

QUE SIGNIFIE « ÉCRIRE EN FRANÇAIS » ? LE CAS D'HENRI LOPES, ÉCRIVAIN CONGOLAIS

Bruno Maurer

Le terme de *francophonie*, dans lequel se donne à lire clairement une performance relevant du domaine de la parole (franco-phonie), fait incontestablement signe vers la linguistique. Or, il se trouve que dans la majorité de ses usages, le terme de francophone est employé pour des personnes issues d'une zone géographique considérée comme périphérique par rapport à un centre qui serait l'Hexagone : en effet, il est rare d'entendre dire que les Français sont francophones — ce qui serait pourtant facile à prouver — alors que l'on n'hésite pas à tenir un tel discours à propos des Sénégalais ou des Malgaches — ce qui est tout de même beaucoup plus problématique. De ce fait, par une extension de sens, être francophone finit souvent par signifier « savoir parler plusieurs langues, sa langue maternelle et le français ». Partant, c'est toute la problématique linguistique des langues en contact qui est mobilisée pour parler de francophonie, posée selon les chercheurs en termes sociaux de diglossie ou individuels de bilinguisme.

S'agissant de la situation des écrivains francophones des pays anciennement colonisés, une analyse très répandue consiste à présenter, dans une perspective diglossique de domination d'une langue sur une autre, la création littéraire en français comme un « vol de langue » de la part des dominés. Cette conception prométhéenne de l'écrivain africain francophone, fortement marquée par les analyses sartriennes de l'après-guerre dans le contexte idéologique des luttes pour l'indépendance, mériterait tout de même d'être réexaminée à la lumière d'œuvres récentes. Notre hypothèse est que le rapport des écrivains à la langue française, et du même coup à la — ou aux — langue(s) maternelle(s), ne peut plus être simplement décrit en termes de diglossie, de création lexicale et d'emprunt, ou de subversion ; l'analyse d'un livre comme *Le chercheur d'Afriques*, d'H. Lopes, montrera que plus qu'un « vol de langue », s'opère en fait un usage autre, mais pas forcément subversif. S'agit-il donc d'un usage africain, congolais ou simplement propre à l'auteur ? Une partie du problème est là, que nous allons tenter de résoudre en observant dans un premier temps et de manière classique, d'un point de vue linguistique traditionnel marqué par la théorisation diglossique, l'existence dans ce roman de narrativisations de la diglossie française

Bruno Maurer, Université de Montpellier III
© 1995, *Études créoles*, vol. XVIII, n° 2, pp. 56-66

standard/français régional congolais, avant d'illustrer notre nouvelle approche à propos de passages consacrés à la sexualité.

1. Roman et idéologie diglossique : le traitement des pratiques congolaises du français

Nous ne traiterons pas ici d'un aspect bien présent dans ce roman d'H. Lopes, celui qui donne au rapport français/langue maternelle toutes les caractéristiques de la diglossie, notamment dans sa dimension idéologique (valorisation de la langue maternelle, minoration de statut, difficulté à la traduire, oubli de cette langue, etc.).

La diglossie, pour un écrivain francophone ne concerne pas seulement sa langue maternelle ; les pratiques régionales du français, manquant de légitimité, peuvent elles aussi entrer dans la composition d'un complexe diglossique avec la norme centrale de cette langue. Le roman d'H. Lopes permet de prendre conscience de ce phénomène.

Une étude des phénomènes de mise à distance linguistique va être entreprise pour évaluer le poids de la norme centrale, de la conscience diglossique à l'intérieur des usages français.

L'appareil critique romanesque (italiques, guillemets, astérisques avec ou sans explication du mot) est révélateur d'une pesée critique du sujet sur la nature même du spectacle linguistique produit. Dans un roman, la note de bas de page a un caractère relativement exceptionnel, sauf pour le roman colonial à vertu documentaire, ce que n'est pas notre texte ; s'agissant d'un auteur africain qui publie dans une maison d'édition française comme Le Seuil et pour un public français en majeure partie, l'emploi de ce type de production critique est destiné à aider le lecteur à franchir une distance culturelle supposée trop importante. Son emploi, ainsi que celui des italiques, s'explique ici dans tous les cas par un souci de « traduction », d'explicitation et ressortit ainsi à une problématique à la fois linguistique et (inter-)culturelle. Qu'un roman écrit en français ait besoin ainsi d'un appareil critique est le signe de l'existence d'un complexe diglossique français de France/français du Congo (ou français d'Henri Lopes ?) dont il nous faut étudier les traces dans la narration.

1.1. *La présence d'un français non conforme à la norme centrale*

On note dans l'ensemble du roman la présence de formes qui ne correspondent pas à la norme en vigueur en France et ressortissent à un autre usage du français.

Il serait intéressant d'en étudier la répartition entre narration et discours rapporté pour voir si ces formes sont également assumées par les différentes instances narratives, narrateur et personnages.

	Nombre d'occurrences	d'origine africaine	d'origine française	de formation mixte
Discours	50	23	25	2
Narration	54	33	18	5

L'écart est peu significatif dans l'absolu ; mais, si l'on s'intéresse à l'origine de ces formes, plus exactement à la formation de ces néologismes, il apparaît que les emprunts aux langues africaines sont plus nombreux dans la narration que les créations d'origine française, et en nombre plus important également que dans le discours des personnages. On peut tenter d'interpréter cela par rapport à la norme française centrale. L'écart est plus aisément assumé par le narrateur quand il témoigne, par l'emprunt, d'une mixité culturelle que quand il risque d'être rapproché d'une faute contre la norme centrale.

Il est très intéressant de noter aussi que, globalement, pratiquement tous les termes s'écartant des usages centraux du français, y compris ceux de formation africaine, qui pourraient désorienter le lecteur finissent par être définis dans l'espace du roman, soit à l'aide du contexte, soit du fait de l'appareil critique en bas de page. Cette sorte de circularité du texte, qui définit pratiquement tous les termes qu'il utilise par une sorte d'autotélisme, assure une transparence relative même au lecteur de France, auquel le roman, de ce fait semble bien être adressé.

1.2. *Les marques de la présence d'un français non conforme à la norme*

La distance entre l'usage régional et la norme centrale est parfois signalée, au moyen de modes divers (italiques, guillemets, astérisque et note en bas de page), parfois non. Il s'agit d'observer à travers de pareils phénomènes linguistiques, ou textuels, la monstration de la distance, qui peut être manifestation du sentiment diglossique franco-français, témoignage de la conscience d'une position entre deux cultures, française et « africaine ». Nous distinguerons à nouveau les phénomènes selon qu'ils appartiennent à l'univers de la narration ou sont assumés par des personnages de la fiction, dans le discours.

1.2.1. *Dans la narration*

	Nombre d'occurrences	d'origine africaine	d'origine française
Aucune marque	31	17	14
Italiques ou guillemets	8	8	0
Astérisque et note	14	11	3

Au total, ce sont 22 formes qui sont signalées à un titre quelconque et pointées ainsi comme n'appartenant pas à un français normé.

La tendance à proposer une explication quand le mot est de formation africaine (emprunt) est très nette : sur 22 formes concernées par ces phénomènes métalinguistiques que sont les italiques, guillemets et explications, 19 sont de formation africaine.

En revanche, les proportions sont semblables pour les formes employées sans marque spécifique et donc considérées comme acceptables sans réserves.

Sur la présence de ces termes d'origine africaine dans la narration, trois hypothèses au moins sont possibles à titre d'explication.

La première, qui selon nous rend compte d'un nombre finalement peu important d'occurrences, pose que le terme africain est un lexème rendant compte d'une praxis particulière à la société lingala ou kigangoulou, qui est sans équivalent en français. On peut ainsi proposer une explication à la présence du praxème *ndoumba*, dans l'expression « fils de ndoumba » (240). Comme l'indique une note infrapaginale, *ndoumba* est le nom donné à une « femme libre, en lingala. Manière de courtisane, qui vit de ses amants, qu'elle choisit librement ». De toute évidence, l'insulte « fils de ndoumba » est un calque de l'expression française « fils de pute », mais elle ne la recouvre pas exactement d'un point de vue sémantique. Visiblement, la praxis organisatrice de la société congolaise, telle qu'elle est catégorisée en lingala diffère quelque peu de la française ; le praxème d'origine africaine permet de restituer le découpage signifiant opéré dans la réalité. Il en va de même pour *mpembê* (63), « blanc » utilisé lors de la confection des maquillages rituels. Seulement, un jeu complexe s'établit du fait qu'il y a en même temps traduction de ces lexèmes, ce qui signifie implicitement que la praxis qu'ils reflètent n'est pas signifiante pour le lecteur, et qu'il y a besoin d'un doublement du terme par la traduction.

Dès lors, du fait de cette traduction, le praxème d'origine africaine est, au risque de ne figurer dans la narration que comme effet de réel, attestation d'une couleur locale, un peu comme dans le roman colonial. Le cas est exemplaire avec l'emploi de *moukouesso* (27) : attesté dans un récit dans le récit (écrit colonial venant du père du narrateur), ce lexème est pur effet d'exotisme. En effet, il est défini dans un premier temps, ce qui rend son identification superflue : « En plaine, mes hommes se désaltéraient en suçant la tige de ce vulgaire roseau, connu dans le pays sous le nom de moukouesso ». « Vulgaire roseau » montre bien qu'il n'y a pas là de spécificité botanique justifiant l'emploi d'un praxème particulier. Le même type d'emploi gouverne l'occurrence de *matabiche*, traduit assez fidèlement par « pourboire » : ici l'emploi du praxème d'origine africaine, ensuite traduit, est d'autant plus inutile que l'action se déroule à Nantes, en France. Même effet, quand *eau pamba* est traduit « eau plate » (83), et *mikatés*, « beignets », sans plus d'explications.

Il ne faudrait pas toutefois négliger que l'emploi d'un praxème d'origine africaine, qui joue dans le sens de la création d'une couleur locale pour le

lecteur, possède aux yeux du narrateur une valeur supplémentaire. En ce qu'il condense une expérience particulière, celle de son enfance africaine, le lexème possède une valeur emblématique, charriant avec lui un univers entier de souvenirs que la traduction serait incapable de véhiculer.

1.2.2. Dans les discours

	Nombre d'occurrences	d'origine africaine	d'origine française
Aucune marque	27	9	18
Italiques ou guillemets	11	4	7
Astérisque et note	15	7	8

Au total, ce sont 26 formes qui sont signalées, nombre à comparer avec celui de 22 dans la narration. Les deux niveaux de structuration du roman ont de ce point de vue un traitement comparable et il en va de même pour les formes qui ne sont pas du tout signalées (27 contre 31 en narration).

En revanche, il est intéressant de remarquer que 15 formes régionales, pourtant d'origine française, sont signalées dans la bouche des locuteurs africains. Le fait est qu'un certain usage du français est stigmatisé chez les locuteurs africains, ce qui dénote une conscience diglossique nette entre norme centrale/usage régional du français chez le narrateur/auteur. À la page 73, par exemple, le narrateur rapporte les paroles d'un locuteur camerounais de manière indirecte : « Il a commencé par dire qu'il *abordait* dans le même sens que le camarade qui venait de s'exprimer ». À la page 74, c'est le *en* mis pour *y* dans « J'*en* viens, j'*en* viens, camarade » qui est mis à distance par le biais des italiques.

1.3. Conclusion : Défense et illustration ambiguës d'un français régional

Adopter la problématique linguistique, à travers la modélisation diglossique, pour traiter de la littérature francophone, conduit logiquement à l'envisager comme partie prenante des processus d'aménagement linguistique. La littérature témoigne d'une attitude de l'auteur envers la variation linguistique qui est à relier à la notion sociolinguistique d'acceptabilité. L'auteur promeut certains termes en les employant sans réserves, refuse à d'autres ce début de légitimation qu'est l'attestation dans une œuvre littéraire, et adopte une position ambiguë face à une troisième catégorie en les utilisant mais tout en s'en démarquant.

Malgré l'idée intéressante d'une reconnaissance des formes linguistiques régionales apportée par l'écriture littéraire, cette manière relativement classique

d'aborder le problème de l'écriture francophone reste limitée, car elle se borne à constater que le contact de langues, de nature diglossique par exemple, entraîne des interférences qui se traduisent par exemple au niveau de l'emprunt ; elle se contente d'étudier comment ces emprunts sont traités dans l'institution littéraire, dont le rôle d'auxiliaire de la norme n'est pas à démontrer.

Or, à notre sens, l'écriture littéraire d'un auteur comme H. Lopes, baigné d'une culture classique, réalise du point de vue de la francophonie un métissage bien plus profond et bien plus secret à la fois que celui qui est à l'origine des créations lexicales étudiées précédemment.

2. Au-delà de la problématique diglossique : existence d'une rhétorique particulière dans l'usage du français ?

Au point de départ des analyses qui suivent, se trouve le constat de l'altérité radicale, d'un point de vue stylistique, de plusieurs passages de l'œuvre étudiée par rapport au reste du livre. Or, ces passages ne relèvent ni des formes stigmatisées par l'idéologie diglossique, ni de celles d'un français régional accepté, mais constituent, sans le vouloir peut-être et de manière non-consciente, un dépassement de cette alternative. À ce titre, ils méritent une attention particulière.

Pour poser rapidement notre hypothèse, nous dirons que les pages en question relatent toutes des scènes d'étreintes amoureuses concernant le narrateur et que, alors que le reste du roman est écrit dans un style relativement neutre, « blanc », celles-ci témoignent d'une hypertrophie stylistique qui tranche sur la manière d'écrire ordinaire dans ce texte.

À propos de cet écart stylistique, nous faisons l'hypothèse que l'inflation dans la recherche d'un langage imagé, métaphorique, ne s'explique pas seulement par le désir de faire ressortir plus particulièrement des scènes qui constituent à n'en pas douter autant de moments très privilégiés, pour le narrateur comme pour le lecteur, mais qu'elle est aussi la manifestation en français d'une pudeur particulière à parler de l'amour qui n'est pas le seul fait d'H. Lopes mais lui vient de sa culture. Cette culture est à prendre au sens large en tant que mode d'appréhension du réel et en tant que telle, elle se trouve inscrite, nous allons le voir, dans la langue maternelle de l'auteur, celle dans laquelle il a commencé à élaborer ses représentations.

2.1. *Narration des choses du sexe en français : une tendance à l'euphémisation par le biais de la métaphore*

Les parties du corps sont nommées : « les pieds », « les narines », « les cheveux », « nos peaux », « le galbe de son mollet » (100 à 102).

Mais on observe une répugnance à nommer les parties sexuelles et les relations :

- * (102) : la « pastèque », pour le sexe de la femme ;
- * (157) : la « bête en moi », pour le sexe de l'homme ;
- * (30) : « l'amour-piment » est une manière métaphorique de désigner la relation sexuelle ;
- * (263) : « péché magique » pour le même acte, placé dans les paroles de Vouragan ;
- * (280) : « Nous avons joué, papoté, dormi en pointillé, philosophé, papoté, et joué de nombreuses fois encore ». C'est la métaphore du jeu qui dit ici l'acte sexuel.

Dans la narration, les scènes d'actes sexuels sont le plus souvent métaphorisées, de manière filée. Les métaphores, du sacré, de la musique et de la navigation, se croisent même pour une même scène et parfois dans une même phrase, comme lors de son union avec Kani, dans la chambre de cité universitaire :

- * (101) : « Marche après marche, un étage après l'autre, nos chairs gonflées comme des voiles où s'engouffrent les vents, gravissaient la gamme divine en harmonieux accords qui dévoilaient la forêt, ses orgues, ses bruissements, ses odeurs et ses mystères. »

* le champ lexical du sacré :

(225) : « Ce fut pourtant, madame, comme de me prosterner au pied d'un Sacré-Coeur ». [...] Quand, après une goulée, nous reptenions notre souffle, nous nous taisions encore. Pas un mot durant les danses. Il ne faut même pas tousser quand passent les dieux. »

(101) : « Ne dites pas que ce fut sacrilège de chanter alors alléluia ! »

(102) : « Elle laissa s'échapper le cri de l'être sur les marches des cieus et je lui fis don de plus de bonté encore. »

(231) : « j'oublierais le cantique que dans l'ivresse elle me chanta [...]. »

* le champ lexical de la musique :

(102) : « Et la voix qui poussait ce cri de victoire avait le timbre des chanteuses de jazz à la fin des cantiques. »

(227) : « Ce n'était plus le pas de la valse, ni du tango, ni le lent piétinement tangué du blues. Nul n'aura vu le ballet épuré où se fondaient, sans secousses, les enchaînements des danses des neiges, les mystères profonds des rythmes hindous et le feu irrésistible des ngwakas, quand battent les tambours saisis d'épilepsie. »

(231) : « Dans les siècles d'hier et de demain, nulle langue de l'univers n'a de vers plus mélodieux que l'entrelacs des soupirs en duo, juste un dièse au-dessus du silence. »

* le champ lexical de la mer :

(102) : « Une lame de flot salé lécha le foyer de ma poitrine. »

(231) : « Oubliant les aiguilles de nos montres, nous reprîmes la mer. »

(232) : « Il faut toujours brouiller les pistes de l'île aux soupirs ». »

Comment expliquer cette tendance à métaphoriser ce qui relève de la sexualité ?

Pour expliquer ce mode de traitement des scènes d'amour, on ne doit pas écarter bien entendu l'existence d'un intertexte important, qui va du *Cantique des cantiques* (pour la sacralité de l'amour) à la *Carte du Tendre* (pour la métaphore spatiale de l'île aux soupirs), ni plus généralement les représentations de l'auteur sur la manière dont un texte littéraire se doit de traiter de ce type de scène. De plus, par la même occasion, cette référence à un intertexte ancré dans la culture occidentale permet à l'auteur d'origine africaine de se poser de plain pied dans la culture française. C'est l'occasion d'une exhibition idéotitaire des compétences linguistiques en français normé et des connaissances culturelles, qui passe alors par une sorte d'hypercorrection stylistique. Cela rejoint d'ailleurs la figure de professeur de lettres classiques qu'Henri Lopes a choisi de donner à son narrateur, enseignant en France à des Français. L'ostentation du bien écrire peut-être considérée comme une sorte de label d'authenticité francophone.

Mais cela ne permet pas d'expliquer pourquoi les narrations érotiques sont seules soumises à ce traitement, métaphorique jusqu'à l'excès. Notre hypothèse est qu'en réalité, la surcharge stylistique qui en découle crée une manière d'emphase qui permet dans le même temps une pudeur plus grande, conformément à la manière d'aborder le sexuel en lingala ou en kigangoulou. C'est à étudier l'image de ces deux langues dans le récit, les valeurs qui leur sont attachées, que nous allons nous employer à présent.

2.2. *Élaboration narrative de la retenue des langues africaines à parler de sexe*

À travers différents passages du roman, l'image du lingala ou du kigangoulou prend forme peu à peu comme celle de langues qui usent de multiples détours pour parler de la sexualité. Nous donnons ici quelques exemples de cette construction narrative :

* (25) : « marraine » / « filleul » : Vouragan, le demi-frère du narrateur, appelle « marraine » sa maîtresse, lui étant le « filleul ».

Il s'opère un déplacement du vocabulaire de la sexualité vers celui de la parenté symbolique qui euphémise la relation.

* (92) : l'Oncle Ngantisiala parle des femmes loubas, en gangoulou (voir page 52) :

« On dit (ici chuchotements et clin d'œil), on dit que les lèvres de leur sexe sont plus larges que celles de ta bouche. Comme on leur enseigne de surcroît, dès la puberté, comment pratiquer l'art du bonheur sur la natte, il n'est pas d'homme, ce qu'on peut appeler homme-homme, pour leur demeurer insensible ».

Le ton employé (chuchotements) et les signes montrent bien une certaine retenue dans le discours sur le sexe en langue maternelle. Il en va de même pour l'emploi de la périphrase « art du bonheur sur la natte ».

* (115) : « Ngantsiala n'en finissait pas. Pour introduire le mythe de la femme loubas, il passa par mille détours à mon sens inutiles. »

On voit ici encore les pudeurs que manifeste le narrateur en langue gangoulou pour parler d'un mythe de nature sexuelle.

* (194) : « Vouragan bougonna en kigangoulou que cela faisait cinq jours et quatre nuits qu'ils vivaient enfermés dans la suite de l'hôtel, commentant péché magique sur péché magique [...]. Vouragan adore la chose-là. »

Deux euphémismes sont exprimés ici en kigangoulou, « péché magique » et « chose-là », pour désigner les relations sexuelles. « Péché magique » est d'ailleurs employé à nouveau à la page 263.

* (263) : « Il avait besoin de recharger son margouillat. »

Encore une métaphore, du sexe masculin cette fois, le margouillat étant un lézard.

* (299) : Vouragan a écrit au narrateur pour lui demander de revoir Fleur, après la mort du père de celle-ci.

« Il fallait toujours apporter son appui à celles qui ont eu la bonté de vous entretenir leur sanctuaire. Il citait un proverbe gangoulou que le vieux Ngantsalia aimait à répéter puis se proposait, si j'avais des difficultés, de payer mon voyage. »

La présence du proverbe gangoulou donne à penser que la métaphore du sanctuaire pour le sexe féminin s'origine dans la langue africaine.

2.3. *En revanche, le français est élaboré comme langue trop crue*

* (99) : de Vouragan au narrateur, en français :

« — Triple couillon ! As-tu déjà goûté de la blonde ?

Je n'aimais pas qu'il parlât des filles comme les colons des négresses. »

Ce qui est attaqué ici c'est ce rapport à l'Autre qui se noue par la langue française, ou qui au moins s'y est associé du fait des situations coloniales de domination.

3. À propos du concept de style collectif

Il ressort de cette étude des représentations romanesques du français et des deux langues bantoues, lingala et kigangoulou, que leur manière respective de traiter de la sexualité est diamétralement opposée et que la sensibilité lingala impose mille détours pour ce faire. Nous pensons donc que c'est là un des éléments d'explication les plus convaincants au fait que seules les scènes d'amour, les allusions grivoises bénéficient d'un traitement stylistique particulier et s'écartent d'une écriture dominée le plus souvent par la fonction référentielle. Écrire en français la sexualité de manière métaphorique, c'est le faire par le biais du déplacement, de manière indirecte ; c'est user du français autrement, sans utiliser ce que le français peut avoir de trop cru pour un esprit formé à la pudeur verbale kigangoulou.

Cette pratique scripturale mérite au moins autant l'appellation de français africain que les variantes lexicales pointées par ailleurs par le narrateur et qui contribuent surtout souvent à créer de la couleur locale pour le lecteur français. Cette manière d'écrire en français est en fait une manière lingala de sentir la réalité qui s'exprime en français (une praxis socio-culturelle), elle est la trace d'un métissage profond avec les langues africaines (du moins telles qu'elles sont élaborées dans la fiction même), qui reflètent et modèlent à la fois une praxis socio-culturelle qui trouve ensuite à s'exprimer en français.

Si notre hypothèse est confirmée, à savoir l'emploi en français d'une rhétorique particulière pour évoquer la sexualité sous l'influence d'une sensibilité forgée en lingala ou en kigangoulou, cela signifie qu'est en train de naître dans la littérature francophone non pas un autre français (problématique linguistique de l'emprunt sous l'influence des analyses de la diglossie) mais une autre manière d'écrire en français (problématique littéraire, elle), manière métissée d'une façon plus secrète et plus profonde.

Notre recherche témoigne ainsi d'une convergence avec l'hypothèse formulée par P. Dumont, et dont elle semble fournir une illustration, de l'existence d'une « rhétorique africaine » (Dumont : 1990). Pierre Dumont reprenait alors le concept de « style collectif », qu'il avait emprunté à Scavée et Intravaia, de l'école d'interprètes de l'Université de Mons, en Belgique, dans un ouvrage paru en 1979 et intitulé *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français* (Didier, Bruxelles, 1979). Leurs recherches ont conduit ces auteurs à définir une instance intermédiaire entre la stylistique comparée, discipline qui étudie les possibilités expressives de la langue, et le style individuel, choix opéré par le sujet énonçant parmi ces possibilités. Cette instance, le style collectif, constitue le choix préférentiel propre à toute collectivité qui, parmi toutes les possibilités d'expression effectives, privilégie certaines d'entre elles en fonction d'un mode de sensibilité propre.

Mais nous ne prétendons pas que le style d'H. Lopes soit le style collectif africain ; nous posons à la fois beaucoup moins et beaucoup plus. Le style

collectif africain, tel que défini par P. Dumont, concerne avant tout la langue orale, la manière dont le français oral africain catégorise l'expérience quotidienne en usant par exemple beaucoup de la métaphore. Un écrivain, qui travaille sur la langue précisément, ne saurait être emblématique de tout un style collectif. On sait depuis Buffon que le style c'est d'abord l'homme. Mais dans l'hypothèse que nous avons élaborée et argumentée, le style devient l'expression de la sensibilité d'un homme, sensibilité forgée dans sa langue maternelle et qui trouve à s'exprimer en français, par le biais d'une autre langue et d'une autre culture, grâce à un usage particulier de cette langue.

L'approche littéraire de la francophonie nous permet donc d'aller au-delà de la notion de style collectif, si intéressante, et de la préciser. Avec un écrivain tel H. Lopes, nous sommes bel et bien en présence d'un style individuel mais qui témoigne à sa manière d'une façon collective de ressentir la réalité, de l'analyser, qui atteste la naissance d'un « nouvel univers sémiotique » (P. Dumont).

BIBLIOGRAPHIE

- DUMONT, P., 1990 : *Le Français langue africaine*, Paris, L'Harmattan.
LOPES, H., 1990 : *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Le Seuil.