



Musique et narration chez les écrivains africains et hispano-américains: une équation féconde pour une perception étoilée de l'univers

VANESSA CHAVES

École Doctorale III.
Littératures françaises et comparée.
Paris IV-Sorbonne

Résumé:

*Chez les écrivains africains francophones et hispano-américains, musique et narration forment une équation féconde pour une perception plurielle de l'univers. En Argentine et au Congo-Brazzaville, certains romans en témoignent comme *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, *Le Lys et le Flamboyant* (1997) de Henri Lopes, *Los Premios* (1960) de Julio Cortázar, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985) de Sony Labou Tansi, *Léopolis* (1984) de Sylvain Bemba et *El Sueño de los Héroes* (1954) de Adolfo Bioy Casares. Ces œuvres démontrent un goût pour le jeu et la variation des focalisations, bercées par le tango et la rumba congolaise, représentatifs de la culture populaire et de l'identité nationale de ces pays.*

Mots-clé: Miroirs, musique, révolte, invisible, irrationnel.

Resumen:

*Para los escritores africanos francohablantes y para los hispano-americanos, música y narración constituyen una ecuación fecunda para una percepción plural del universo. En Argentina y en el Congo-Brazzaville, algunas novelas lo demuestran: *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, *Le Lys et le Flamboyant* (1997) de Henri Lopes, *Los Premios* (1960) de Julio Cortázar, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985) de Sony Labou Tansi, *Léopolis* (1984) de Sylvain Bemba y *El Sueño de los Héroes* (1954) de Adolfo Bioy Casares. Estas obras manifiestan una inclinación por el juego y la variación de los puntos de vista, mecidas por el tango y la rumba congoleña, representativos de la cultura popular y de la identidad nacional de dichos países.*

Palabras clave: Espejos, música, revuelta, invisible, irracional.

Abstract:

*For African French-speaking and Hispano-American novelists, music and narration represent an equation made up for a plural perception of the universe. In Argentina and Congo-Brazzaville, some novels can show this trend: *Boquitas pintadas* (1969) from Manuel Puig, *Le Lys et le Flamboyant* (1997) from Henri Lopes, *Los Premios* (1960) from Julio Cortázar, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985) from Sony Labou Tansi, *Léopolis* (1984) from Sylvain Bemba and *El Sueño de los Héroes* (1954) from Adolfo Bioy Casares. These works demonstrate an attraction for game, play on words and variation of points of view. The tango and the Congolese rumba, which represent the popular culture and the national identity of these countries, give rhythm to the very novels.*

Keywords: Mirrors, music, revolt, invisible, irrational.



L'une des vertus de la littérature consiste à «faire exister ce qui n'existe plus par le biais de l'imaginaire. Il s'agit d'écrire ce qui est irrémédiablement perdu», affirme Véronique Bonnet¹ (2002: p. 15). On pourrait ajouter, «ce qui n'a jamais existé».

Si l'on se penche sur l'Afrique et l'Amérique du Sud, on peut relever des problématiques d'une troublante similarité dans l'approche de l'œuvre et de la création littéraire. En témoignent certains romans comme *Boquitas pintadas* (1969) de l'Argentin Manuel Puig et *Le Lys et le Flamboyant* (1997) du Congolais Henri Lopes. Dans cette lignée, on peut encore citer *Los Premios* (1960) de Julio Cortázar et *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985) du foisonnant Sony Labou Tansi, ou bien *Léopolis* (1984) de son aîné Sylvain Bemba et *El Sueño de los Héroes* (1954) de Adolfo Bioy Casares. Les jeux de perceptions superposées et la multiplicité des points de vue constituent des nœuds cruciaux dans la relation à l'écriture pour les auteurs de ces continents apparemment si éloignés.

Tous ont produit des œuvres qui ont marqué, pour les uns, le paysage littéraire de l'Argentine dès les années cinquante, et pour les autres, celui du Congo-Brazzaville au tournant des années quatre-vingts. Des périodes charnières pour ces deux pays, qui ont vu s'amorcer une émancipation aussi bien linguistique qu'esthétique dans leur rapport à la littérature².

De manière générale, l'écriture consiste à révéler ce qui est intériorisé ou dissimulé derrière les apparences. Il s'agit de dévoiler ce qui est invisible, inconnu ou oublié. On peut considérer la création comme la libération d'une parole qui doit s'exprimer. Toute libération est aussi une renaissance aux yeux de l'écrivain, puisqu'il accède à la connaissance d'un nouveau monde par un regard neuf et par la relation revivifiée qu'il met en place avec lui.

Pour les écrivains africains francophones ou hispano-américains, écrire dans une langue d'origine coloniale exacerbe ce désir de libération d'une parole vraie, dans la mesure où il s'agit de déjouer les complexes et les culpabilités relatives à sa langue et à sa culture maternelles, d'éviter le piège de l'assimilation et de la différenciation et enfin, de déjouer les mirages et les faux-semblants égrenés par l'Histoire et la langue dominante.

Ce qui caractérise les œuvres auxquelles nous nous intéressons, c'est précisément leur goût éclatant pour le jeu, la variation des focalisations et la libre

¹ «Villes africaines et écritures de la violence», in *Notre Librairie*, n.° 148, juil-sept. 2002.

² NGAL, Georges, *Création et Rupture en Littérature africaine* - Paris: L'Harmattan, 1994, pp. 19-30. Dans son ouvrage, l'auteur construit une classification des périodes littéraires successives en littérature africaine d'expression française, selon ce critère: la prise de conscience d'un nouveau rapport au langage. C'est sur ce critère que nous avons fondé notre analyse.



place accordée au lecteur curieux d'aiguiser son regard. Ils aiment à placer au cœur de cet allègre manège de miroirs les sensations, et en particulier, celles insufflées par la musique.

L'univers du tango et de la rumba congolaise, éminemment représentatifs de la culture populaire et de l'identité nationale de ces pays, y est très prégnant. Les diverses références sociales, historiques, affectives, argotiques, rythmiques et la mythologie urbaine qui s'y rapportent imprègnent de manière plus ou moins explicite et structurelle la narration. Musique et sensations visuelles opèrent un alliage qui cultive la distorsion des points de vue et remet en cause tant les clichés que les certitudes génériques, linguistiques et littéraires. Il bouleverse les repères habituels du lecteur de sorte à le faire plonger dans une expérience initiatique, au même titre que les héros et le créateur lui-même.

1. LA DANSE DES PERSONNAGES ET DES REGARDS: REFLET D'UNE QUÊTE D'IDENTITÉ ET D'UNE ESTHÉTIQUE DE LA RÉVOLTE

Dans les contextes urbains de Buenos Aires et de Brazzaville, décors centraux dans lesquels se déroulent les intrigues romanesques, le mythe d'un schisme irréversible semble planer sur les relations sociales, en particulier amoureuses, plongées dans un monde de perdition. Les productions littéraires sont animées par une galerie de victimes et de bourreaux, jouant inlassablement de nouvelles variations. Ces derniers ne représentent plus exclusivement les étrangers ou les colons, comme dans les décennies précédentes, mais font partie intrinsèque du peuple ou «des proches». Derrière la ronde des protagonistes se profile la violence des échanges sociaux.

L'image de la femme, corrompue face à l'idéal maternel, fait écho aux répertoires de tango et de rumba. Chez les romanciers argentins et congolais, elle est souvent dotée d'un statut ambivalent, tantôt adorée, tantôt crainte ou haïe. Doña Leonor dans *Boquitas Pintadas* représente par excellence cette *mater dolorosa*, sublimée dans son excessive souffrance, à la fois protectrice et castratrice dans l'éducation solitaire de son fils Jean-Charles: le rêve du train où la mère veut tuer «l'oncle/pensionnaire de la chambre 14» —autre figure du père—, est plus que parlant. Quant à la Claudia de Cortázar, élevant seule son fils Jorge, elle en est un autre avatar.

El Sueño de los Héroes fait en apparence exception. Taboada élève seul sa fille mais il s'agit d'un «sorcier», de surcroît indien. Tout est réuni pour qu'il soit perçu comme un marginal face à l'ersatz paternel que représente le docteur Valerga. Il n'est pas anodin que le héros Gauna oscille entre ces deux figures parentales antagoniques. S'il songe au sorcier avec tendresse pour sa sagesse



toute maternelle pétrie de sensibilité, il ne pense à Valerga que pour imiter ses exploits virils ou pour le défier dans une chorégraphie finale au couteau qui lui sera fatale. Danse, amour et mort se retrouvent aussi étroitement mêlés dans *Le Lys et le Flamboyant*, où les nubiles fraîchement excisées provoquent des battements de tam-tam lugubres dans la poitrine de Victor parce qu'elles lui rappellent les terribles mami-watas³. Elles sont les alter egos des jeunes baigneuses avec lesquelles l'adolescent connaîtra sa première expérience sexuelle, décrite comme une action se réalisant par «des mouvements de fesses d'avant en arrière qu'on variait avec des dandinements de reins de danseurs de rumba»⁴.

Au même titre que l'héroïne de Henri Lopes Kolélé, chez Sony Labou Tansi, Estina Bronzario fait partie de ces figures féminines redoutées parce que doubles. Incroyablement belle malgré son âge, femme de poigne célibataire, pilier de Valancia, elle se met au service de la justice, mais sa force de caractère au nom de l'honneur peut inquiéter. Plusieurs fois, devant l'audace du saltimbanque Sargata Nola, les habitants craignent qu'elle ne lui donne le coup de grâce en l'empoisonnant. On pourrait tout aussi bien voir en la libertine Paula et la maternelle Claudia, ainsi qu'en Nelly et la Nénette⁵, des femmes antithétiques dominées par les tragédies inscrites dans les chansons populaires. Que ce soit la Pauline Epandzola de Sylvain Bemba, épouse du premier ministre et *villageoise timorée bardée de fétiches*, ou la Pauline, épouse de Xoxo et citadine rompue aux manœuvres politiques, toutes deux peuvent s'avérer aussi dangereuses pour servir leurs intérêts.

La confrontation de ces couples influence la construction des récits, fondés sur le contraste des caractères et des points de vue. Non seulement les personnages, mais aussi leurs destinées et la trame des textes, épousent cette logique antinomique de la féminité, présente dans le répertoire de la chanson populaire moderne congolaise et argentine.

Une logique qui dichotomise les rapports entre les sexes et qui structure les mythes modernes, remodelés par les auteurs au sein de leurs textes. De telles associations révèlent les ponts qui se construisent entre les arts populaires et l'art littéraire, qui ne tient plus à défendre absolument des lettres de noblesse dépourvues de sens dans ce «Nouveau Monde». L'esprit protestataire de la rumba et du tango se répercute chez nos auteurs.

³ Mot issu du lingala, sorte de sirène du fleuve Congo ou esprit des eaux qu'on retrouve dans les contes populaires d'Afrique centrale, en général.

⁴ *Le Lys et le Flamboyant*, op. cit., p. 157.

⁵ Personnages de *Los Premios* pour les deux premières et de *Boquitas pintadas* pour les deux suivantes.



Les écrivains adoptent une démarche similaire dans leur approche esthétique du genre romanesque et du langage. Une écriture de la révolte et de l'antonomie émerge. Elle passe par des discours polyphoniques, des focalisations alternées et l'intrusion de différents genres, arts et références musicales.

Le titre *Boquitas pintadas*, par exemple, évoque tout un univers de tango mais aussi de passions, de superflu et de masques, la réduction du monde à celui des apparences. Une superficialité que Lopes dénonce sous forme de document pseudo-réaliste à la fin de son roman. Kolélé interviewée y critique sans ménagement le manque de recherche des musiciens congolais dans leurs paroles et leurs rythmes, cassant le cliché de la musique noire inscrite dans le sang et revalorisant la vertu créative du travail. Cette mise en abyme d'auto-critique ébranle les certitudes sur l'identité, incitant à cerner en soi et dans son histoire les véritables choix de vie conscients. Elle trace la parabole de ce que l'écrivain doit réaliser en vue d'une écriture authentique et personnelle.

Néanmoins, il faut reconnaître aux chanteurs, selon Sylvain Bemba, d'avoir subverti la langue en l'«argotisant» de mille et une manières ou par des «glissements de sens»⁶. Au niveau linguistique, les écrivains tentent de marcher sur leurs traces. Comme l'estime André Matondo dit Kubu Turé, au Congo et au Zaïre, la chanson centrée sur l'amour de la femme est «un exemple de déconstruction imaginaire de l'ordre social. La femme est prise comme élément médiateur qui cristallise des expressions d'antagonismes sociaux»⁷. En modelant le langage amoureux, les musiciens ont apporté une nouvelle sensibilité, par la recherche d'expressions hardies, choquantes et audacieuses.

A leur instar, les œuvres s'attachent à parodier régulièrement la notion de «couleur locale». Cette dérision contribue à ébaucher le caractère singulier de leur pays sans le figer. Le sentiment universel de familiarité qui naît face à un monde connu est toujours mêlé dans leur récit à une impression d'étrangeté, suscitant l'étonnement du lecteur, quelle que soit son origine. La remise en cause des notions d'étrangeté et d'exotisme démonte le complexe d'homme «sous-développé» légué par l'ancien colon. L'exploration des complexes du colonisé passe donc par celle du colonisateur et plus largement, d'autrui.

A ce titre, le roman de Sony Labou Tansi regorge de mots hétéroclites dont on brouille la charge culturelle. Le rire de Sarngata Nola évoque pour certains, par son côté sinistre, le cri de la falaise, pour d'autres un son de trompette de

⁶ BEMBA, S., «Variations sur l'éducation sentimentale de deux peuples ou la naissance du discours amoureux dans la vie quotidienne chantée au Congo-Zaïre», in *Itinéraires et Contacts de Cultures, Chansons d'Afrique et des Antilles*, volume 8, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 52.

⁷ *Ibid.*, p. 53.



rappel à l'ordre, pour d'autres encore, «une vraie émonction», néologisme issu de la fusion oxymorique de «émonctoire» et de «onction»⁸. Chacun, selon ses démons inavoués, le dote de divers sens symboliques, comme une menace divine, une autorité tyrannique, un repoussant déchet organique ou à l'inverse, une huile sainte destinée à lutter contre le mal et la maladie...

On retrouve encore cette variation *kaléidoscopique* de la notion d'étrangeté, comme Cortázar aime à l'écrire, à travers les points de vue de chaque classe sociale qui se jauge mutuellement, sur le navire le *Malcolm*. Dans ce microcosme marin de Buenos Aires, le regard acerbe de l'auteur, dissimulé derrière les prismes sociaux de multiples narrateurs, démonte un à un, avec ironie et humour, les visions figées des uns sur les autres. Il invite le lecteur à se méfier de ses propres préjugés et à exercer son regard critique sur sa propre perception.

D'où, chez chaque auteur, un récit fondé sur l'opposition, qu'on retrouve à différents niveaux. Sony Labou Tansi aime à répéter cette phrase d'Antonin Artaud: «Nous ne sommes pas encore au monde; il n'y a pas encore de monde, les choses ne sont pas encore faites; la raison de vivre n'est pas encore trouvée». Il insiste: «La seule chose poétique à dire est non»⁹. En homme largement inspiré par les existentialistes, par J.-P. Sartre et par A. Camus, il appuie sa conception de la création sur la révolte, dans la préface même de son roman:

...être poète, c'est vouloir de toutes ses forces, de toute son âme et de toute sa chair, face aux fusils, face à l'argent qui lui aussi devient un fusil, et surtout face à la vérité reçue sur laquelle nous, poètes, avons une autorisation de pisser, de vouloir qu'aucun visage de la réalité humaine ne soit passé sous le silence de l'Histoire.

Exigence esthétique et éthique, cette aspiration fonde l'écriture de l'ensemble des écrivains abordés, qui obéissent à un impératif cathartique: lever le masque des clichés et des rôles joués par chacun.

Finalement, si la violence des rapports amoureux reflète bien celle de la société, elle est aussi exploitée par les auteurs afin de fonder une écriture subversive et de faire prendre conscience au lecteur des clichés dans lesquels il peut être embourbé. Cette désagrégation des préjugés se traduit par un renouvellement des narrateurs et des focalisations, propice à une structure narrative non linéaire.

⁸ *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez, op. cit.*, p. 65.

⁹ Citation de Marie-Noëlle Vibert dans le *Colloque Sony Labou Tansi et S. Ntari Bemba*, dirigé par KOUNZILAT, A. et MALANDA, A.-S., Corbeil-Essonnes, Éditions ICES, 1996, p. 27.



2. UNE STRUCTURE ROMANESQUE FEUILLETÉE, RYTHMÉE PAR LES VARIATIONS DE POINTS DE VUE

On trouve dans les romans plusieurs niveaux de lectures spatio-temporels. Le monde de l'enfance se confronte à celui de l'adolescence, de l'âge adulte et de la vieillesse. Les références hétéroclites à des lieux extérieurs se concentrent en un seul univers, comme si les auteurs, motivés par une ambition d'ubiquité et d'omniscience, avaient voulu se fondre dans toutes ces expériences et transcender leurs limites physiques et temporelles. Il en résulte un traitement du temps distordu. S'opposant bien souvent à une narration chronologique, il suscite parfois une gêne ou une surprise face à un ordre inhabituel.

Cet ordre se traduit par une alternance de narrateurs, aussi bien dans le présent que dans le passé. Elle se combine souvent à un panachage de documents dans *Boquitas pintadas*, *Los Premios*, *Léopolis*, *Le Lys et le Flamboyant* et *El Sueño de los Héroes*. *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* alterne plutôt le narrateur à la première personne et le narrateur omniscient, jouant sur la confusion des points de vue qui s'ajoute à la celle des genres: a-t-on affaire à une légende, à un mythe, à un récit historique, à une autobiographie ou à un conte ? Réalisme, fantastique et fiction se mélangent allègrement, revisitant les codes génériques.

En poussant la démarche à son paroxysme, Cortázar affirme lui-même avoir cherché à créer un «contre-roman» avec son œuvre maîtresse *Rayuela (Marelle)*, de sorte que le livre, pouvant se lire selon différentes combinaisons de chapitres, se présente «comme une tentative pour commencer à zéro en matière de langage». Il avoue que son objectif est en effet d'éliminer dans un effort désespéré tous les lieux communs, «tout ce qui nous restait encore de notre mauvais héritage fin de siècle». Cette métaphore de l'écrivain argentin est éloquente quant à l'entreprise générale des auteurs abordés:

Il est absurde de prétendre changer quoi que ce soit à la réalité si nous continuons à utiliser l'outil pourri, usé et trompeur d'un langage qui nous vient chargé de tout ce qu'il y a de négatif dans le passé. Le langage existe, mais il faut le nettoyer, il faut le réviser, il faut surtout s'en méfier beaucoup¹⁰.

Le ton est donné sur l'une des principales motivations de l'écriture pour ces auteurs : lever le voile sur les tabous et le passé. Sony Labou Tansi le resti-

¹⁰ CORTAZAR, J., *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard, Collection Folio/Essais, 1986 (La Fascinación de las Palabras, 1984), pp. 152-153.



tue à travers la commémoration du meurtre d'Estina Benta quinze ans après les faits, malgré les menaces des forces de police qui veulent empêcher le devoir de mémoire. Cette mise en scène lancinante ne cesse de rythmer la narration elle-même.

Pour fourrager plus subtilement encore le passé, Sylvain Bemba nous fait progressivement entrer dans la légende de Léopolis. Ces retours en arrière envahissent de plus en plus le présent de Nora et Mujima, ainsi que le récit. De surcroît, dès les toutes premières incursions dans ce passé, l'auteur choisit un narrateur inhabituel, puisqu'il s'agit d'un mort surnommé Romano:

Du haut des nuées, chaque fois que je survole l'emplacement du Léopolis-Trianon, je regrette que mes faibles connaissances ésotériques ne me permettent pas, au son des musiques célestes comme jadis les grands prêtres légendaires, de rejointoyer magiquement cette maison fabuleuse pierre par pierre¹¹.

L'illusion réaliste devient alors plus troublante. Plus le temps de Léopolis envahit le récit, plus on en vient à imaginer, comme Nora et Mujima, que le passé demeure aussi vivant que les morts, même si l'on cherche à l'enfouir au plus profond de sa mémoire. Par ailleurs, est pointé du doigt ici le formidable pouvoir de la musique de voyager dans le temps, comme Sylvain Bemba l'énonce lui-même lors d'une interview avec Marie-Léontine Tsibinda¹². Dans cet esprit, le titre de rumba congolaise «Le Lys et le Flamboyant», que Victor adulte entend à Paris, fait remonter à sa mémoire toute une époque, sa langue (le lingala) et son pays¹³.

Le tango, qui coiffe chaque «livraison» chez Manuel Puig, est utilisé comme un révélateur de mensonges, ceux qui sont enfouis derrière les apparences des bonnes manières ou derrière un passé non conforme aux conventions, tel que l'amour inavoué de Nelly pour Jean-Charles persistant malgré son mariage «heureux»¹⁴.

¹¹ *Léopolis*, op. cit., pp. 37 à 45.

¹² TSIBINDA, M.-L., «Les rêves portatifs de Sylvain Bemba », entretien avec Sylvain Bemba, in *Notre Librairie*, Paris, n.° 92-93, mars-mai 1988, p. 102.

¹³ *Le Lys et le Flamboyant*, op. cit., p. 218.

¹⁴ Voir par exemple la «Neuvième livraison» annoncée par ce tango de Alfredo Le Pera (p. 131 de *Boquitas pintadas*) exprimant les regrets de l'amour: *Si fui flojo, si fui ciego, /sólo quiero que comprendas /el valor que representa /el coraje de querer* (Si j'ai été lâche, si j'ai été aveugle/je veux seulement que tu comprennes/ la valeur que représente /le courage d'aimer). Ces paroles prennent ironiquement le contre-pied de la fausseté et de la superficialité des sentiments des personnages comme Mabel, qui vient de quitter Jean-Charles et dont le plus grand souhait est



Dans chaque roman, la narration épouse donc les circonvolutions d'une mémoire tourmentée, celle des multiples narrateurs qui la tissent. Ils sont proches de la conception de Médran du temps et de la vie, tel un puzzle informe où une partie du passé «est plantée comme une épine dans le futur et où le présent est peut-être libre de ce qui précède et de ce qui suit mais appauvri par une division trop volontaire, un refus sec de fantôme et de projets»¹⁵. Les tourments des narrateurs se traduisent par une narration fragmentée, embrassant les méandres du rêve, de l'imagination et de la mémoire. Il s'agit avant tout d'un récit raconté par une conscience subjective privilégiée, si bien que l'on peut parler de conscience narrative.

Ainsi, tout en exposant les vieux schémas sociaux, Manuel Puig les remet en cause par une subtile superposition de modes narratifs éclectiques: les coupures de journaux, la correspondance, les agendas, les procès-verbaux, les feuilletons radios, les articles écrits dans un style journalistique détaché, les descriptions apparemment objectives de chambres, les dialogues téléphoniques ou autres. Ces différents discours finissent par créer un subtil réseau de médias et d'informations contradictoires qui laissent progressivement deviner la vérité des sentiments, le malaise des individus et la lourdeur des conventions qui les emprisonnent dans une toile d'araignée finement tissée. Entre présent et passé, la notion linéaire du temps se brouille, à l'image des sentiments qui animent les personnages.

Des procédés analogues sont utilisés par Cortázar, qui fait se succéder à un même moment le tableau des réactions de chaque groupe social. Il offre ainsi un panel de points de vue qui permet de reconstituer peu à peu une certaine «vérité». Elle reste cependant incertaine, puisqu'il en ressort qu'il n'existe pas de réalité donnée mais une multiplicité de «réalités subjectives». Sylvain Bemba recourt aussi à ces variations de points de vue (Nora, Mujima, Fabrice M'PFum, Romano, les paras, Pauline, etc.), alliées à de nombreux va-et-vient chronologiques.

Toutefois, chez Henri Lopes, Sony Labou Tansi et Adolfo Bioy Casares, le récit est pris en charge par un seul narrateur à la première personne. Il se modèle en fonction des élucubrations du héros, de ses doutes, de ses réminiscences et de ses rêves. Il s'agit de démanteler d'une autre manière la vision d'un passé uniforme puisque sa reconstitution reste relative aux mouvements de la conscience subjective qui le perçoit.

de voir Robert Taylor dans sa chambre; comme Nelly dont le plus grand souhait est de retrouver Jean-Charles, alors qu'elle feint d'être comblée par son mariage et émerveillée par la découverte de Buenos Aires dans la lettre qu'elle écrit à Mabel.

¹⁵ *Los Premios, op. cit.*, pp. 335-336.



Feignant de révéler le «vrai visage» du passé¹⁶, Henri Lopes joue sur cette notion d'objectivité en utilisant des photos comme point de départ d'une plongée dans les années trente. Il décortique l'habile jeu de reconstruction qu'opère la photographie en tant que «témoignage» de la réalité. Face au constat que tout passé n'est que le fruit de divers souvenirs personnels, le narrateur Victor nous révèle finalement qu'il ne peut assurer la justesse de sa mémoire qu'il confond parfois avec le rêve¹⁷.

Ainsi, tel un couple effectuant un va-et-vient sur une piste de danse, l'Histoire se reconstitue dans ces textes par un mouvement temporel oscillatoire. A l'image du récit romanesque, elle se compose de mille visions séparées dont la réunion est un rêve nostalgique impossible, comme le souligne Persio¹⁸. Il en découle l'idée que la vérité de l'historien n'est que relative à une vision, à une culture et à une époque singulières. En reconnaissant que toute narration émane d'une conscience subjective, les auteurs ouvrent la porte à l'exploration et donc, à la reconstruction d'un passé collectif et individuel hors des schémas imposés. Le kaléidoscope historique débouche nécessairement sur un kaléidoscope géographique.

«La littérature est l'un des quais situés sur le grand port qui offre à chaque peuple une vue imprenable sur les autres peuples de la terre, et ce, grâce aux langues de grande communication, grâce aux traducteurs», estime Sylvain Bemba¹⁹. En même temps qu'il proclame l'ouverture de la littérature à d'autres cultures, il en affirme le caractère populaire.

L'influence culturelle internationale se perçoit à travers le vocabulaire métissé, tels que les noms de lieux ou de personnages de Sony Labou Tansi, mélange de mots à consonance portugaise, espagnole, française, anglaise, kikongo ou lingala: Artamio Lacasa Loucy (prononciation anglaise de «Lucie»), le Bayou, Fartamio Andra do Nguélo Ndalo, le père Bona de la Sacristie, les Kattaratantes (nom vraisemblablement inventé)... Henri Lopes mentionne tour à tour Chester Himes, Nicolas Guillén, Césaire, Molière, Shakespeare.... Les tournées de Kolélé à Pékin, Berlin, Bruxelles et en Algérie traduisent cette internationalisation des références culturelles, que Sylvain Bemba reprend aussi en décrivant, dès son deuxième chapitre, un récital de flamenco du groupe *Manitas de la Plata*.

Chez les Argentins, Adolfo Bioy Casares comme Cortázar manifestent une vaste curiosité littéraire et politique, un trait qui se répercute dans les échanges

¹⁶ *Le Lys et le Flamboyant*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹⁸ *Los Premios*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁹ TSIBINDA, M.-L., «Les rêves portatifs de Sylvain Bemba », *op. cit.*, p. 102.



littéraires entre Paula et Raul, ou bien à travers les envolées lyriques de Persio (voir son intervention «D»). Ces parenthèses éclectiques renvoient l'idée que le monde se compose d'une multiplicité d'éléments distincts reliés par des correspondances secrètes. Quant à Manuel Puig, qui a connu l'expérience de l'exil, il émaille son récit de multiples influences étrangères, plus directement perceptibles par le biais des médias populaires.

Cet attrait pour les formes d'expression populaires se découvre autant dans les œuvres congolaises qu'argentines. Les journaux, la radio et le cinéma ont radicalement modelé l'identité nationale des deux pays. C'est par eux que sont arrivées les nouvelles modes extérieures et qu'elles se sont largement diffusées pour être retravaillées dans le creuset local. On remarque que les romans les intègrent tant au niveau du contenu que de la forme.

Boquitas pintadas en fournit une illustration exemplaire en restituant la vie provinciale de Coronel-Vallejos, imprégnée des films de Hollywood, des feuilletons radios, des valse de Vienne et des tangos de la capitale. Toutes les femmes, Mabel, la Nénette ou Nelly, mentent mais, comme le souligne bien Juan Manuel García Ramos²⁰, il s'agit du mensonge d'une collectivité, de la classe moyenne qui grandit et s'épanouit à Buenos Aires. L'idéologie du quotidien, canonisée par tous les moyens de diffusion massive (les revues, la radio, le cinéma), forge la logique de leur langage. Elles parlent comme *on doit parler*, se débattant entre deux conduites: celle du paraître et celle de l'être.

Kolélé, à sa manière, met également en scène cette ingestion des médias populaires, elle qui s'est forgée au rythme des succès européens des années trente, des chanteurs de charme comme Charles Trenet et le fameux Tino Rossi qui faisait chavirer les cœurs avec ses tangos langoureux. Ce qui lui fait dire, de retour à Brazzaville, lors d'une interview radio:

...en face des grandes stations d'Europe et d'Amérique, même si nous ne savons ni promouvoir ni vendre nos chansons, nos rythmes conquièrent la jeunesse européenne. Bien sûr, les jeunes de Paris, de Londres, de Los Angeles ou de Rome ignorent-ils totalement qui sont Franco, Kabassélé ou Kolélé, tout juste connaissent-ils une ou deux chansons de Myriam Makéba, ou quelques morceaux de Manu Dibango, mais une chose est sûre, c'est qu'ils dansent sur des airs de compositeurs américains, anglais ou français, où se sont introduits nos rythmes²¹.

²⁰ *La narrativa de Manuel Puig*, Tenerife: Secretariado de Publicaciones, Universidad de la Laguna, 1993, p. 143.

²¹ *Le Lys et le Flamboyant*, op. cit., p. 402.



On observe donc un véritable dépassement des tendances mimétiques ou réactionnaires qui ont pu animer ces littératures issues d'anciennes colonies. Si l'on comprend que l'histoire motive encore grandement la création romanesque en raison des événements politiques violents qui ont secoué l'Argentine et le Congo ces dernières décennies, l'imagination y occupe cependant une place privilégiée aux périodes évoquées. La création littéraire perçue comme démarche subjective et libre entreprise d'imagination s'affermi. La place accordée à l'invisible en est l'une des manifestations les plus frappantes.

3. LE LABYRINTHE, UNE EXPÉRIENCE DE L'INVISIBLE. DE LA DANSE INITIATIQUE À LA CÉLÉBRATION DU LANGAGE IRRATIONNEL

Nous chantons comme chante la musique congolaise qui, avec mille orchestres, mille créateurs, avec un rythme africain, se reconnaît entre toutes les musiques du continent. Sans qu'il y ait d'école, sans se copier, nous arrivons à avoir des attitudes, un accent, sans doute une manière propre à nous d'utiliser nos cordes vocales²².

Cet accent propre que célèbre Henri Lopes, la formation d'un univers unique mais mouvant, une ligne directrice immuable mais évolutive, ces traits sont bien ceux qui caractérisent le tango et la rumba. Ce pourrait aussi bien être la définition de l'identité. D'où probablement la force d'évocation de ces musiques en tant que modèles identitaires phares pour les Congolais et les Argentins. Un air de tango ou les rythmes chaloupés d'une rumba suggèrent immédiatement le pays natal, les échos d'une nuit festive, la saveur soudaine de toute une ambiance familière et sensuelle, sorte de madeleine de Proust collective.

Créateurs d'un monde et d'une mythologie propres, le tango et la rumba se sont inspirés des battements les plus secrets du peuple pour générer à leur tour un phénomène culturel qui eut un impact profond sur la société, de sorte qu'ils s'adaptent encore aujourd'hui à chacun de ses grands mouvements. Ils conservent un profond ancrage populaire qui explique certainement leur perpétuation.

Initialement marginalisés, «pur produit» de la colonisation, ils ont rassemblé les sujets et les exclus de sa politique, devenus de plus en plus imposants en nombre. Pour représenter à l'échelle nationale un modèle de construction identitaire, ces musiques contestataires sont passées par des chemins de traverse

²² LOPES, H. «Le territoire d'Henri Lopès», entretien avec Henri Lopès, in *Notre Librairie*, Paris, n.° 92-93, 1988, p. 131.



et par la digestion de la diversité culturelle. L'évolution de la musique a fait écho dans les Belles-Lettres lorsque celles-ci ont commencé à s'intéresser de plus près à son cheminement.

Le thème récurrent et latent du labyrinthe dans les oeuvres n'est pas étranger à cette quête d'identité, simultanément fondée sur le contournement du pouvoir colonial et sur l'ingestion d'influences extérieures plurielles.

Cortázar le suggère dans *Los Premios*, exacerbant au fil des pages le poids d'un terrible secret planant sur le voyage. Plus le temps passe, plus l'impression d'être sur un vaisseau fantôme fait dire à Médran: «Bon Dieu, cela ressemble plus à un transport de troupes ou à un bateau négrier qu'autre chose. Il faut être Lucio pour ne pas le voir»²³. Lucio représente en effet le parti de l'ordre, en accord avec une Histoire préfabriquée. De même, M. et Mme Trejo, qui voient s'éloigner avec nostalgie, en quittant le port, les lampadaires de la ville. Le navire à la dérive semble ainsi dessiner une sorte de danse initiatique pour ses voyageurs et ouvrir un passage vers l'inconnu, au-delà du visible.

Plus largement, c'est l'histoire de l'abandon de la terre natale et de l'exil que Cortázar dépeint ironiquement à travers cette croisière. Concentrant la narration sur le sentiment de perte irréversible, il se profile derrière le poète Persio, pour qui la ferveur est «comme la musique qui flotte sans effort dans l'air de la mémoire», une musique qui lui fait entrouvrir les lèvres et oser «proférer un autre mot, puis un autre et encore un autre en les soutenant d'un souffle qui ne vient pas de ses poumons»²⁴.

Cette sacralisation du langage, au travers de la musique, a pour effet d'en renverser le caractère rationnel. Puiser la liberté d'expression dans l'incertitude, c'est proclamer que l'homme et le langage sont faits d'une infinité de possibilités et que la raison n'est pas l'essence de l'homme. Si Cortázar reconnaît que les écrivains réalistes représentent la vraie vie, il croit aussi que la fantaisie et l'imagination constituent une autre part de vérité de l'homme. C'est pour cette raison qu'il défend la littérature fantastique. Certes, *Boquitas pintadas* et *Le Lys et le Flamboyant* ne recourent pas à des procédés fantastiques ou merveilleux. En revanche, ils font largement appel aux dimensions irrationnelles de la vie, tels que le rêve, la folie, l'illusion et les passions.

²³ *Los Premios*, op. cit., p. 283: *Caramba, esto es más un transporte de tropas o un barco negrero que otra cosa. Hay que ser como Lucio para no verlo.*

²⁴ *Ibid.*, p. 237 : *...su fervor es como la música que en el aire de la memoria se sostiene sin esfuerzo, otra vez entorna los labios, cierra los ojos y osa proferir una nueva palabra, luego otra y otra, sosteniéndolas con un aliento que los pulmones no explicarían.*



Le point commun de tous ces auteurs réside dans la volonté de casser le caractère rationnel de la langue dans laquelle ils écrivent, afin d'ouvrir d'autres perspectives d'expression. Lorsqu'il écrit un roman, Henri Lopes avoue, par une métaphore sportive espiègle, chercher à *dribbler* son lecteur, à le *déséquilibrer*²⁵. Retourner à une vision naïve des mots peut ouvrir la porte à un univers poétique et imaginaire. Il faut désapprendre pour prendre conscience de la charge culturelle et idéologique que charrie une langue et la charger d'autres sens. Cortázar ne prône pas autre chose. Selon lui, pour attaquer la civilisation judéo-chrétienne, il faut commencer par détruire les moules sémantiques, les processus mentaux, les lieux communs et les préjugés intellectuels qu'elle offre, comme les surréalistes ont par exemple cherché à le faire. Il faut repartir à zéro²⁶. C'est ce que le jeune Jorge réalise en désignant par des noms inhabituels ce qui constitue le monde du bateau, avec ses «fourmihommes» (los hormigombres) pour les passagers, les «glucides» et les «protides» pour les officiers²⁷. Selon ce que les sonorités lui inspirent intuitivement, il établit des correspondances inattendues entre les choses, les êtres et les mots.

On décèle encore chez Manuel Puig cette volonté de «repartir à zéro», par la minutieuse désagrégation des préjugés sociaux et religieux, comme le mariage, le bon goût et la vertu. A travers les magazines, les journaux, les feuillets radios, les lettres et les dialogues, ses personnages se révèlent en complet décalage avec les actes qu'ils dissimulent aux autres ou à eux-mêmes.

Chez Sony Labou Tansi, la destruction des carcans du français se manifeste en partie par la profusion subversive de néologismes de diverses origines. C'est le cas lors de ses envolées lyriques célébrant le caractère sacré du vagin, par distinction avec son acception ordinaire tabou ou médicale.

D'où un déploiement du rêve et du délire dans les textes. Ils amènent à entrevoir un monde aux repères étranges, se communiquant aux mots. *El Sueño de los Héroes*, fondé sur la quête de souvenirs de Gauna, creuse un fossé entre l'environnement du héros et ses élucubrations. Son esprit est hanté par un passé oublié, lui-même brouillé par les repères de la réalité quotidienne. Inversement, dès que le rêve et l'inconscient s'introduisent dans le réel, les référents habituels semblent se désagréger par une sorte de magie. Lors de ses premières reminiscences du carnaval, Gauna n'a que «des images vagues mais réelles du

²⁵ AKA-EVY, J.-L. «Entretien avec Henri Lopes», in *Etudes Littéraires Africaines*, 1997, www.arts.uwa.edu.au/Motspluriels/MP798jmvinterview1.html.

²⁶ CORTAZAR, J., *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 136.

²⁷ *Los Premios*, op. cit., p. 90.



cheval (c'était étrange, car il était assis à rebours dans la victoria)²⁸. Plus loin²⁹, la bête qui le hante réapparaît sous forme de «lumières rondes» intermittentes puis successivement, d'une énorme tête de cheval, de «masques monstrueux» et d'une «représentation diabolique». Ce n'est qu'au chapitre 43 qu'il se rappelle la torture réelle subie par le vieil animal. Au fil des allusions symboliques, on comprend toute la lâcheté, l'humiliation et la terreur qu'incarne cette tête aux yeux de Gauna, cette nuit-là.

Cet exemple illustre comment, par le déplacement contextuel et les associations d'images, les mots peuvent se vider de leur sens commun pour se charger d'acceptions extra-ordinaires. Pour extraire le langage de son contexte ordinaire, il faut le doter d'un sens qui prend racine dans une sur-réalité, l'inconscient, le merveilleux ou le fantastique.

Cette «dérationalisation» du langage permet donc de soulever le pouvoir créateur des mots pour les renouveler. Il importe en effet pour les écrivains de découvrir la face cachée des mots - une part d'ombre qui suppose un silence. Elle les auréole d'un creux qui reste à deviner et qui invite souvent à la mélodie et à la fantaisie. Estina Bronzario le résume en ces termes: «L'homme n'a que les mots pour dire même ce que les mots ne savent pas dire»³⁰. Aussitôt après, sa voix se met à «danser le chahut de Nsanga-Norda».

Sylvain Bemba exploite cette face énigmatique du langage par l'usage cumulé du silence et du rythme qui augmente la force d'évocation des mots et leur confère une dimension onirique. Ainsi le damier noir et blanc, qui obsède les pensées de Fabrice enfermé à l'hôpital, suggère des images mouvantes s'élaborant à la manière de l'écriture automatique:

Carreaux noirs et blancs. Les noirs jouent et gagnent. Romano pâle comme un suaire. La plus grande partie de dames que l'ancien va-nu-pieds de Léopolis ait jamais livrée. [...] La gorge sèche, il allait à la dérive. [...] A perte de vue, du blanc à côté du noir, du noir à côté du blanc. Le damier n'en finissait pas de découvrir, dans un rictus chargé d'obscur menaces, d'affreuses dents de cannibales³¹.

Grâce au rythme et à la métaphore, la reprise des deux couleurs les inscrit dans une dynamique évolutive. Associées à des images changeantes, elles s'em-

²⁸ *El Sueño de los Héroe*s, op. cit., p. 23: ...imágenes caprichosas, pero vívidas (esto es extraño, porque él estaba sentado en la parte de atrás de la victoria)...

²⁹ *Ibid.*, p. 158.

³⁰ *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 148.

³¹ *Le Lys et le Flamboyant*, op. cit., p. 108.



plissent de nouveaux symboles. L'ensemble des auteurs suit cette même démarche et le pouvoir suggestif du chant est, à ce titre, souvent utilisé. Fréquemment insérés dans la narration et le discours direct, les chants constituent des intermèdes qui poétisent le récit et l'oralisent en suscitant le désir de chanter. Quand Lomata se vante de savoir «gratter et caresser avec style et talent, s'il-vous-plaît, cette guitare»³² qu'est le français, il invite à en découvrir une facette anti-académique plus sensuelle. Cette perception de l'écriture musicalisée s'exprime nettement à la fin de *Los Premios* par la bouche de Persio. Il associe «le roman qui s'achève à une musique sans maître, un événement aveugle et sans racines, un bateau flottant à la dérive»³³. S'ouvre la possibilité d'une interprétation multiple et libre de l'œuvre, incitant à considérer les mots comme des signes mouvants, à l'image du récit.

Au-delà d'une volonté de dislocation de la langue, il apparaît en définitive que ces écrivains manifestent avant tout un goût prononcé pour le jeu. La libération de l'écriture ne découle pas exclusivement d'une revendication identitaire ou d'une critique socio-politique. Elle s'affirme et s'épanouit davantage dans le badinage langagier et ses multiples possibilités d'expression. On sent un plaisir évident à manier et à remanier les mots, à modeler le temps et les discours, à varier les narrateurs et les points de vue, à déstructurer et à restructurer le genre romanesque comme les variations d'une chanson qu'on s'amuse à réinterpréter de diverses manières, jusqu'à trouver l'harmonie secrète avec sa propre voix. Il en résulte que l'humour —présent aujourd'hui dans de nombreuses créations latino-américaines et africaine— constitue un élément fondamental. Il se décline au sein de ces œuvres dans différentes tonalités.

Selon le narrateur du *Lys et le Flamboyant*, la véritable œuvre ne consiste-t-elle pas au final à savoir tromper le public tel un «prestidigitateur»³⁴, comme le fait Henri Lopes en mettant tout en œuvre pour nous faire croire à l'existence réelle de Kolélé ?

L'abondance des métaphores et des références musicales chez les auteurs congolais et argentins semble avant tout être mise au service d'une expression littéraire libératrice. Libératrice au niveau thématique concernant les complexes et les culpabilités collectives issues de l'histoire chaotique de leur pays, mais

³² *Ibid.*, p. 55.

³³ *Los Premios*, op. cit., p. 418 : ...una música sin dueño, un ciego acaecer sin raíces, un barco flotando a la deriva, una novela que se acaba.

³⁴ *Le Lys et le Flamboyant*, op. cit., pp. 337 et 349.

aussi au niveau formel, concernant leur héritage littéraire. Les limites du genre sont repoussées et remodelées selon les aspirations et l'imaginaire particulier de chaque écrivain. Tous semblent vouloir porter au grand jour leur vision personnelle de l'écriture romanesque, dans toute sa variété et toutes les contradictions de leur patrimoine culturel hybride.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AKA-EVY, J.-L. «Entretien avec Henri Lopes», in *Etudes Littéraires Africaines*, 1997, www.arts.uwa.edu.au/Motspluriels/MP798jmvinterview1.html
- BEMBA, S., Léopolis, Paris, Ed. Hatier, Coll. Monde Noir Poche, 1984.
- BEMBA, S., «Variations sur l'éducation sentimentale de deux peuples ou la naissance du discours amoureux dans la vie quotidienne chantée au Congo-Zaïre», in *Itinéraires et Contacts de Cultures, Chansons d'Afrique et des Antilles*, volume 8, Paris, L'Harmattan, 1988.
- BIOY CASARES, A., *El Sueño de los Héroes*, Madrid, Alianza Editorial, «Biblioteca de Autor», 2002 (1954).
- BONNET, V., «Villes africaines et écritures de la violence», in *Notre Librairie*, Paris, n.° 148, juil-sept. 2002.
- CORTAZAR, J., *Los Premios*, Madrid, Suma de Letras, «Punto de Lectura», 2004 (1960).
- CORTAZAR, J., *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard, Collection Folio/Essais, 1986 (*La Fascinación de las Palabras*, 1984).
- GARCÍA RAMOS, J. M., *La Narrativa de Manuel Puig*, Tenerife, Universidad de la Laguna, «Secretariado de Publicaciones», 1993.
- KOUNZILAT, A. et MALANDA, A.-S., (dirigé par), *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Ntari Bemba*, Corbeil-Essonnes, Éditions ICES, 1996.
- LOPES, H., *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997.
- MAUNICK, É., «Le territoire d'Henri Lopès», entretien avec Henri Lopès, in *Notre Librairie*, Paris, n.° 92-93, 1988.
- NGAL, G., *Création et Rupture en Littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- LABOU TANSI, S., *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985.
- PUIG, M., *Boquitas pintadas*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972 (1969).
- TSIBINDA, M.-L., «Les rêves portatifs de Sylvain Bemba », entretien avec Sylvain Bemba, in *Notre Librairie*, Paris, n.° 92-93, mars-mai 1988.

