
L'hybridation générique comme mécanisme de représentation dans le Pleurer d'Henri Lopes et La Vie et demie de Sony Labou Tansi

narratives dans l'œuvre littéraire, le roman en loc dialogisme se manifesterait par l'apparition d'autres voix d'autrui, alors que la polyphonie serait la pluralité de l'œuvre romanesque.

Selon Bakhtine, l'auteur joue dans ce cadre un rôle à entrer en dialogue avec les personnages. Il est dirigerait les voix pour produire un effet de sens global. vue, il ne serait pas passif dans l'œuvre, malgré de distanciation qu'il peut utiliser. Qu'en est-il du rapport personnages dans cette activité dialogique ? Pour Bakhtine, les voix ont leur importance dans le texte. Toutefois, il ins qui lui semble fondamental pour déterminer les instances dans le roman. Pour lui, en effet, dès qu'un personnage dialogue avec lui-même, quels que soient les registres langue, il y a polyphonie. Cette multiplication de voix rend impossible toute hiérarchisation entre ces voix dites v émanent d'une seule et même instance.

Dans *Le Pleurer/Rire* (1982) comme dans *La Vie et demie* il y a une multiplicité d'instances narratives. Cette techn

s'inscrit dans la logique d'une quête identitaire, une des préoccupations majeures du roman francophone après l'obsolescence de la « Négritude ». Cette quête sera à la fois thématique et formelle. Ainsi, contrairement aux écrivains africains de la première génération (terme proposé par Sewanou Dabla en 1986), le récit linéaire ayant une intrigue qui retrace la vie d'un personnage de sa naissance jusqu'à sa mort, comme chez Camara Laye ou Cheikh Hamidou Kane, se trouve amendé par la subversion et l'invention de la part de auteurs comme Sony Labou-Tansi ou Henri Lopes

Cependant, si Lopes superpose dans son œuvre plusieurs voix greffant à l'histoire principale d

général, et celles africaines en particulier. Voyons dès lors comment ces notions sont transposées dans cette littérature si dynamique tant par la production d'œuvres fictionnelles que par les approches théoriques des dernières décennies.

Le dialogisme chez Sony Labou Tansi peut se lire à travers les procédés de composition de son roman, *La Vie et demi* auteur a développé tout au long de cette œuvre trois intrigues imbriquées les unes dans les autres le récit des règnes successifs de la dynastie des « Guides Providentiels », souverains de la Katamalanas jecelui de la famille de Martial qui ne veut pas mourir, et le rapport de celle-ci avec les Pygmées et leur lutte contre le pouvoir central. Ces différentes intrigues sont subtilisées

Dès lors, le personnage de Chaïdana sert à établir le pont entre le passé et le présent, entre les morts et les vivants, à travers ses souvenirs. On voit ainsi que même mort, Martial continue d'occuper une place importante dans la vie de tous les jours en Katamalanasia. Quant aux Pygmées, le récit qui leur est consacré est de moindre importance, certes, mais leur farouche résistance aux tentatives d'intégration dont ils ont fait l'objet et l'évocation de leur terroir par le narrateur à travers les pérégrinations des personnages, notamment de Chaïdana, ou de Chaïdana-fille, font deux des membres à part entière de l'état dissident du Darmellia.

Sir Amanazavou avait convaincu le guide des qualités martiales de ses confrères et avait persuadé d'installer une base militaire essentiellement pygmée à Darmellia. C'était à cette époque que la chasse aux Pygmées pour leur intégration atteignit son paroxysme. (...) On avait emmuré au parc d'attractions près de trois mille Pygmées (VD 102-03)

L'initiation de Pygmées aux secrets des plantes permet à l'auteur de faire de ce groupe les protagonistes de «*Le sable*» en envoyant Chaïdana-fille dans leur univers. En effet, l'initiation de Chaïdanafille, qui retourne dans la forêt pour se préparer à la guerre du sexe entamée par sa mère, nous permet de découvrir le milieu des Pygmées de la région, mais aussi leur enracinement et les liens affectifs qui existent entre eux et leur univers

Kapahacheu versait la forêt dans la cervelle creuse de Chaïdana. Les sèves qu'on met dans les yeux pour voir très loin ou pour voir la nuit. Les sèves qu'on met dans les narines pour respirer l'animal ou l'homme à distance. Les sèves qui font dormir ou qui empêchent de dormir. Les sèves qui provoquent les mirages ou les effets de vin. La gamme de poisons. La gamme de drogues. Les mots aussi. Les mots qui guérissent. Les mots qui font pleuvoir. Les mots qui donnent la chance. Ceux qui la tuent (VD 98)

Elle y retrouve la connaissance et la maîtrise des secrets des plantes et de la nature, donc de la vie tout court, comme lui dit le vieux pygmée. Cependant, à travers ces déplacements des personnages d'un milieu à un autre, ce qui est à l'œuvre ici c'est la rencontre d'univers distincts, parfois opposés, qui dialoguent. La composition du roman montre donc la complexité des relations entre les personnages et entre les univers.

C'est donc sur le plan de sa structure que le texte de Sony dialogue avec lui-même. Les procédés de mise en abyme, permettant au texte principal d'entrer en dialogue avec le récit d'un personnage comme Chaïdana, participent aussi de cette multiplication des instances et des

points de vue de la narration. Les poèmes que Chaïdana compose dans le roman en train d'écrire illustrent parfaitement :

Elle compose des chansons, des cris, des histoires, des dates, des nombres, un véritable univers [...]. Ainsi naquit la "littérature de Martial" qu'on appelait aussi littérature de passe ou évangile de Martial. Les manuscrits circulaient clandestinement de main en main (p. 76-77)

Ces textes qui sont une sorte de pied de nez au pouvoir en place constituent aussi un défi lancé à la littérature. L'accès aux manuscrits permet d'atteindre le cœur même de l'œuvre littéraire à venir. C'est aussi un manifeste de la future littérature, pour dire, où le destinataire participe à l'élaboration de l'œuvre.

PLURALITE DE VOIX OU ABSENCE DE NARRATEUR OMNISCIENT CHEZ HENRI LOPES

Comme dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi, *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes ne présente pas une intrigue unique. Au contraire, sur l'histoire principale viennent se greffer trois récits secondaires : le récit du maître d'hôtel, narrateur du *Pleurer-Rire*, l'histoire du capitaine Yabaka, et le récit de la vie de Tiya, ancien instituteur et militant anticolonialiste, ce qui donne au roman une structure de mosaïque circulaire. Et c'est au narrateur de réunir les diverses pièces de la mosaïque. Notons que le maître d'hôtel travaille au palais du Président Bwakamabé Na Sakkadé, situation idéale pour noter et raconter les faits et gestes du Président. Par ailleurs, il connaît et fréquente les principaux protagonistes et peut ainsi révéler la destinée du capitaine Yabaka, comme le désespéré vieux Tiya.

Cependant, la multiplicité des personnages et des intrigues qui s'interpénètrent dans *Le Pleurer-Rire* trouve son unité dans l'action du roman. Débarrassée à la fois de l'unicité et de la linéarité habituelles dans le roman africain dit classique, l'action ou le mouvement interne du récit se fonde ici, comme dans *La vie et demie*, sur les relations entre les protagonistes des différentes intrigues. Henri Lopes préfère une composition romanesque qui procède de la juxtaposition de plusieurs intrigues plutôt que de leur hiérarchisation ou de leur fusion. Dans la même logique, l'espace subit évidemment les mêmes perturbations et se retrouve fatalement lié au temps aboli : « Le pays n'est pas sur la carte. Si vous tentez de le retrouver, c'est dans le temps qu'il faut le

chercher» (PR⁹³ 58) déclare le narrateur du Pleure-Rire. En quelque sorte, l'espace ~~r~~existe pas comme on pouvait le trouver dans les romans antérieurs à ceux de Lopes et de sa génération.

Il est intéressant de constater que tantôt c'est Lopes qui écrit (un personnage de fiction portant le nom de l'auteur), tantôt c'est un autre narrateur qui vient le corriger. Il y a donc une superposition de deux sujets écrivant la même histoire. Ceci nous renvoie à ce que Bakhtine a déjà remarqué dans *Esthétique et théorie du roman* (1975), à savoir

Par-delà le récit du narrateur, nous en lisons un second celui de l'auteur.
 sort,8(ea2,0278(07f(47c)209Da7F49Ff58d)Le(0)2eT09T373r05#3(und

Kourouma. En effet, le discours romanesque chez Kourouma émane d'une foule de narrateurs aux statuts et aux niveaux de langue très divers. Cette multiplicité provoque un effet d'hétérogénéité du discours. Par exemple, le discours de Monné, outrages et défis (1990) est assez polyphonique. Les voix multiples et fluctuantes qui disent « Nous » dans le texte peuvent surprendre le lecteur. Mais si nous considérons cette remarque de Bakhtine selon qui tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un hybride » (1975 : 182), nous constaterons que ces voix traduisent des points de vue émanant du groupe social, phénomène si caractéristique de l'Afrique traditionnelle. Dès lors, le roman cesse d'être le parcours d'un individu problématique pour devenir l'aventure collective d'un peuple. Cette voix collective transpose aussi au niveau du discours écrit ce qui s'exprime dans la tradition orale comme les mythes, les légendes, les épopées, etc. En même temps, on pourrait dire que cette voix éclatée rend compte d'une identité elle aussi éclatée. La narration hétérogène dont le roman procède est une des inventions les plus originales et les plus intéressantes de Kourouma.

Mais on s'aperçoit que le besoin de communication directe avec le lecteur, manifeste chez Ahmadou Kourouma, se révèle aussi puissamment dans l'œuvre de Lopes qui y introduit un lecteur fictif. Membre à part entière de l'univers romanesque, ce lecteur fictif se trouve impliqué dans le récit, étant lié au narrateur par une relation de complicité intense. Aussi, le maître d'hôtel peut-il s'adresser au lecteur pour dire son émotion devant les faits- « le lecteur entend ma gorge serrée » (PR 107) – ce qui confirme l'idée de Bakhtine que tout discours émane d'autrui.

Mais cette narration laisse largement la parole aux principaux personnages en élargissant son champ par des procédés originaux. Par exemple, à l'intérieur du pays, la radio, le journal officiel, les slogans et le discours de Tonton donnent leur version de la réalité qui correspond bien rarement au témoignage du Maître narrateur. Il y a aussi « Radio trottoir », cette rumeur qui court les rues de Moundié, dont la présence est si puissante dans tout le roman qu'elle a une fonction non négligeable. « Radio trottoir » est un contrepouvoir potentiel qui libère le peuple de ses frustrations en lui

Ainsi, le récit allie-t-il la confidence intime du narrateur et le discours public du personnage officiel. De ce fait, tendresse et humour 'E

subversion du récit linéaire comme celle d'action unique se trouvent donc réalisées par la multiplication d'intrigue et des personnages.

Chez Sony Labou-Tansi, à ces procédés, il faut ajouter le fonctionnement particulier du temps romanesque. En effet, dans l'environnement déconstruit de son roman, c'est la notion de temps qui est la plus perturbée, et qui refuse ici la linéarité d'une chronologie précise, préférant se cantonner dans une sorte de passé indéfini. Cette référence à l'enfance de l'héroïne en témoigne : « C'est l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer (VD 11). Le lecteur ne perçoit qu'une durée vague du temps que confirme la succession des événements, des générations et des régimes. La datation qui ponctue par moments le récit ne représente qu'un leurre temporel dénué de la fonction de repère.

Ce projet romanesque nouveau, on le trouve également chez l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop. Ce dernier procède par un brouillage systématique de tous les référents convenus du roman traditionnel, l'espace, le temps, les événements, les personnages, etc. Ses œuvres sont composées d'histoires fragmentées, et il n'y a pas d'intrigue cohérente et linéaire. Dans *Le Temps de Tamar* (1981), les instances de la narration sont multiples; et selon Ernest Le Carvenec, l'objet même du récit se diversifie en embrassant les événements passés et les rêves, les (c) (p) (o) (r) (s) (a) (n) (s) (2) (d) (i) (c) (u) (e) (l) (e) (s) (15-30 (e) (p) (120s rÉ7(i)-13(t)-4(

qui ne veulent rien dire, qui ne vont nulle part, qui viennent de nulle part ». (Diop 1981 : 123). Il y a donc une sorte de dérobade du récit qui passe de narrateur en narrateur, qui donne l'impression d'une absence de cohérence entre les histoires racontées dans ce premier roman de Boris Diop. Tout comme les deux auteurs congolais qui font l'objet de notre étude, Boris Diop veut se démarquer d'un certain type de récit, celui du roman africain traditionnel de composition linéaire et à caractère réaliste. Car pour lui, le réel est insaisissable. Du coup, son roman devient non plus l'aventure d'un héros, mais celle d'un procédé scriptural.

CONCLUSION

Force est de constater que le besoin de renouvellement de l'esthétique romanesque a conduit les écrivains francophones, notamment africains, à pratiquer une technique narrative qui confirme la validité des notions bakhtiniennes de « dialogisme » et de « polyphonie ». Étudiant les multiples rapports entre les différentes instances narratives, Bakhtine a constaté avec justesse que le discours romanesque « ne peut, ni naïvement, ni de manière convenue, oublier ou ignorer les langues multiples qui l'environnent » (1975 : 152).

En effet, le plurilinguisme dans le texte se manifeste à travers plusieurs éléments, à savoir la parole des personnages, l

Ouvrages cités

BAKHTINE , Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman Paris:
Gallimard, 1978.

----- . La Poétique de Dostoïevski Paris:222