de façon oblique. La démarche implique une autoreprésentation particulariste. Le « je », alors, selon Kristina Herlant-Hémar « représenterait le point de convergence entre identité-idem et identité-ipse, au creux d'une identité narrative où le sujet se construit et s'invente »²⁷. Dans la perspective²⁸ ricoeurienne, l'identité narrative est perçue comme la capacité de la personne à mettre en récit de manière concordante les événements de son existence. Il s'agit, de fait, d'une construction de soi sous la forme d'un récit.

Dans *LCA*, *LLF*, *DC*, cette scénographie est identifiable à plusieurs niveaux. On pourra s'attarder sur l'identité des personnages-narrateurs, la récurrence de la thématique de l'identité métisse biologique et des écrits intimes pluriels et fragmentaires.

Les personnages-narrateurs : André Leclerc, Victor Augagneur, Lazare Mayélé, sont, en effet, tous, des métis biologiques. Ce sont des mulâtres. Victor Augagneur et André Leclerc sont fils d'un colon blanc et d'une mère africaine noire. Mayélé, en revanche, est né d'une mère française et d'un père africain noir. Ces mulâtres mentionnent, de façon obsessionnelle, appartenir à une entité humaine singulière: « Les métis, pour moi, ce sont tous les individus dotés d'une âme à deux ou plusieurs cultures. Qu'ils soient nègres, blancs ou Jaunes ! **Les cafés au lait, ça c'est autre chose.** » (*LLF*, p.387). (C'est nous qui soulignons).

²⁵ Papa Samba Diop (dir.), *Les littératures en langues française, histoire, mythe et création*, op.cit., p.20.

²⁶ Entretien avec Arlette Armel, *Pages des librairies*, n°53, Paris, Octobre 1998, p.54.

²⁷ Kristina Herlant-Hémar, « Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricoeur », consulté en ligne le 08/02/2016.

²⁸ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

André Leclerc, le narrateur-personnage de *LCA*, à la suite de Victor Augagneur renchérit : « Ma peau était différente de la leur, différente même de celle des albinos » (p.). Il continue : « Pourquoi mes cheveux n'étaient pas crépus comme ceux des gens normaux ? Pourquoi mes yeux avaient la couleur de ceux des chats? » (*LCA*, p.182). Victor Augagneur dans *LLF*, relève également cette physionomie distinctive : « Pourquoi cette couleur ambiguë? » (pp133-134). De façon perceptible, la scénographie de la corporéité, à nulle autre pareille du métis, constitue le pivot de son identité. Ces traits somatiques caractéristiques sont innés et restent inchangés au-delà du temps, de l'espace et des expériences. Ils situent le métis biologique au centre d'une caractérisation physique spécifique. De fait, ils transcendent l'accent mis sur l'approche culturelle du métissage préalable. A ses origines, écrit, à ce propos Laurier Turgeon, le concept a renvoyé aux domaines de la biologie, du corps et de la sexualité honteuse entre espèces différentes²⁹. Sylvie Kandé relève que *Dictionnaire des sciences médicales* a établi quatre degrés dans le métissage comme différents mélanges de races humaines. Un Blanc européen avec une négresse produisent un mulâtre. Si ces mulâtres se marient entre eux, ils engendrent des casques à savoir « terceron » et « octavon » à la seconde et troisième génération. Par ailleurs, « Blanc+Jaune » donne eurasiens. Il n'existe, en revanche, guère de codification pour « Noir+Jaune ». Ces « sang-mêlés » et « gens de couleur », continue le critique, termes usités au 18^e siècle, ont été remplacés aujourd'hui par celui de « métis »³⁰. En somme, pour Lopes que pour ces critiques et bien d'autres, si le métissage est une métaphore pour dire le brassage des cultures et des peuples, le limiter exclusivement à une affaire de culture revient à l'amputer d'une partie de son essence. L'identité corporelle du métis, parce qu'un état inné, reste un imaginaire dont le statut, les traits distinctifs singuliers méritent dorénavant d'être dits, explorés, questionnés, élucidés, valorisés.

L'on aura compris, en attirant l'attention du lecteur sur le corps, l'écrivain s'engage dorénavant d'une part, dans une démarche de « somatisation de son écriture » c'est-à-dire une écriture investie par la corporéité même de ses protagonistes³¹ et, d'autre part dans la « sémiotisation du corps » métis. Le corps imprègnera alors l'écriture en tant que système

²⁹ Laurier Turgeon, « Les mots pour dire le métissage, jeux et enjeux d'un lexique » in Pierre Ouellet (dir.), *Le soi de l'autre, l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2002, pp.387, 388.

³⁰ Sylvie Kandé (dir), *Discours sur le métissage, identités métisses, En quête d'Ariel*, Paris, l'Harmattan, 1999, pp.15-16.

³¹ Anne Denys-Tunney cité par Labrosse Claudia, *Etude de l'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand*, en ligne, uottawa.scholarssportal.info/ojs/index.php/revue-analyse, consulté le 10/02/2016, p.11

d'écriture. Ce qui signifie, en d'autres mots, que le corps métis deviendrait dorénavant objet et sujet de l'écriture de Lopes.

Cette écriture du corps est d'emblée perceptible dans le refus à l'anonymat du corps du métis dans quelques œuvres de Lopes. La spécificité corporelle du métis ne le relègue plus à l'arrière-plan du récit, à l'invisibilité, quelles que soient la volonté et les stratégies de camouflage ou de descriptions elliptiques: « Que personne ne voit la couleur de mes yeux ! » (*LCA*, p. 295-296). « Pourquoi cette couleur ambiguë [...], ces cheveux, ce nez, cet accent ou cette absence d'accent ? [...] ? » (*LLF*, p, 133 et 134). André Leclerc attire le lecteur de façon récurrente sur les différences de ses traits physiques: « Pourquoi mes cheveux n'étaient pas crépus comme ceux des gens normaux ? Pourquoi mes yeux avaient la couleur de ceux des chats? [...] » (*LCA*, p.182). L'enveloppe charnelle du métis, quoique sommairement décrite par lui ou d'autres protagonistes du récit apparaît comme un patrimoine génétique singulier, une ligne de force et une identité remarquable qui attire naturellement le regard. En outre, cette construction physique minimale de la carnation de la peau, la texture des cheveux, la forme et la couleur des yeux etc. inscrit le corps métis au centre de la dialectique de la différence, l'altérité dans un dialogue fredonnant.

En effet, à la fois unique et indéterminé, le corps du métis souligne un écart différentiel des mœurs, des cultures, de la physionomie que ne cesse de lui renvoyer le regard de l'autre: « Nous avons droit à l'énumération de tous nos grades: cafés-au-lait, Blancs-manioc, bâtard, enfants de pères inconnus, nègres blancs, demi-demis, chauves-souris, chicorées améliorées, enfants de putaines [...] » (*LCA*, p.200). Ces fils « de putaines » et « de pères inconnus », se voient forcer d'admettre leur « grade », leurs attributs qui ponctuent tous les récits. Il s'agit d'une mosaïque constitutive, une altérité réelle, complexe, indéfinie, riche en humanités, riche de toutes les erreurs et de toutes les tares. Le métis, « chauves-souris », « fils de putaines » est une « *forgerie* » d'une humanité nouvelle, selon les termes de Glissant, et une présence aimante. Il s'illustre comme un lieu de rencontre, de médiation, une force, une lumière, une source d'amour, de vies, de félicités.

Aussi, la richesse prosopographique différentielle, objet de l'écriture, ne manque-t-elle pas d'influencer le corps textuel qui se construit, à l'instar du corps physique, dans un rapport de construction dynamique. Une multiplicité de poétiques s'enchevêtrent, se télescopent, se succèdent et s'édifient au fil des textes de Lopes par le biais de procédés d'écritures reposant

sur les figures métaphorique, analogique, oppositionnelle. L'écriture devient fixité et mouvement. L'enveloppe corporelle s'écrit alors à l'aide d'un vocabulaire du dépiècement, du démembrement, de l'alliance de contraires dynamiques porte-étendards d'une altérité hybride qui convoquent tous les sens : « demi-demi » « café-au-lait », « chicoré », « nègres blancs » « nègres manioc » etc. Le corps se dit, par moment, sans avoir recours à la parole. La narration ponctuée de suspensions, pause, met au jour une intériorité discontinue, qui vient renforcer la prosopographie fragmentaire auparavant observée. Le narratif marque ici et là une suspension du récit. Le regard s'intériorise pour n'être parfois qu'un soliloque, qu'un monologue, qu'une méditation :

Demain, quelle serait ma place au pays ?[...] Ne me demanderait-on pas des comptes sur mon identité, sur mes origines, sur le nombre de mes quartiers ? Pourquoi cette couleur ambiguë, d'où vient ce nom inconnu dans nos quarante et quelque tribus, ces cheveux, ce nez, cet accent ou, cette absence d'accent ? Pourrais-je fournir la preuve que j'avais moi aussi marché pieds nus et dormi sur la natte ? Savais-je ce qu'avoir faim signifiait ? Qui se souviendrait d'avoir été mon coéquipier de mwana-foot, sinon dans la cour d'une école de quartier, du moins dans les rues de Poto-poto et de Bacongo ?[...] (*LLF*, pp.133-134)

La méditation, comme pratique mentale et spirituelle, implique de « se poser » en maintenant ses pensées, son attention sur autre chose et/ou sur soi. L'adepte de la méditation ou le pratiquant prend une distance avec l'extérieur afin de renouer avec soi-même. Le processus implique, en clair, une suspension de la parole, des processus de la pensée rationnelle et logique. C'est un processus d'arrachement radical au réel pour mieux le saisir. Le corps du texte n'est ici et là alors que flux de pensée à la fois continu et discontinu, profusion de phrases inachevées, indiquées comme telles par des points de suspension. Ce discours de l'intériorité, de la chair, sujet de l'écriture révèle divers sentiments personnels, des histoires de vie du métis, ses inquiétudes, ses attentes.

Certains récits figurent des œuvres picturales obliques de soi sous des oripeaux d'éléments qui jouent sur des contrastes : zones mouvantes et immobiles, dévoilement et travestissement, images figuratives et non-figuratives, éléments fluides et solides etc. L'écriture apparaît à la fois comme mouvement et fixité, parole et silence, refuge et dévoilement de soi etc.

La toile s'intitulait Le Fleuve. Une occasion pour une étude sur les eaux, leurs couleurs et leurs mouvements dans la zone des Cataractes mais aussi un prétexte pour exprimer quelque chose que j'étais seule à comprendre. N'est-ce-pas toujours ainsi ? Besoin de de confier son secret pour le faire partager ou se chanter sa propre chanson et, en même temps, en contrepoint, les scrupules de la pudeur, la peur de s'exhiber dans sa nudité. Et chaque fois, je finis par brouiller les pistes [...]. Je me cache derrière les travestis et les masques de mes personnages (*SLR*, p.137).

Parfois, la nécessité d'extérioriser le récit de vie du métis à travers les médias est énoncée comme une nécessité, un appel à la conservation de l'histoire du métis, la révélation d'une singularité: « Tu as compris? Il faut le faire, Sinoa...Raconter...il faut [...] ». « Toi, au moins, avec tes films-là, tu pourrais capter les mémoires » [...] Fais-le. Il ne faut pas que cesse la mélodie » (*LLF*, pp.24, 134). Le propos, à la fois une injonction et une plaidoirie, incite le protagoniste métis, Sino, à s'aventurer vers divers lieux de communication, de conservation et de valorisation de son être singulier et son vécu.

Ecrire consiste, en somme, à valoriser une identité particulière, lutter contre l'oubli, conserver une histoire personnelle. La création littéraire devient, pour tout dire, une révélation de toutes les composantes du moi intime dans un mélange de poétiques de la corporéité et des récits de vie qui se nomment mémoire, histoires, biographie, autobiographie, autofiction, œuvre artistique et documentaire de soi. Par le biais de ces dispositifs textuels, l'écriture de Lopes aborde un autre nouveau tournant, celui d'une rupture avec les écrivains de la diaspora dans une esthétique fragmentaire. Ce faisant, Lopes se positionne dans les autres, avec les autres puis s'en détache par le biais d'une poétique de la corporéité du métis et de son histoire singulière. C'est donc à raison que Labrosse Claudia écrit : « [...] le texte n'est pas qu'une affaire de « tête ». En effet, plus que l'esprit d'un individu, c'est tout le corps qui lit, écrit et vit à travers les romans, la poésie, les essais et le théâtre. [...]. La chair, plus qu'un simple thème se fait langage et devient littérature »³²

Au terme de cette réflexion, il est évident que l'œuvre romanesque de Lopes refuse la stricte périodisation de l'œuvre littéraire et aspire à un perfectionnement incessant de son écriture. Contrairement à certains auteurs qui sont de l'une ou de l'autre génération littéraire, Lopes se revendique écrivain des générations passées, actuelles et même à venir de la littérature africaine et celle du monde. Il se positionne comme un constructeur de liens. Dans

³²LABROSSE, Claudia, *Etude de l'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand*, en ligne, uottawa.scholarssportal.info/ojs/index.php/revue-analyse, consulté le 10/02/2016, p.11.

cette dynamique, le récit, chez lui, est à la fois histoire collective et récits de vie personnels pluriels. Ce faisant, il s'inscrit dans la trans-périodicité, la transgénéricité, le trans-mouvement. En parfaite osmose avec toutes les périodes littéraires, l'œuvre de Lopes peut être perçue comme une œuvre « représentative des oscillations de la littérature entre la fidélité aux origines et l'adhésion au mouvement de la littérature-monde »³³. Cette démarche cache mal, en outre, l'expression d'un véritable mythe personnel de Lopes, celle de la pensée métisse. Définit comme la personnalité inconsciente de l'auteur qui l'émeut à son insu lorsqu'il se livre à son activité créatrice, le mythe personnel, selon Mauron, relève d'une fonction « imaginative ». Cependant, les facteurs sociaux et personnels jouent un rôle indéniable dans sa formation³⁴.

Aussi, les liens établis entre périodes littéraires et esthétiques diverses déroulent-ils, certes, l'identité hybride de Lopes mais surtout l'esprit pédagogue de cet enseignant d'histoire et son attachement obsessionnel à l'instruction de l'homme, à l'ouverture des peuples les uns aux autres sans pour autant un reniement de soi. Au regard d'un tel noble idéal, est-il utile de paraphraser ce dicton indien qui dit que de tels intellectuels n'ont pas vécu inutilement?

Bibliographie :

Tribaliques, Yaoundé, CLE, 1971.

La nouvelle romance, Yaoundé, Clé 1976.

Sans Tam-tam, Yaoundé, CLE, 1977.

Le Pleurer-Rire, Paris, Présence Africaine, 1982.

Le Chercheur d'Afriques, Paris, Seuil, 1990.

Sur l'autre rive, Paris, Seuil, 1992.

Le Lys et Le Flamboyant, Paris, Seuil, 1997.

Dossier classé, Paris, Seuil, 2002.

Une enfant de Poto-Poto, Paris, Gallimard, 2012.

ADA, Martinkus-Zemp Ada, *Le Blanc et le Noir, Essai d'une description de la vision du Noir par le Blanc dans la littérature française*, Paris, A.G. Nizet, 1975, p.176.

³³ Papa Samba Diop, *Les littératures en langues française, histoire, mythe et creation*, op. cit. p. 21

³⁴ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963.

- ATONDI-MONMONDJI, Lecas, « Le parataxe et l'œuvre chez Henri Lopes, expression d'une recherche d'identité », in *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, Harmattan
- BERNABE, Jean et alii, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, éd. bilingue, 1993.
- CHEMAIN, Roger, *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, l'Harmattan, 1986.
- CHEVRIER, Jacques, *La littérature africaine, Anthologie de la négritude*, Paris, Librio, 2008.
- CHEVRIER, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006.
- DIOP, Papa Samba et VUILLEMIN, Alain (dir.) *Les littératures en langues française, histoire, mythe et création*, actes de colloques, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- DAHOUDA, Kanaté et GBANOU, Selom K, (dir), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- DIOP, Samba (dir), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- HUBIER, Sébastien, *Littérature intime, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin, Paris, 2003.
- HUSTI-LABOVE, Carmen, *La diaspora postcoloniale en France*, Limoges, Pulim, 2009.
- KANDE, Sylvie (dir), *Discours sur le métissage, identités métisses, En quête d'Ariel*, Paris, l'Harmattan, 1999.
- KASSE, Cheick, « Littérature africaine et spécificité malienne : Massa Makan Diabaté ou celui qui voulait écrire par la bouche », www.forum.lu consulté le 9/01/2016 à 12h.
- KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, Vanves, EDICEF, 1992.
- KESTELOOT, Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 3eme édi., 1967.
- LABROSSE, Claudia, *Etude de l'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand*, en ligne, uottawa.scholarssportal.info/ojs/index.php/revue-analyse, consulté le 10/02/2016
- LAPLANCHE, (J.) et PONTALIS (J.B.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, 1973.
- LEBEL, Roland, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris, Larose, 1931
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963
- M'BOUKOU, Makouta J.P. *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan, Les nouvelles Editions Africaines, 1980

MWEPU, Patrick Kabeya, *Idéologie et esthétique littéraire dans l'œuvre d'Henri Lopes*,
Thèse de doctorat, Université de Cape Town, 2001.

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

PAGEARD, Robert, *Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Ecole, 1979.

Notre Librairie, *Littérature congolaise*, n°92-93, mars-mai 1988, p. 129.

Dictionnaire du littéraire, Paris, L'Harmattan, PUF, p.316