

## **Pouvoir du langage, langage du pouvoir**

**Justin K. Bisanswa**

**Université Laval**

**Titulaire de la Chaire de recherche du Canada en Littératures africaines et francophonie**

Je voulais profiter de la blancheur de cette phrase inaugurale pour remercier le professeur Sada Niang, son Département et sa Faculté de l'invitation qu'ils m'ont adressée,

mais le désarme ; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous, et de nous seulement, qu'il le tient » (p. 9) Et Foucault de formuler l'hypothèse que « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité » (p. 10-11) Foucault expliquait (je le cite encore) que « dans une société comme la nôtre, on connaît, bien sûr, les procédures d'exclusion. La plus évidente, la plus familière aussi, c'est l'interdit. On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. Tabou de l'objet, rituel de la circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle ».

La narration d'Henri Lopes procède d'une dramaturgie de la parole: deux voix distinctes se parlent dans une économie interactionnelle. Si le dialogue constitue une scène de parole où se pose de façon cruciale la problématique du sujet face à l'autre, il est une forme que

lesquels une même voix est dédoublée, voire triplée. Les romans de Lopes, on va le voir, illustrent admirablement une conception polyphonique de l'énonciation, telle que l'a esquissée O. Ducrot<sup>2</sup>

théâtrale trouvent place dans le texte qui absorbe, sans exclusive, des fragments de matériaux hétérogènes. L'hybridation répond à l'intention qu'a le romancier de cristalliser dans le genre romanesque les pratiques qu'il aurait voulu lui-même aborder. Le roman est pour lui un *surgenre* ou un terrain *transgénérique* où s'éprouvent et se confrontent les pratiques du texte et où est remis en question le statut du sujet «lyrique».

En créant des vocables ou en jouant sur les mots, Henri Lopes s'approprie le langage et le manipule comme un objet. La singularité de sa parole procède d'un véritable pillage interdiscursif (Aragon, Montaigne, Cocteau, Salluste, Du Bellay, Cicéron, Césaire, Senghor, Laye, etc.), en ce sens qu'avec une désinvolture résolument anti-positiviste, il détourne et subvertit à travers leurs langages la prétendue certitude des savoirs qu'ils convoquent et révoquent du même geste. Les romans de Lopes, transversalement, sont

perspective socio-pragmatique qui est souvent la mienne, et de comprendre le travail langagier de Lopes en fonction de son parti pris de parole.

Signature que l'auteur imprime dans sa parole, quelle que soit l'instance qui a charge de la préférer (énonciateur ou locuteur), le style n'est pas uniquement une collection de traits ou de faits d'auteur. Il est aussi le lieu d'«interactions entre énoncés et partenaires de la communication» et la «marque imprimée dans l'énoncé par le procès d'énonciation»<sup>7</sup>. Il convient donc de l'envisager dans la dynamique illocutoire qu'il déploie.

Lieu mythique d'une quête identitaire, la langue double l'itinéraire d'exilé de Lopes. En effet, biographiquement, Lopes est pris, dès son plus jeune âge, entre plusieurs langues de son terroir et plusieurs langues européennes. De ce babel naît assurément un rapport complexe à la langue-mère. Car non seulement les idiomes s'interpénètrent, mais surtout chacun est doté d'une charge affective et symbolique spécifique. Certes, tous les auteurs africains ont un vif intérêt pour les langues nationales, et ils touchent peu ou prou à la question des langues étrangères. Mais il semble que Lopes, par ses origines et sa trajectoire, plus que tout autre, combine les options stylistiques et ses propres préoccupations identitaires. Il entretient un rapport équivoque avec les langues. D'un côté, adhésion quasi affective à l'endroit du français. De l'autre, rejet de la langue française en tant que code et fascination des langues nationales. Dans *Le pleurer-rire*, la langue est cette réalité transcendante qu'il s'agit de transgresser. Cette relation ambiguë est à bien des égards fantasmatique: Lopes, écrivain africain, comme il aime à le rappeler, creuse la langue française pour y découvrir une authenticité enfouie. Qu'il y ait dans son travail une telle systématisme à se démarquer par rapport au code est symptomatique d'une conversion de l'exil réel en un enracinement imaginaire. La langue est à réinventer, constamment et sans fin: cette aventure, Lopes la narre aussi dans presque tous ses romans. Mais cette question de la langue semble à la fois sans issue et pleine de promesses. Envisagée comme entité insaisissable et quelque peu transcendante, l'écriture est conçue comme un terrain où s'expérimentent des techniques artistiques connexes, un instrument aux claviers multiples. Mais il y a surtout la conscience de l'assaut qu'il faut lancer, même si c'est la manière de s'y prendre qui n'est pas au point. Où, comment *prendre* la langue écrite, comme on prend la Bastille ou comme on possède un *corps*? Espace à conquérir, territoire à violer, instance à transgresser, c'est en termes de *possession* que Lopes parle de son écriture. La maîtrise du parler va de pair avec un certain détachement. La langue s'assimile à un objet de fantaisie,

---

<sup>7</sup>Jean-Marie Klinkenberg, *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto-Bruxelles, Editions du GREF-Les Eperonniers, 1990, p. 172.



dire que le je est exclu, exilé du royaume de la jouissance, qu'il se découvre d'ores et déjà, excentrique à lui-même. Il ne peut se mouvoir que dans l'espace de la castration.

Aussi les premiers chapitres du roman sont-ils caractérisés par une alternance spatiale: le narrateur raconte alternativement les scènes de son enfance en Afrique et celles où il commence en vain à effectuer des recherches en France afin de retrouver les traces de son père. Ce parti pris énonciatif est lourd de conséquences. Symboliquement, le narrateur construit un monde où Blancs et Noirs vivent séparés, et il est, lui, le pont entre les deux mondes. Dans la suite, il renoncera à cette alternance spatiale. D'où l'invasion des brumes de souvenirs de l'Afrique lors de son séjour européen. Les cadres narratifs ne sont plus isolables, ils se chevauchent et s'enchevêtrent. Aussi l'évasion s'insère-t-elle dans les interstices d'une conversation ou d'une réflexion. Ce chevauchement des cadres narratifs aboutit à un enchevêtrement spatio-temporel. Dans le présent de l'écriture, le hic et nunc, les citations conduisent vers l'ailleurs, vers le passé ou non du héros, ou, enfin, vers les deux.

Mais le narrateur lui-même n'en est pas dupe. Vers la fin de son récit, il reconnaît dans un auto-métatexte: «Né entre les eaux, je suis homme de symétrie»<sup>8</sup>. Et c'est Fleur qui, avec perspicacité, lui dira avec un certain agacement: «{...} pourquoi, bon Dieu! vouloir vous faire plus noir que vous n'êtes? Vous êtes café au lait... En plus, avec vos yeux verts, personne n'est obligé de vous croire quand vous dites nègre»<sup>9</sup>. Ailleurs, le narrateur s'évertuera à raconter son initiation, non pas telle qu'il l'avait vécue, mais ainsi qu'il l'avait lue dans des traités d'ethnologie et d'écrire à travers un métatexte paralysant le lecteur: «Ngalaha {sa mère} n'aurait au demeurant jamais permis que le fils du Commandant fût traité à l'indigène et circoncis à la machette. En fait, je suis un circoncis d'hôpital. Mais j'avais besoin de me rattacher à ma famille de la forêt»<sup>10</sup>.

A l'intimité et à l'immédiateté de la scène, la seconde voix oppose une locution plus générale, d'une tonalité neutre, figeant ce qui se trame dans l'instant. Les phrases brèves, apposées paratactiquement dans des mots de concession produisent un effet de déréalisation et d'abstraction. Comme si cette voix élevait la réalité à un ordre supérieur, celui de la loi naturelle et du droit universel.

Parallèlement, la métonymie contextuelle fait place à la métaphore; au lieu de désigner des relations de contiguïté entre les choses, l'énonciateur procède par substitution, sans que soient explicitée(s) la ou les motivations de ce langage de remplacement. Ainsi, comment comprendre, à coup sûr, la juxtaposition des mots «fils du commandant... à l'indigène...circoncis à la machette... circoncis d'hôpital... ma famille de la forêt» sans indiquer leurs relations? Si l'on perçoit bien que ces mots sont marqués par le motif du manque ou de l'absence, il est, en revanche, malaisé de saisir ce qu'ils signifient dans leur surgissement incongru. Essayons de corrélérer les mots entre eux, en l'absence de tout indice connecteur. A défaut d'établir le *sens* des mots, c'est du côté de leur *signification* que se loge le sens en procès. La première voix était ancrée dans une deixis très circonscrite, un je-ici-maintenant évoluant dans son propre acte de parole, lequel est limité par l'évaluation de cette prise de parole. La seconde voix, elle, doit être considérée au départ de cette situation et de cet acte. Son caractère abstrait n'est lisible que parce qu'elle s'articule sur un propos intime et concret. Sa hachure bénéficie de la linéarité de la voix-mère. Ainsi se crée une sorte de hiérarchie dans cette voix dédoublée: la seconde dépend de la première et la parasite littéralement. L'osmose qui fusionne le sujet avec ce dont il parle s'accompagne d'un effet de symbiose discursive. Le *je* peut changer le registre de sa parole, voire l'inverser totalement, mais dans les limites d'un espace pertinent.

### **Je et autrui**

Cette parole dédoublée, articulée par un énonciateur-locuteur unique, rend un même propos polyphonique, en le faisant basculer d'un régime à l'autre. La seconde voix brouille littéralement la première, fait l'effet d'un bruit récurrent et répétitif qui vient miner la clarté dénotative du propos. L'énonciateur procède par arrêts sur image: à chaque évocation du réel (voix 1), il oppose une lecture symbolique (voix 2) dans laquelle se déverse et se construit la figuration d'un enracinement imaginaire qu'indexe ce «besoin de me rattacher à ma famille de la forêt». Il s'agit, pour le sujet parlant, de ne pas se laisser piéger par les valeurs occidentales («circoncis d'hôpital») dont il parle et, tout au contraire, de leur chercher remède: l'énonciateur éprouve littéralement les images toutes faites. Il déplace le sens des mots et joue avec leur polysémie. Il se rend à la réalité. Cette chute provoque un retour de l'énonciation sur elle-même; elle dit tout le travail auto-réflexif du roman. Parler,



A tout le moins cet aveu est aussi un désaveu qui voudrait indiquer que l'énonciateur a trouvé une échappée, entre la circoncision d'hôpital et celle à la machette. La culture africaine, si cruellement absente, trouve place, fût-ce dans la rêverie. Objet fantasmatique, l'Afrique est, pour reprendre une belle expression de Ph. Bonnefis parlant d'autre chose, «la fleur du seuil», ornement de la façade ou du perron. Passé ce lieu, on est dedans. Mais est-ce qu'on franchit jamais le seuil? Tout donne à penser qu'on doive en rester là. L'Afrique conjure donc la hantise de dissolution de celui qui parle, et l'installe, tout aussi fantasmatiquement, en bordure d'une union et d'un enracinement qu'il pressent comme une perte. Comment ne pas lire derrière cette imagerie platonique la négation du réel dans toute son horreur? Le texte se réévalue à la lumière de sa chute: il devient entassement de clichés sur fond de carte postale à propos de l'Afrique. Le dédoublement énonciatif correspond en définitive à un double mouvement de construction (voix 1) et de déconstruction (voix 2) d'un décor-

dans le temps et dans l'espace. Les mots virevoltent à l'instar de cette évanescence spatiale et temporelle dont il vient d'être fait mention, et le sens est constamment différé, rejeté au-delà, balayé hors de la «chambre» où il émerge par, retour à l'étymon, un perpétuel déplacement de camera dans la



Kolélé est un leurre, certaines occurrences du nom le mettent en évidence, à condition toutefois de les englober dans le procès de la signifiante, de se livrer à quelques possibles regroupements et découpages, d'accepter l'arbitraire de la connotation en reconnaissant à tout le monde (source émettrice et réceptrice) une vague compétence en matière de systèmes linguistiques étrangers.

Il me semble que la fonction essentielle de cette mélodie lexicale n'est pas de réfléchir le caractère prismatique de l'objet. Il s'agit bien moins de poser une égalité entre le signe (nom) et la chose (fantôme) que de jouer sur la nomination de la non-personne pour en montrer le lien avec le cœur parlant.

Kolélé, ou mieux, Simone Fragonard alias Kolélé, est aussi un cœur. Les nombreuses périphrases «prénominales» dans le texte, du type: «Camarade», «mon chou», «ma fleur»,

miroir limpide de «mes» sens, capable de refléter et faire percevoir l'inaudible (fureur, vibrations)? Vertige de la nomination qui mime le vertige de la passion, discours qu'il faut faire crever pour que passe une onde de chocs émotionnels dont Camarade Malémbé wa Lomata, dite Simone Fragonard alias Kolélé est l'enjeu. Kolélé est un jardin des délices, une dérive dans laquelle tout se mêle et se confond: le **O** de la jouissance, de l'interjection, de la chanson, le **KO** de l'exclamation, de l'appel conatif et celui de l'instance de parole, de l'affirmation, le refrain **LELE** (chanté doucement, comme l'indique l'adverbe lingala *malémbé*)

leur fait dire ce qu'il veut, distribue la parole à sa guise, sans jamais donner raison. En se modulant, la parole de Lopes se cherche et ne parvient pas à trouver le canal adéquat par lequel elle ferait de l'autre le véritable enjeu de sa dynamique. S'il y a dispersion des voix dans ces pièces, il ne faut pas négliger pour autant

(1990), *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil.

(1992), *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil.

(1997), *Le lys et le flamboyant*, Paris, Seuil.

(2002), *Dossier classé*, Paris, Seuil.

E. Nicole (1984), "Personnage et rhétorique du nom", *Poétique*, 46.