

Bauvarie Mounga (Genf)

Stratégies narratives et violence dans le roman post-colonial africain : le cas de la technique du fragmentaire dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès

After independence, in the sixties, sub-Saharan Africa including Francophone, saw moving to the head of his governments, dictatorial powers. Henri Lopès translated this in his work by a formal violence. We will study in this paper, the violence employed by the Congolese novelist in *Le Pleurer-rire* (1982): the technique of fragmentary. Our work is structured in three parts: the presentation of formal violence in *Le Pleurer-rire*, manifestations of post-colonial political system in this novel and the operation of the technique of fragmentary.

Keywords: *postcolonial novel, violence, dictatorship, technique of fragmentary, narration;*

Au lendemain des indépendances, dans les années soixante, l'Afrique subsaharienne, notamment francophone, a vu s'installer à la tête de ses gouvernements des pouvoirs dictatoriaux. Certains romanciers ne sont pas restés insensibles à cette situation socio-politique complexe. Cela s'est notamment traduit à travers leurs écrits. Ainsi, à la violence subie par les peuples au quotidien, les écrivains répondent par une violence formelle dans leurs textes. C'est le cas d'Henri Lopès, notamment dans *Le Pleurer-rire* (1982) qui met en scène un dictateur loufoque, le Maréchal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, prêt à tout pour s'éterniser à la tête de l'Etat et exerçant un pouvoir sans partage. Dans cette perspective, le romancier congolais opte pour la technique du fragmentaire qui est une stratégie narrative se caractérisant par une implacable violence exercée sur la forme. C'est un moyen pour lui de s'insurger contre la dictature. Le but de cet article est justement d'analyser le fonctionnement et les enjeux de cette stratégie narrative. En d'autres termes, il s'agit d'explorer les éléments qui permettent à l'auteur de mettre en place une forme de la violence dans son œuvre, ainsi que les manifestations de cette dernière. Pour mener à bien cette étude, nous allons structurer notre travail en trois parties : la présentation de la violence formelle dans *Le Pleurer-rire*, les

manifestations du système politique post colonial dans ce roman et le fonctionnement de la technique du fragmentaire.

1 Présentation de la violence formelle dans *Le Pleurer-rire*

Il est question de faire un résumé du *Pleurer-rire* et de définir la technique d'écriture employée par Lopès pour s'inscrire en faux contre la dictature.

1.1 Synopsis

Classique de la littérature africaine, *Le Pleurer-rire* est la quatrième œuvre d'Henri Lopès ; cette œuvre paraît en 1982 à Présence africaine à Paris. Dans ce roman, l'histoire se déroule au lendemain des indépendances. Lopès met en scène un dictateur, Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, ancien militaire arrivé au pouvoir à la faveur d'un coup d'État. Tout au long du roman, l'auteur recourt à la violence des mots pour lever un pan de voile sur les maux tragiques qui minent le pays de Tonton. *Le Pleurer-rire* se caractérise également par son rythme varié, sa structure polyphonique car les récits s'y entrecroisent et l'on note une pluralité de narrateurs. L'humour et l'ironie ne sont pas en reste, le titre de l'œuvre étant en lui-même assez révélateur.

1.2 Définition de la technique du fragmentaire

Nous avons emprunté ce vocable à Selom Komlan Gbanou dans son article intitulé « Le Fragmentaire dans le roman francophone africain » (2004). Selon lui, le fragmentaire est une technique narrative qui naît d'une situation socio-politique précise. Face aux différents faits et événements comme les pesanteurs idéologiques de l'époque postcoloniale, les mouvements migratoires vers l'Europe, l'hybridité culturelle née de la rencontre de plus en plus ouverte avec le monde, des mutations profondes vont être observées dans le traitement de

la forme romanesque. Cette technique acquiert ses lettres de noblesse avec *L'Apologie de la religion chrétienne* (1658) de Pascal et sera utilisée par la suite par un grand nombre d'écrivains tels que Marguerite Yourcenar, Robert Musil, Francis Ponge, Claude Simon, Marcel Schwob, Kateb Yacine, ... Le fragmentaire se manifeste au niveau de l'écriture par une révolution pacifique de destruction qui, en même temps qu'elle brouille l'identité des textes, fait éclater les frontières des genres et, surtout dans le roman, procède à un émiettement continu du récit et à une implacable violence exercée sur la forme.

La révolte formelle dont use Lopès, nous l'avons dit, n'est que l'écho d'une situation socio-politique dramatique. Toutefois, comment s'exprime cette injustice subie par les populations africaines ?

2 Manifestations du système politique post colonial dans *Le Pleurer-rire*

Henri Lopès s'intéresse à la gestion du pouvoir par les Africains au lendemain des indépendances. Cela n'est guère étonnant lorsqu'on sait que le pouvoir post-colonial est essentiellement répressif. Il apparaît donc normal que les romanciers africains portent un regard critique sur leur gouvernement. Dans ce contexte, selon Riva Silvia (2006 : 135), « le recours à la tradition est destiné à satisfaire des intérêts personnels [...] ou carrément est mis au service de l'oppression politique et familiale ». A ce niveau, Henri Lopès insiste sur la dictature employée par les hauts dirigeants, le culte de la personnalité et le règne tous azimuts de l'immoralité.

2.1 La dictature

On parle de dictature dans la gestion d'un Etat lorsqu'il y a un abus de pouvoir, une autorité oppressive ; le président, à l'aide d'un gouvernement oppressif exerce un pouvoir sans partage et cruel. Au fait, sous quelle forme et par quels moyens s'exerce la dictature dans les œuvres de Lopès soumises à notre étude,

notamment dans *Le Pleurer-rire* ? Selon Alphonse Mbuyamba Kankolongo¹, les principaux instruments de la tyrannie dans l'œuvre Lopèsienne sont entre autres le parti unique, les médias, la force armée, les services de sécurité et l'appareil judiciaire... Dans ce contexte, le président Bwakamabé considère la participation du peuple à la vie publique comme une aberration. Le narrateur du *Pleurer-rire* nous le révèle à cet effet :

- (1) En vérité, il le clamait, le vote était « une vaste blague », une hypocrisie, [...] Ce n'étaient pas les plus déterminés que la populace analphabète et irresponsable choisissait. [...] Abandonner la désignation des guides de la communauté à une masse indéfinie, c'était renoncer à ce sens inné des responsabilités qu'ont ceux qui se sentent une âme de chef. [...] Oui, les sociétés africaines, par tradition et nécessité historique, avaient besoin d'être bien tenues et bien dirigées. [...] Sinon, Dieux des ancêtres, où irait-on ? A quoi ressemblerait ce pays ? Et Bwakamabé répondait lui-même, emporté par sa péroraison : « A un conglomérat de toutes les tendances. Et ce n'est pas ainsi qu'on dirige. Non ce serait la voie tracée à l'anarchie, le lit fait pour que les communistes y couchent » (PR : 100-101).

Dans ces conditions, le vote pour le président Bwakamabé, n'est que distraction et anarchie. Il faut diriger le peuple d'une poigne de fer, car il n'est même pas assez éclairé. Côté média, la chaîne publique radio-télévisée règne en maître par la voix de son éditorialiste Aziz Sonika. Cette dernière diffuse à longueur de journée des slogans qui vantent la grandeur de Bwakamabé, magnifient ses actions, le présentant comme l'unique individu au Pays *pouvant* accomplir la fonction de président.

2.2 Le culte de la personnalité

Henri Lopès dénonce l'attitude des chefs d'Etat qui ramènent tout à leur seule personne. Ainsi, Tonton Ideloy Bwakamabé est considéré comme un messie dont le pouvoir vient de Dieu, une chance inespérée pour ses compatriotes. Le lecteur peut lire à la page 87 du *Pleurer-rire* :

¹ Alphonse Mbuyamba Kankolongo, « La Représentation du pouvoir politique post-colonial dans le roman africain », in, *Le Potentiel*, édition 3911 du 23 décembre 2006, http://www.lepotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=39097.

- (2) Qui oubliera l'entrée du maréchal Hannibal-IdeloyBwakamabé Na Sakkadé, président de la République, chef de l'Etat, président du conseil des ministres, président du Conseil national de Résurrection nationale, père recréateur du pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels à citer dans l'ordre hiérarchique sans en oublier un seul, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa, la poitrine toute colorée et étincelante de plusieurs étages de décorations, au son du fameux Quand Tonton descend du ciel exécuté à l'harmonium par le curé de la paroisse Saint-Dominique du Plateau ? (PR : 87)

Nous constatons à la lecture du passage sus-cité que c'est le président qui dirige tout dans le pays, contrôle tous les postes et est même considéré comme un Dieu parmi les humains. Bien plus, le président considère son pays comme une grande famille dont il est le père, d'où d'ailleurs le nom tonton auquel il tient tant. Zezeze Kalonji fait remarquer dans cette lancée que « le pays se présente comme une vaste cour sous la coupe paternelle de Bwakamabé qui légifère... sans limites » (1984 : 50). Il n'est donc pas étonnant que le président déclare à ses subalternes :

- (3) moi, je suis le papa. Vous, vous êtes les enfants. (PR : 100)

Le président ramène donc tout à sa personne et se présente comme le père de tous ses compatriotes, le père de la nation. Cette dérive du président Bwakamabé ne s'arrête pas là, elle s'étend aussi à l'immoralité et à la bestialité.

2.3 Le règne tous azimuts de l'immoralité et de la bestialité

Dans *Le Pleurer-river*, Henri Lopès nous présente des dirigeants qui, au lieu de se préoccuper de la bonne marche de la cité, s'adonnent plutôt à des excès de toutes sortes. C'est ainsi que le narrateur décrit une scène dans laquelle le président a un comportement proche de celui d'un animal :

- (4) Ouvrez-moi sa gueule, maintenant, je vous dis... là... Et Bwakamabé d'uriner copieusement en visant la bouche de sa victime. Le jet de liquide jaune tombait bruyamment telle une bière écœurante. Tous les militaires assistaient sans commentaire à la scène. La vessie allégée, le maréchal dit en se reboutonnant :
-Allez, débarrassez-moi de cette saleté... c'est ainsi qu'après la guerre on traitait les vaincus chez nous (PR : 299).

Le geste du président est proche de l'animalité et laisse sans voix. Il n'est donc guère étonnant que dans le roman, à la page 110, on peut lire : on ne se réveillait plus sans trouver les rues de la capitale jonchées de tracts exigeant des élections libres et traitant Bwakamabé de noms d'oiseaux, de poissons et d'animaux de la savane. Or, comme l'indique Alpha Noël Malonga (2007 : 80),

tous les animaux ont en commun d'être mus par l'instinct et d'être incapables de pensée logique. Cette dation de noms est à comprendre comme une dénégation de toute intelligence chez l'individu nommé Bwakamabé Na Sakkadé, et comme une stigmatisation de la brutalité humaine.

Le caractère bestial du président Bwakamabé qu'Alpha Noël Malonga (id.) tente de montrer se poursuit lorsqu'il ajoute :

Ainsi, le personnage du président est comparé tour à tour à un sanglier², et à une panthère³ ; il est né au cours de « l'année de cochon. Si l'on en croit l'astrologie chinoise, le 5 août, sous le signe du lion ». La panthère et le lion se caractérise par leur férocité ; le sanglier figure le caractère massif du corps du président ; et le cochon se distingue par son impureté et son penchant pour les lieux boueux et scatologiques.

Dans cette perspective, le président Bwakamabé apparaît comme la pure incarnation des défauts que symbolisent les animaux sus-mentionnés. Il s'agit entre autres de la tyrannie, la brutalité, la naïveté, la sottise, l'orgueil. Après tout ce qui vient d'être dit, nous remarquons que Bwakamabé se rapproche à plus d'un titre des animaux eu égard à ses faits et gestes. C'est sans doute un moyen pour Lopès de discréditer les dirigeants tyrans et de montrer que la pratique du pouvoir doit être saine et sans excès. Dans cette optique un parallèle peut être établi entre le personnage de Tonton et le premier Guide providentiel de *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi dont Cécile Lebon (1996 : 103) estime à ce propos qu'

Il est décrit comme une bête primaire, instinctive, essentiellement dominé par des pulsions : il mange, s'accouple, se soulage comme une bête. Friand de viande rouge, il est carnivore, cannibale, monstrueux. De l'animalité, il dérape vers la tératologie physique et morale.

² Cf. *La Pleurer-rire* : 134

³ Ibid. : 122.

A la lecture de cette citation de Cécile Lebon, on se rend compte que cette description du personnage de Sony Labou Tansi pourrait tout aussi bien convenir à Bwakamabé. Un président qui favorise l'instinct primaire au détriment de la raison et du bon sens. Ce sont ces désirs, ses passions et ses instincts qui le guident au lieu de la raison.

Par ailleurs, le président Bwakamabé fait reposer le règne de son gouvernement sur le népotisme. Il s'entoure des personnes originaires du même village que lui et tient à distance celles issues de villages étrangers. D'ailleurs, il le dit lui-même à la page 34 lorsqu'il embauche son maître d'hôtel :

- (5) -Ecoute, Maître, faut comprendre qu'il s'agit d'un poste politique. Là où je suis, dois être entouré des miens, rien que des miens (PR : 34).

Tonton démontre, à travers ces propos, son manque d'ouverture et son tribalisme. Il ne pense qu'aux personnes issues de sa tribu alors qu'il est le président de la République. A cet effet, Zezeze Kalonji fait remarquer : «Par le pouvoir confisqué, le dictateur exorcisé par sa « tribu » se propose l'assujettissement et l'anéantissement de toutes les autres tribus manichéiquement considérées comme ennemies et dangereuses. Il n'apparaît pas d'autre paramètre pour l'exercice et la conservation du pouvoir » (1984 : 53). Les tribus étrangères apparaissent comme des rivales aux yeux du président, et donc une menace pour son pouvoir. Il faut donc, selon lui, les assujettir et les faire souffrir.

Face à ce système socio-politique exécrationnel, Lopès développe une structure formelle qui se caractérise par l'imbrication des récits, la mise en abyme et la technique du collage.

3 Le fonctionnement de la technique du fragmentaire

Nous observons un renouvellement esthétique dans l'œuvre d'Henri Lopès. A cet effet, dans cette dernière, on note une liberté d'écriture, le récit n'est pas structuré de façon classique. Dans cette optique, Daouda Mar explique :

l'être humain qui aime en général les histoires bien racontées, avec un début, un nœud et une fin clairs, est étonné par le cheminement chaotique des récits. Les

épisodes et les péripéties romanesques paraissent parfois ne répondre ni à la logique ni à la cohérence.⁴

C'est dire qu'une vraie violence de la forme est exercée dans le récit de l'œuvre du romancier congolais.

3.1 L'imbrication des récits

Lorsque nous parcourons la narration du *Pleurer-rire*, un fait marquant attire notre attention : l'enchâssement des récits. Comme le dit Cyriaque Laté Lawson-Hellu (1998 : 138), on y assiste à une « subversion des codes traditionnels, de réalisme et de linéarité narrative, au profit d'un texte et d'un discours « éclatés » ». Nous allons le constater en parcourant le récit du *Pleurer-rire*. L'histoire centrale porte sur la vie politique du Pays, un pays imaginaire d'Afrique sur lequel règne avec torpeur un bouffon sanguinaire, le Maréchal Bwakamabé Na Sakkadé. A ce récit, se greffent trois autres textes-satellites : le premier est le récit de la vie du Maître d'hôtel, ce dernier livre présente en une forme de journal intime d'une part les fantasmes libidineux que lui inspirent sa femme, ses maîtresses ; d'autre part ses rapports secrets avec un haut fonctionnaire en exil qui tient le rôle de critique intradiégétique, ses révélations sur la vie privée du président. Le deuxième s'étend sur huit chapitres du livre et est disséminé dans le cours central comme des faits divers. Il relate l'histoire du capitaine Yabaka, déchu sous le règne de l'ancien régime, réhabilité par le président qui le fera ensuite arrêter et exécuter pour complot contre l'Etat. Dans le troisième récit, il est question de la vie de Tiya, ancien instituteur et militant anticolonialiste. Ces différents textes-satellites, qui se présentent sous diverses formes typographiques, sont éparpillés dans le récit central et, organisés en un tout signifiant et pragmatique. Ils fonctionnent comme des fragments qui forment un tout harmonieux. Pascal Quignard (1986 : 48-49) compare, à cet effet, les fragments à

⁴ Daouda Mar, « Le Roman des conflits en Afrique contemporaine », in : *Ethiopiennes* 71 Littérature, philosophie, art et conflits, 2^e semestre 2003, http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=63.

ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau. Une grande mare, ou tout l'océan, n'auraient répété le ciel qu'une fois.

Ainsi les fragments, mis ensemble, reflètent l'image de la totalité. Nous allons présenter un échantillon de ces différents récits qui jalonnent *Le Pleurer-rire* :

- (6) *Je* ne raconterai pas la cérémonie de prestation de serment du magistrat suprême de *notre* Nation. Aziz Sonika, dans son style habituel de cireur de chaussures, a rapporté dans le détail l'événement tel qu'il se déroula au siège de l'ancienne Assemblée nationale, en présence de toute la presse étrangère et qui ne fut rien d'autre que la copie conforme des fêtes des Blancs, au cours de laquelle Bwakamabé Na Sakkadé jouait, avec sérieux et un plaisir évident, son rôle ainsi qu'acteur consciencieux (PR : 44).
- (7) *Moi, je* la rassurais en plaisantant dès que *nous* abordions ce sujet, mais n'en faisais pas moins à *ma* tête, car sinon les amis se seraient moqués de *moi*. Un homme qui reste avec une seule femme est un infirme. Même les autres femmes le méprisent. Elles racontent à qui veut les entendre que l'homme-là, oh! C'est pas un homme. Et la honte retombe sur vos parents (ibid. : 20)
- (8) De nombreuses versions sur les derniers moments du capitaine Yabaka ont été relatées. *Je me* limiterai ici à deux variantes, qui sont, l'une et l'autre, les plus diffusées par Radio-trottoir (ibid. : 308)
- (9) C'était le vieux Tiya qui venait d'intervenir d'un ton tranchant. Les intellectuels ne daignaient même pas lui répondre. Ils contentaient d'arborer un sourire. *Moi, je* trouvais leur attitude méchante. Mais le vieux était aussi dur qu'eux. Il répondait par un autre sourire. Un sourire d'un autre univers, un sourire rempli de son propre mystère (ibid. : 15).

Les quatre exemples ci-dessus sont les extraits des différents récits relatés par le locuteur-narrateur *je* dans *Le Pleurer-rire* ; tous ces récits représentent des séquences narratives indépendantes que le lecteur peut choisir de sauter ou de ne pas lire sans que cela ne porte préjudice au sens des divers récits. De plus, ces séquences ont des caractères typographiques différents, ce qui ne facilite pas la tâche au lecteur. Au contraire, cela sème un trouble chez le lecteur qui peut être dérouté. Ces récits participent à la violence formelle, du roman de Lopès, qui fait écho à la violence politico-sociale décrite dans le roman. On a l'impression que pour conjurer cette situation dramatique, l'auteur violente à

son tour son texte et rompt ainsi avec les canons esthétiques classiques. Sélom Komlan Gbanou (2004 : 87) indique dans ce sillage :

la fragmentation ne se donne pas seulement à lire comme une manipulation du récit, mais comme une recherche d'effets visuels devant conduire le lecteur à un mouvement discontinu de va-et-vient à travers le texte, suivant les ressemblances graphiques entre les différents segments.

La morphologie du récit du *Pleurer-rire* favorise ainsi une liberté de parcours étant donné que les séquences y sont autonomes. D'ailleurs, le roman se termine sur la confession suivante du narrateur (PR : 315) : « Ici finit la relation d'un chapelet de rêves et de cauchemars qui se sont succédé à la cadence d'un feuilleton et dont je n'ai été débarrassé qu'une fois le dernier mot écrit ». Aussi *Le Pleurer-rire* s'apparente-t-il à un feuilleton à plusieurs épisodes qui débouchent sur un ensemble harmonieux. Dabla qualifie, de ce fait, le roman de Lopès de « structure de mosaïque circulaire » (1986 : 145).

Le texte de Lopès, nous l'avons montré, est très composite. L'écriture, comme le signale, Jacques Chevrier (1989 : 11) y est « heurtée, violente, tantôt baroque et polyphonique, tantôt surréaliste » et cela est aussi perceptible sur le plan formel.

3.2 La mise en abyme

En littérature, la mise en abyme est un procédé consistant à placer à l'intérieur du récit principal un récit qui reprend de façon plus ou moins fidèle des actions ou des thèmes du récit principal. L'expression *mise en abyme* apparaît pour la première fois chez André Gide en 1893 dans son journal (1889-1939). A cet effet, Gide (1948 : 41) écrit :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en « abyme ».

Il faut, toutefois, relever que la mise en abyme trouve son origine dans l'héraldique.⁵ Ainsi, les blasons médiévaux contenaient une image dont le centre contient la même image réduite comme le reflet du miroir, et puis cette image se reproduit à plus petite échelle à maintes reprises en formant la chaîne des reflets. Nerminn Vucel ajoute :

« en abyme » devient un terme tiré de la langue héraldique désignant le procédé de multiplication d'une image en elle-même en réduisant ses contours, ce qui pourrait aller presque sans fin [...].

A la fin du XIX^e siècle, le mot « (en) abîme » a perdu, surtout pour Gide, sa signification médiévale pour ne garder que sa signification poétique et même « imaginaire », [...].

En effet, l'orthographe originelle était « abisme », mais comme l'Académie française l'a prescrit, par un accent circonflexe sur la voyelle précédente. André Gide a décidé d'échanger î en y et, connotant l'antiquité grecque, il a opté pour son propre orthographe « abyme ». ⁶

Ces propos de Nerminn Vucel montrent l'évolution de l'expression *mise en abyme* de l'héraldique à la littérature. En littérature justement, cette expression a plusieurs synonymes en fonction des narratologues,⁷ et elle désigne la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe souvent décrit de façon imagée comme un effet de miroir. Lucien Dällenbach déclare à cet effet : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (1977 : 18). Il apparaît ainsi que la mise en abyme est un procédé narratif essentiellement basé sur la similitude. Nous pouvons par exemple prendre le cas d'un romancier en train d'écrire un livre, un roman dont le sujet principal est ledit roman.

Le Pleurer-rire est en réalité le manuscrit, le projet d'écriture d'un personnage (le maître-narrateur). Il y relate les faits socio-politiques de son pays ainsi que les vicissitudes de sa vie personnelle. La tenue du journal intime constitue la mise en abyme du texte qui s'écrit et raconte le processus de sa

⁵ L'héraldique est la science du blason, c'est-à-dire l'étude des armoiries (ou armes).

⁶ Nerminn Vucel, « Le Narrateur gidien », in : *Bulletin des amis d'André Gide* 146, Centre d'Etudes Gidiennes de l'Université de Nantes, avril 2005, http://www.nerminn.kokoom.com/gide_narrateur.htm

⁷ Gérard Genette (1972 : 225) par exemple parle des récits internes ou *métadiégétiques*, Lucien Dällenbach (1977), quant à lui, emploie plutôt l'expression *récit spéculaire*, Michael Scheffel (1977 : 48) préfère *l'autoréflexion*, Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers (2004), pour leur part, utilisent le terme *épanalepse*.

production. Le maître-narrateur soumet même son manuscrit à l'appréciation d'un autre personnage comme nous l'avons montré plus haut. De plus, de la page 254 à 256, il cite un extrait de *Jacques le Fataliste et son Maître* de Diderot pour essayer d'expliquer certains passages de son projet d'écriture. Ainsi, le texte ne cesse de se replier sur lui-même afin de fournir volontairement des indications sur sa construction, sa production. On a de ce fait affaire à un texte hétéroclite qui fait penser au désordre de l'univers décrit. Outre la mise en abyme, le roman d'Henri Lopès se caractérise également sur le plan formel par la technique du collage.

3.3 La technique du collage

Par technique du collage, nous entendons le fait d'introduire dans le tissu narratif divers éléments composites qui rendent insolite l'homogénéité du récit. Pour expliquer les origines de la technique du collage, Sélom Komlan Gbanou fait remarquer que dans la seconde moitié du vingtième siècle,

des mutations profondes dans le projet littéraire voient le jour, qui n'affectent pas seulement les problématiques à l'œuvre dans les récits, mais se proposent comme une véritable sclérose de la forme par des reconfigurations tous azimuts du genre romanesque, une partition ininterrompue à la fois de l'espace textuel et du discours littéraire, une mise à l'honneur de l'exercice vingtiémiste du collage, du cut up, comme s'il s'agissait de développer une convergence esthétique avec l'époque postmoderne du chaos, du désordre, de l'éternel recommencement (2004 : 83).

A la lumière des propos de Sélom Komlan Gbanou, on dirait que la technique du collage est un procédé esthétique visant à exprimer sur le plan formel tous les soubresauts que connaît l'époque postmoderne. Le maître-narrateur dans *Le Pleurer-rire* affiche, dans cette perspective, un extrait du journal *Le Monde* à la page 272. Nous constatons donc que le narrateur du *Pleurer-rire* n'offre pas aux lecteurs un récit linéaire et compact, mais un texte hétéroclite et insolite qui fait écho au désordre, à l'image des thèmes développés et des univers décrits.

Au final, le but de cet article était d'analyser la violence dans le roman post colonial africain. Nous avons, dans cette optique, pris le cas d'Henri Lopès dans *Le Pleurer-rire*. En effet, le romancier congolais décrit dans son œuvre les

dérappages du dictateur Bwakamabé sur son peuple. Le système socio-politique mis en place par ce maréchal loufoque se traduit par la dictature, le culte de la personnalité, l'immoralité et la bestialité. Sur le plan formel, Lopès opère un renouvellement esthétique marqué par l'imbrication des récits, la mise en abyme et la technique du collage. L'auteur congolais procède à une révolte esthétique en martyrisant, en torturant son propre texte sur le plan formel, comme pour mieux exorciser la violence socio-politique qu'il décrit.

Bibliographie

- Chévrier, Jacques. 1989. « L'Image du pouvoir dans le roman contemporain ». In : *L'Afrique littéraire*. Vol. 85, 3-13.
- Dabla, Sewanou. 1986. *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan.
- Dällenbach, Lucien. 1977. *Le Récit spéculaire, contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris : Seuil.
- Gbanou, Sélom Komlan. 2004. « Le Fragmentaire dans le roman francophone africain ». In : *Tangence*. Vol. 75, 84-105.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- Gide, André. 1948. *Journal (1889-1939)*. Paris : Gallimard.
- Kalonji, Zezeze. 1984. « Eléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-rire* de Henri Lopes ». In : *Peuples noirs peuples africains*. Vol. 37, 30-54.
- Laté Lawson-Hellu, Cyriaque. 1998. « L'Ironie du « *Pleurer-rire* » chez Henri Lopes ». In : *Etudes littéraires*. Vol. 30, N°2, 123-140.
- Lebon, Cécile. 1996. « Sony Labou Tansi : rêver un autre rêve ». In : *Notre Librairie*. Vol. 125, 102-107.
- Malonga, Alpha, Noël. 2007. *Roman congolais. Tendances thématiques et esthétiques*. L'Harmattan.
- Mar, Daouda. 2003. « Le Roman des conflits en Afrique contemporaine ». In : *Ethiopiennes*. Vol. 71. (<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article63>, dernière visite : 10 janvier 2016)
- Mbuyamba Kankolongo, Alphonse. 2006. « La Représentation du pouvoir politique post-colonial dans le roman africain ». In : *Le Potentiel*, n° 3911 du samedi 23 décembre 2006. (http://www.lepotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=39097, dernière visite : 15 février 2016)
- Meyer, Michel. 1991. « Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine ». In : Aristote éd. *Rhétorique*. Paris : Hachette. Le livre de poche, 5-70.
- PR = Lopès, Henri. 1982. *Le Pleurer-rire*. Paris : Présence Africaine.
- Quignard, Pascal. 1986. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Montpellier : Fata Morgana.
- Riva, Silvia. 2006. *Nouvelle Histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris : L'Harmattan.
- Scheffel, Michael. 1997. *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Niemeyer: Tübingen.
- Vucel, Nermin. 2005. « Le Narrateur gidien ». In : *Bulletin des amis d'André Gide*. Vol. 33, N° 146, 231-246.