

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, à venir vous entretenir du pouvoir du langage et du langage du pouvoir. Je leur suis profondément reconnaissant du choix qu'ils ont fait en m'invitant à venir parler ici, qui est, pour une bonne part, un hommage qu'ils rendent à la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et en Francophonie, dont je suis titulaire, à l'Université Laval, à Québec. Je vous suis reconnaissant de l'honneur que vous me faites. Mais je ne vous suis pas moins reconnaissant pour ce qui revient à votre institution dans ce choix. Sada Niang articule, depuis plusieurs années, dans quelques livres et articles majeurs, mais investit plus encore dans son enseignement, dans une perpétuelle attention, dans un éveil et une générosité de tous les jours, dans une responsabilité apparemment administrative et pédagogique (c'est-à-dire en réalité doublement politique), croise, formule les formules les plus fondamentaux de notre époque : la censure, la condition de la femme, le rôle du cinéma et ses fonctions, le discours de l'histoire, le silence de la parole, l'expression du désir, les transgressions et ruptures, les questions du colonial et du postcolonial.

Mais comment tenir un discours, alors que je me sens plutôt enveloppé par lui, logé en lui, dans ses interstices ? Je pense ici aux essais de Barthes sur les rapports entre langage et pouvoir, c'est-à-dire sur le pouvoir du langage. Je pense à Michel Foucault, et je ne peux m'empêcher de citer le début de *L'ordre du discours* : « le désir dit : « je ne voudrais pas avoir à entrer moi-même dans cet ordre du discours ; je ne voudrais pas avoir à faire à lui dans ce qu'il a de tranchant et de décisif ; je voudrais qu'il soit tout autour de moi comme une transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte, où les autres répondraient à mon attente, et d'où les vérités, une à une, se lèveraient ; je n'aurais qu'à me laisser porter, en lui et par lui, comme une épave heureuse ». Et l'institution répond : « Tu n'as pas à craindre de commencer ; nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l'ordre des lois ; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition ; qu'une place lui a été faite, qui l'honore

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 l'écriture de Lopes affectionne particulièrement depuis qu'il publie au Seuil et dans laquelle les phénomènes d'intersubjectivité sont confrontés à la singularité de sa parole: le *polylogue*. Dans cette structure, la parole n'est pas déléguée par l'auteur à des locuteurs en situation de dialogue, mais portée par des voix concomitantes, de source spécifique, qui se profèrent et se construisent mutuellement dans un même espace textuel. Le polylogue est à même d'accueillir plusieurs voix (de deux à cinq), sans que celles-ci empruntent les circuits d'échange habituels¹.

Les derniers romans de Lopes sont construits sur un mixage de voix, et ils mettent en œuvre deux processus distincts: la *polyvocité* et la *polyphonie*. Je qualifie de polyvocaux, les polylogues qui tressent plusieurs voix de source spécifique, et de polyphoniques, ceux dans

¹Le concept de polylogue ne doit rien ici - mis à part le signifiant - à celui proposé dans une perspective sémanalytique, par Julia Kristeva. En effet, bien qu'ayant pour objet «la question du sujet parlant», le livre de Kristeva (1977:7) «analyse la constitution de quelques illusions communes: la langue, le Discours, la Linguistique, la Peinture, la Littérature, pour atteindre, dans leurs failles et leurs dissolutions, ce que la symbolisation qu'elle réalise a de singulier, dans son universalité prétendue, en rapport aux pulsions aux prises avec une vie, une société, une histoire unique» Le polylogue fait l'objet d'une double conceptualisation: structure de la totalité, il est conçu, comme la «pluralisation de la rationalité comme réponse à la crise de la Raison occidentale»; dans le chapitre qu'elle consacre à *H* de Philippe Sollers, la linguiste définit le polylogue comme un «rythme-son-voix-scansion (192), dans lequel tourbillonne un je pulvérisé qui s'y dissout et s'y rassemble, violant et harmonisant, remontant-descendant la voix, la langue» (193-194). Plus modestement, la notion de polylogue doit s'entendre ici comme un dispositif textuel multivocal.

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. Ducrot². A mi-chemin entre une figuration éclatée du sujet parlant et la théâtralisation de la parole, le polylogue remet en question la thèse de l'unicité du sujet énonçant qui présuppose «qu'il y a un être unique auteur de l'énoncé et responsable de ce qui est dit dans l'énoncé».³ En juxtaposant et en enchevêtrant des voix, Henri Lopes met en scène une mascarade. Selon Bakhtine, l'auteur prend toute une série de masques. La parole polyloguée procède d'un métissage discursif: elle rapporte, cite, colle des voix multiples: en se glissant dans des paroles qui lui sont étrangères⁴, elle se structure et se meut dans l'universel.

Dans sa théorie de la polyphonie, Bakhtine a traité, sous les noms de polylinguisme et de bivocalité, d'un mécanisme discursif similaire. Le polylinguisme consiste à incorporer dans l'énoncé romanesque deux ou plusieurs formes de discours contrastés. L'humoristique et le sérieux, le sublime et le vulgaire, etc. se côtoient pour produire une «construction hybride», à savoir «un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux «langues», deux perspectives sémantiques et sociologiques»⁵.

Endiguée dans une structure plurivocale, la parole de Lopes se disperse d'une façon carnavalesque: ce n'est pas un *je* qui parle, mais une suite d'instances fugitives et occasionnelles qui distancent le sujet de lui-même, le montrent plutôt qu'elles ne l'incarnent et en parlent comme d'un être absent dont il ne resterait plus que la trace. Ces voix s'offrent comme issues de nulle part: image sans support, miroir sans objet, elles se profèrent presque en l'absence d'un corps. Plus exactement, leur surgissement toscadé fait apparaître l'éclatement du corps qui les anime, qui ne peut parler que par le biais de la *société bien mêlée* que Lopes situe au coeur de son Moi.

Grâce à la polyphonie, le cadre de la poéticité lopesienne éclate; l'écriture peut annexer d'autres configurations génériques: la narrativité du roman ainsi que la dramaturgie

²Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 171-233.

³Idem, p. 189.

⁴Selon Bakhtine (1978: 102), «l'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, «étranger», et ne peut éviter une action vive et intense avec lui».

⁵Michaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 125-126.

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 parsemés de termes et d'expressions, qui s'indexent sur plusieurs champs du savoir: le religieux, le politique, l'historique, le musical, le philosophique, l'anthropologique, etc. S'il s'agit, pour lui, de marquer socialement ses textes par un jeu de référents extra-littéraires, il est aussi question de confronter sa propre parole à un multiple intertexte. Tous ces champs du savoir se relaient tour à tour dans l'expression d'une parole qui se frotte ironiquement il est vrai à leur vocabulaire. Il n'est pas dans l'intention de Lopes d'intégrer ces discours en reproduisant leur doxa; il ne prétend pas davantage y trouver l'expression adéquate à sa sensibilité. Et c'est bien autre chose qu'un supplément de vocabulaire ou la reprise des mêmes motifs qui se joue dans cette opération discursive. Reprendre et déverser en vrac dans ses textes les mots de ces discours signifie, au contraire, qu'il cherche à se déprendre de toute croyance, quelle qu'elle soit.

Le problème de la langue

Terrain de réflexion et de travail surtout dans les trois derniers romans, la langue suscite chez Lopes une interrogation constante. En elle rejaillit la question de l'identité et de la place du sujet parlant dans le monde. Il ne s'agit pas tant, pour le romancier, de savoir comment écrire, ni quel style adopter que de mettre à l'épreuve un dispositif de parole. Comment Lopes s'approprie-t-il ce «corps de prescriptions et d'habitudes»⁶ qu'est la langue, par quels procédés et selon quels enjeux le convertit-il en une parole singulière? La question implique la description de la texture de la parole; il convient de la placer dans la

⁶Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 11.

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»⁷. 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,

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

de clownerie et, paradoxalement, se sépare de celui qui s'en est saisi. Parallèlement à la démultiplication du sujet qui se dissémine à travers les personnages que mettent en branle les romans, la langue s'institue en corps étranger. Parce qu'elle est clownesque, le sujet peut tout à la fois s'y projeter et la considérer à distance, la parler et l'enfreindre. Parce qu'elle devient minutieuse, elle est l'objet d'une fascination, sorte de fétiche avec lequel le romancier joue, qu'il adore et exècre à la fois. Prendre la langue, c'est l'inverse de l'apprendre. C'est refuser et subvertir sa vocation sociale; c'est replier son énonciation sur elle-même et faire barrage à la transparence de ses signes. Tel Augagneur dans *Le lys et le flamboyant* qui se moque de ce qu'il dit tout en se fendant d'un rire jaune, Lopes joue avec les mots, conscient que son jeu est plus sérieux qu'il n'y paraît. Toutefois, cette évolution est liée à un itinéraire personnel et à une expérience «biologique» du style (comme dirait Barthes), elle épouse aussi la courbe de l'Histoire et de l'histoire de l'écrivain, sa trajectoire, pour reprendre un concept cher à Bourdieu.

C'est donc par le malaise du dédoublement, autrement dit par une division de soi, que le locuteur affirme la nécessité - impossible - de surmonter, dans l'exercice même de son discours, le partage linguistique entre son passé, son présent et son futur. Le *je* constamment se dédouble, recouvre au moins deux personnages distincts. Le narrateur est à la fois un métis qui était fier et heureux de l'être à l'époque coloniale où il vivait en Afrique parmi les noirs. Au même moment, le narrateur est ce métis qui, ayant grandi, vivant parmi les «Blancs», devient l'objet de la risée de ceux-ci, et se met, comme dans *Le Chercheur d'Afriques* et *Le lys et le flamboyant*, à la recherche de ses origines noires. La citation, à trois reprises dans *Le Chercheur d'Afriques*, de Sophocle, et, deux fois, de Camara Laye, est assez révélatrice. On se rappellera Oedipe menant une enquête policière dont il sera la victime et le bourreau, et Laye racontant le plus naturellement du monde et avec une innocence naïve son enfance dans la case de son père, jouant avec un serpent-totem de la famille. Le héros vit cet écart au présent, le narrateur le raconte après coup, il est décalé du héros dans le temps. Le clivage du *je* constitue la structure formelle et l'objet des romans. Non seulement le narrateur lui-même se distingue du héros, mais encore le héros lui-même se dédouble et n'arrive pas à se joindre. Cette scission interne est concrétisée par l'hallucination du double repérable, dans le roman, par l'apparition mystérieuse de «une voix», «la voix». D'une part, le double matérialise la fascination narcissique du sujet, d'autre part, cette image ressemblante dramatise l'impossible, incarne le sujet de l'interdit. Car c'est précisément en tant qu'autre, non-*je*, que le double peut avoir des rapports sexuels avec Fleur, maîtresse de son frère Vouragan. C'est en vertu de son altérité qu'il parvient à lever l'interdit, à se faire reconnaître pour pénétrer dans l'espace de l'amour. Cela revient à

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»⁸. 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»⁹. 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»¹⁰.

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.

⁸Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1992, p. 296.

⁹Idem, p. 257.

¹⁰Idem, p. 282.

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, en miroir, la circoncision à la machette, c'est faire barrage au présent. La parole dédoublée aboutit à cette paix intérieure, et, somme toute, dérisoire: «Je voulais me rattacher à ma famille de la forêt.» L'aveu est symbolique, et il permet de réconcilier le sujet avec le monde.

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-poncif. En adoptant les clichés les plus courus et en les massacrant, Lopes trouve le moyen de proférer une parole teintée de mélancolie et de dérision.

Les romans de Lopes présentent tous la même structure: les deux voix que porte l'énonciateur se réfèrent à deux visions du monde spécifiques. La première est celle du sens commun: poncifs, idées reçues, clichés y sont amalgamés. La seconde est celle de l'énonciateur qui commente, critique, déconstruit les mots qu'il glane au gré de son errance. De ces deux voix antagonistes naît une tension qui se résorbe en fin de roman par une sorte de moralité dont le maître-mot est la résignation mélancolique dans laquelle se lit toujours la solitude pathétique de celui qui parle. En se faisant l'écho et l'interprète des voix du monde, Lopes construit son exil imaginaire. Il ressemble en cela au poète de Baudelaire qui «peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre quand il veut, dans le personnage de chacun»¹¹. Mais, au lieu de prendre la mesure de l'autre, le sujet lopesien s'y confronte et refuse obstinément de s'y perdre. A défaut, il ironise sur sa propre incapacité et sur la vanité de ce qui n'est pas son «moi». Le polylogue constitue bien la figuration d'une scène où la parole de soi s'empêche résolument de s'assimiler au chorus social. Tout en s'y frottant, elle expérimente sa propre facture. A la limite, dans ces polylogues, il n'y a plus ni moi ni toi: la relation d'allocution est brisée par le retrait du partenaire - toujours irréel et absent - et par la volatilisation du sujet parlant. Ce dernier est résolument seul: il vit son exil comme seul fantasma d'appartenance au monde.

Ce déplacement aboutit à un ensemble vide, à ce point hors du temps, produit de la fusion de tous les temps. Ce qui rend compte de la position particulière, intermédiaire de ce *je*

¹¹Je cite en mémoire.

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 *camera obscura*. La chambre (un clin d'oeil en passant au *Chamber Music* de Joyce), ce lieu clos entre le rêve et le réel, le *prostibulum*, l'espace où agir, lieu de l'écrit, du fantasme de l'écrit, de la part(ur)ition des corps.

Le lys et le flamboyant

Il serait intéressant d'être attentif à l'onomastique de ces romans. Je pense, par exemple, aux successives métamorphoses de Kolélé dans *Le lys et le flamboyant*. Exemple ... oui, mais exemple significatif car, outre la référence culturelle qu'elles peuvent éveiller en moi, outre le caractère légendaire que lui reconnaît son créateur, elles tiennent, dans le texte même - et c'est là l'important, pour moi - une place privilégiée, repérable au seul niveau structural du roman. Seule à apparaître plusieurs fois sous des identités différentes (Kolélé, Simone Fragonard, Simone Fragonard alias Kolélé, Monette, Monette Fragonard, Tantine Monette, Madame Fragonard, Madame Sergent, Madame Boucheron, Barbara ou Debhora, ou peut-être Betty, Bettina, Célimène Tarquin, Simone Ragonar, Simone Boucheron, Malémbé wa Lomata...), traversant tous les pays du monde sans se fixer, «frelatée de toutes les races et de toutes les cultures», elle franchit les limites étroites de son cadre pour gagner l'espace environnant. Tel un roman policier, *Le Lys et le flamboyant* débutera par la mort de Kolélé et finira avec Kolélé dans ses escapades. Corps (de police) détenteur d'un autre corps, s'occupant à un moment des services protocolaires de Lumumba, d'une autre âme (*moi*), prête à jouer d'être détenue ... mais par un autre corps, corps ramenant la pensée à son point focal (!) tout autant qu'il l'en détourne - et ce à la manière du revenant qui, dans l'ultime séquence consacrée au personnage, s'interpose sur le parcours visuel pour interrompre les ébats amoureux et troubler de sa présence fantomatique l'union des autres.

Aussi, par ses nombreux retours, ses brèves incursions et ses visites prolongées, Kolélé pourra-t-elle passer, à mes yeux, pour le fantôme des fantômes. Que son nom retienne l'attention plus que tout autre eu égard aux faits de structure, il n'en demeure pas moins aussi commun en apparence. Simone, Monette, etc. et Célimène: une succession d'emprunts, une série de choix opérés dans un corpus référentiel bien familier, celui des prénoms féminins.

Ces noms ou prénoms apparaissent d'abord comme un leurre et constituent une banalisation en vérité, une sclérose du nom figé dans sa gangue graphico-phonique résorbée dans la

guirlande des significations que forment sur la page les multiples variantes prénominales, des plus légères, des plus imperceptibles aux plus manifestes. Nous sommes dans Kolélé où, l'emprunt cédant le pas à l'invention, Kolélé-nom est le lieu de la distorsion. Lettres supprimées, ajoutées, remplacées, suffixes prenant la place de la finale, glissements phonémiques (Barbara, Betty, Bettina) par modification graphique, doublages consonantiques (Betty, Bettina) ou vocaliques (Debhoora), tout contribue à l'éclatement de ce corps nominal qui, devenu paysage phonétique, sollicite l'oeil et l'oreille sans pour autant manquer de faire surgir plus d'un effet sémantique.

Par leur pouvoir de suggestion, ces diverses variantes auraient pu jouer le rôle de qualificatifs. A l'instar d'un groupe déterminatif tel que «from Zimbabwe» dans l'expression *I am from Zimbabwe*, elles auraient pu contribuer à l'ancrage du nom dans l'espace et/ou le temps... Mais quel espace, quel temps? Celui des Portugais, de l'afro-américanisme, de l'hispanisme, de la francité, de l'africanité? Elles ne sont pas réglées, elles n'appartiennent pas toutes au même système référentiel, n'ont pas en commun l'unicité du modèle (français ou africain). Il n'y a donc d'effet de localisation que ponctuel. Dans leur rapprochement (Malémbé, Kolélé), elles manquent à localiser de façon cohérente, ne situent pas Simone dans un quelconque hors-jeu (*je*), n'ont pas pour rôle de qualifier, mais d'*in-définir*. En ne qualifiant pas, elles signalent l'inqualifiable, donnent au nom une polytonalité et une coloration diffuse.

Kolélé, institutionnalisée en prénom féminin, perd, dans ses métamorphoses successives, la permanence et la stabilité de ce dernier critère que la communauté s'accorde à lui reconnaître et gagne le royaume de la subjectivité. Elle oscille entre le refrain musical et le conatif, marques possibles et respectives du défini, de l'adresse religieuse ou poétique, tandis que son identité sexuelle (*ne*) fait (plus aucun) doute à la rencontre du néologisme, du raccourci qui a seulement la majuscule pour se différencier du substitut «Kolélé» qui, signifiant en kikongo, bonjour, salut, (ou bien *Malémbé*, modificateur lingala signifiant doucement) pris dans son sens général, gomme toute sexualisation pour s'appliquer indifféremment au masculin ou au féminin.

De la sorte, nommer - dé-nommer - re-nommer équivaut à décontextualiser, éviter de localiser - sexuellement, spatialement, temporellement, - montrer que ce que l'on désigne ainsi est le fait que ce soit parce qu'on le fait être. A proprement parler, personne en soi, Simone est ce nom dans lequel s'inscrit le «courant d'air» ou si l'on désire y revenir, le fantôme - dont l'une des propriétés, comme chacun sait, est d'être insaisissable.

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 «pré-nominales» dans le texte, du type: «Camarade», «mon chou», «ma fleur», «ma chérie», «tantine», «mon cœur»... Loin de s'apparenter aux périphrases «pré-nominales» dont parle E. Nicole dans son étude sur le nom proustien¹², ces dernières ne marquent pas une première phase dans la désignation du personnage; elles ne précèdent pas l'apparition du désignant normatif (Kolélé, Simone, Monette), ne l'évincent pas, ne le remplacent pas, puisqu'elles peuvent s'y ajouter sur la portée de la syntaxe. Avant que de se rapporter à Monette, elles signalent la présence de la subjectivité dans le discours et indiquent l'insuffisance du signe onomastique, insuffisance POUR SOI, ainsi qu'en témoigne l'emploi réitéré du possessif (Si-mon-ne, Mon-ette Fragonard), insuffisance poussée à l'extrême, à lire dans la succession des syntagmes nominaux. Dilution, pluralisation du prénom et adjonctions sublimantes (adjectivales, périphrastiques) se combinent pour compenser l'insipide unité objective (Simone), rompre la construction phrastique et perturber l'ordre de la narration. Le discours constitué glisse dans l'euphorie de l'appellation, témoin d'un rapport à l'autre (Mon/Simone) qui ne peut plus se raconter, mais seulement s'exprimer, qui se vit, s'éprouve, plus qu'il ne se commente. Aucune loi ne vient régir l'apparition de ces unités linguistiques: la voix du métalangage était là pour le faire entendre.

Imprévisibles, irrationnelles, incontrôlées, guidées par quelque pulsion inconsciente, elles s'imaginent en lui et vont de pair avec l'humeur, le sentiment, l'affectivité, les affres de la jouissance extatique. Il y a des noms beaux et des noms laids, des noms que *je* aime et que *je* n'aime pas, des noms que *je* prononce quand il se rappelle l'Afrique. «Dois-je» alors trouver dans la nomination, dans ces noms secrets que *je* juge utile de communiquer, un

¹² E. Nicole, «Personnage et rhétorique du nom», *Poétique*, 46, p. 209.

miroir limpide de «mes» sens, capable de refléter et faire percevoir l'in audible (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*) de l'émerveillement et de l'univers musical, les signes flottent sur un rythme de jazz. Kolélé multiforme, Kolélé amputée de la lettre de la raison, Kolélé sur tous les tons, Kolélé chantée: le nom qui est dit, crié, proclamé, la façon dont l'autre ne s'appelant plus au sens réfléchi, est appelée. Au travers de ces noms de Kolélé résonne l'AFFECT. Ce **K** de l'origine, cette initiale vélaire du prénom, cette consonne essentielle qui commençait à parcourir le texte de Lopes et n'avait pas fini de rebondir.

En simulant un rapport amoureux dans les textes, en posant Kolélé comme objet de séduction, en jouant avec la deuxième sur la première, Lopes a permis à ses *je* de se déclarer dans toute leur sensibilité et, par là même, a déplacé la problématique de la lecture. Face au *je* qui nous refuse tout savoir quant aux choses dont il semble parler (Simone, Monette) et au travers desquelles, en fait, il se mire, face au *je* qui, pris dans le flux et le reflux de ses propres pulsations, s'égare, déraisonne, chante, crie à l'occasion, devrions-nous déduire que les récepteurs sont niés?

Conclusion

Polyvocal ou polyphonique, le tressage des voix produit des constantes aux niveaux de l'(interlocution) et de l'énonciation. Tout d'abord, seul l'espace est garant de la communication et de la production du sens dans ces romans de Lopes: il constitue ce que Goffman appelle une «occasion sociale» qui permet la rencontre de plusieurs voix et au cours de laquelle «une signification est assignée à divers éléments qui ne sont pas nécessairement liés à des échanges verbaux»¹³. Ensuite, la locution s'assimile à une recherche de communicabilité, que ce soit entre des êtres réunis en un même espace (dans la structure polyvocale) ou au sein d'une locution dédoublée, (dans la structure polyphonique). Concurrentes, les voix se profèrent séparément les unes des autres: au lieu de se rapprocher, elles s'écartent. Il y a dans ces accouplements vocaux un déni d'interlocution de la part de celui qui structure et produit ces voix, l'énonciateur. Celui-ci

¹³Irving Goffman, *Façons de parler*, Paris, Minit, 1981, p. 267.

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 l'unité sous-jacente que le travail d'énonciation produit. Bien souvent, le mouvement de ces polylogues aboutit à une parole qui renonce à aller de l'avant et nie même la pertinence de son événement (par l'ironie ou par le retour sur elle-même). Mais, qu'est-ce l'écrivain, en fait, sinon un passeur d'une rive à l'autre?

Le lecteur est ainsi amené à relier les voix entre elles, à ressouder leurs factures et à produire lui-même la parole de l'auteur (qui est forcément un peu la sienne aussi). Paradoxalement, la déconstruction fictionnelle qu'opère le polylogue engendre un effort de coopération entre les instances auctoriale et lectrice: l'une et l'autre sont complices d'un même travail interprétatif; ce que l'auteur cache ou tait, le lecteur est appelé à le compléter, à le rectifier, à le comprendre par lui-même. Toute une stratégie du secret se déploie au départ des trous et des silences des textes.

Textes cités :

Michaïl Bakhtine (1978), *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard.

Roland Barthes (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.

Philippe Bonnefis (1980), "Pierre, Ô", *Revue des Sciences humaines*, n° 178, 72-88.

Pierre Bourdieu (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

Antoine Compagnon (1990), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.

Oswald Ducrot (1972), *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.

(1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

Groupe μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, rééd. Paris, Seuil.

Jean-Marie Klinkenberg (1990), *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto-Bruxelles, Editions du Gref-les Eperonniers.

Julia Kristeva (1969), *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

(1977), *Polylogue*, Paris, Seuil.

Henri Lopes (1982), *Le pleurer-rire*, Paris, Présence africaine.

(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.