



Genesis

Manuscrits – Recherche – Invention

33 | 2011

Afrique-Caraïbe

Henri Lopes – « La critique n’est pas une agression »

Entretien avec Lydie Moudileno

Lydie Moudileno



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/609>

DOI : 10.4000/genesis.609

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2011

Pagination : 93-100

ISBN : 978-2-84050-804-5

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Lydie Moudileno, « Henri Lopes – « La critique n’est pas une agression » », *Genesis* [En ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 23 octobre 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/609> ; DOI : 10.4000/genesis.609

« La critique n'est pas une agression » Entretien avec Lydie Moudileno

Henri Lopes

Né en 1937 à Kinshasa de père belge et de mère africaine, Henri Lopes a mené de front une carrière d'homme politique (il fut Premier ministre du Congo-Brazzaville de 1973 à 1975), de haut fonctionnaire international (à l'Unesco), de diplomate (il est l'actuel ambassadeur du Congo à Paris) et une carrière d'écrivain. Ses romans, au style simple teinté d'humour, ont été couronnés de nombreux prix littéraires. Après Tribaliques (1971) et Le Pleurer-rire (1982) plus directement engagés, il a poursuivi dans une veine plus intimiste (Le Chercheur d'Afriques (1990), Sur l'autre rive (1992) et Le Lys et le flamboyant (1997) ; son dernier roman, Dossier classé (2002), est l'histoire des retrouvailles impossibles entre un homme et son histoire. Il a également publié un essai en 2003 intitulé Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois.

Il est interrogé ici sur sa pratique d'écriture par Lydie Moudileno, professeur d'Études françaises et francophones à l'université de Pennsylvanie (Philadelphie, USA).

Lydie Moudileno – M. Henri Lopes, vous avez une œuvre vaste, dont les débuts remontent à la fin des années soixante. Vos romans, nouvelles et essais ont été publiés dans diverses maisons d'édition, dont Présence africaine, les Éditions du Seuil et Gallimard. Vos lecteurs, comme moi-même, ont tous ces textes dans leur bibliothèque personnelle. Que conservez-vous de ce qui vous a amené de l'idée d'un roman au livre lui-même, c'est-à-dire au produit fini que, nous lecteurs, recevons ?

Henri Lopes – Ma tendance est de ne rien garder. Parce que je suis désordonné et par manque d'organisation. Ma vie est une suite de déplacements et de déménagements. J'emballer et déballe et laisse beaucoup de choses dans des malles, espérant avoir un jour la possibilité de les ouvrir et de faire le tri. Ce jour ne vient jamais, ne viendra pas. Je dois avoir quelques textes, quelques remords ici ou là. Si mes héritiers, embarrassés par le fatras que je laisserai, ne les jettent pas, vous aurez de la pâture. J'ai toujours été plein d'admiration pour des gens comme Massa Makan Diabaté¹ qui me montrait ses manuscrits et ses tapuscrits bien rangés dans les rayonnages de sa bibliothèque.

L. M. – Vous écrivez, comme je le disais, depuis les années soixante. Est-ce que la venue de l'ordinateur a changé quelque chose à votre rapport au texte ?

*H. L. – Incontestablement. J'ai toujours le sentiment qu'un texte imprimé ou tapé à la machine est pour moi plus fascinant, tandis que les écrits à la main m'ont toujours paru difficiles à exploiter, parce que je ne me retrouvais pas dans mes surcharges. Je ne suis pas quelqu'un du premier jet. Chaque fois, je rature, je reviens sur ce que j'ai écrit. Mes tapuscrits, quelle qu'en soit la qualité, constituent une matière plus lisible que mes manuscrits. Les défauts et les qualités me sautent aux yeux. Très tôt, j'ai voulu me munir d'une machine à écrire, alors que je ne savais pas taper à la machine. J'ai donc appris à taper. Le premier saut significatif s'est produit avec la machine à écrire électrique à boule. *Le Pleurer-rire* a grandement été inspiré par les possibilités qu'offraient les premières machines IBM à boule. Souvenez-vous, dans *Le Pleurer-rire*, il y a la plus*

1. Écrivain malien (1938-1988), auteur en particulier de la « trilogie de Kouta », chronique d'une petite ville malienne.

grande partie du texte en police disons moyenne. À côté, il y a une partie du texte en italique, une autre partie en petits caractères qui imitent la typographie journalistique. Il y avait là un petit jeu suscité par la machine. Et puis, un jour, quand nous étions à l'Unesco, et qu'il était responsable de la revue *Le Courrier de l'Unesco*, Édouard Glissant m'a parlé des possibilités du traitement de texte. J'ai alors rêvé d'avoir une machine à traitement de texte. C'était l'outil miraculeux qui permettait d'effacer, de couper, de coller sans avoir à effectuer l'exercice fastidieux de retaper son texte sur un nouveau feuillet. Mais, les machines à traitement de texte que j'avais vues à l'époque étaient immenses. Il fallait une salle entière pour les abriter. La révolution est arrivée avec l'ordinateur de bureau. J'ai commencé avec MS Dos et les floppy disks. Ce fut une période féconde. Je crois que la plus grande partie de mes ouvrages a été écrite avec les premiers ordinateurs à floppy disks.

L. M. – *Quels ouvrages en particulier ?*

H. L. – *Le Chercheur d'Afriques* et *Sur l'autre rive* sont véritablement des enfants de l'ordinateur. D'un ordinateur qui ne me distrairait pas. Il y avait un côté ludique dans cette nouvelle machine qui vous rendait autiste au monde extérieur, et le jeu était l'écriture, la révision du texte, l'exigence d'un texte lisse. Lorsque Internet s'est introduit dans l'ordinateur, ça a été catastrophique. Dès que j'allumais l'ordinateur, j'étais happé par l'examen de mes courriels, la recherche des informations sur Google et j'oubliais que l'ordinateur était pour moi un stylo aux mille possibilités. Aujourd'hui, j'écris uniquement à l'ordinateur, et je serais malheureux si on devait m'obliger à n'écrire que sur du papier avec un stylo, même si j'adore la sensation du contact entre la plume et le papier. On m'a suggéré à plusieurs reprises, pour gagner du temps, de donner, à un certain stade, mon texte à une secrétaire, qui entrerait mes corrections manuscrites dans l'ordinateur. Ce serait un gain de temps incontestable, mais je ne me résous pas à cette solution. Moi seul peux relire mes corrections à la main.

L. M. – *À propos de corrections, vous parliez tout à l'heure de ratures et de surcharges. Vous venez de dire que vous n'étiez pas un écrivain du premier jet, et c'est vrai que je vous ai souvent entendu dire, quand je vous demandais où*

vous en étiez dans vos projets ou dans votre processus d'écriture : « En ce moment, je retravaille mon roman », ou « En ce moment, je travaille à mon roman ». Qu'entendez-vous exactement par : « Je retravaille mon roman » ? À quelle phase correspond ce « retravailler » ?

H. L. – Une amie écrivain, Pascale Kramer, m'a dit un jour qu'elle comparait les différentes étapes de sa création au travail d'un peintre. Il met une première couche puis, pris de scrupules, il remet « sur le métier l'ouvrage », et travaille sur une seconde couche, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il soit satisfait. C'est une belle image que j'emprunte. Le résultat est un palimpseste. Comment retrouver les couches intermédiaires que l'ordinateur efface ?

L. M. – *Je trouve intéressante cette approche que vous avez de vos propres corrections, puisque vous n'en gardez au final aucune trace. Mais vous-même, quand vous retravaillez votre roman, vous devenez aussi votre propre lecteur, vous êtes lecteur de votre propre manuscrit, n'est-ce pas ? Dans quel état d'esprit êtes-vous quand vous abordez cette phase de relecture ? Quelles questions vous posez-vous ? Quelles sont les peurs, les besoins que vous ressentez ? J'imagine que ce n'est pas la même posture que celle de l'écrivain qui se met à écrire la première ligne d'un roman. Qui êtes-vous donc quand vous vous relisez ?*

H. L. – En me relisant, j'imagine (nouveau jeu) un lecteur avisé et exigeant, et je me mets dans sa peau. L'idéal serait que mon texte coule de source afin que mon lecteur, même fatigué, soit piégé et captivé par mon écriture. En fait, lors de ma relecture, je deviens plusieurs lecteurs à la fois, tantôt simultanément, tantôt l'un après l'autre. Je deviens un correcteur anonyme, sévère, intransigeant... Cela suscite des débats en moi. Car de quel lecteur s'agit-il ? Il n'y a pas de lecteur imaginaire sans identité. Un lecteur congolais, ou bien un lecteur africain qui n'est pas congolais, qui ne peut saisir certains codes, certains clins d'œil congolais ? S'agit-il d'un lecteur européen ? Comment satisfaire en même temps ces différentes sensibilités ? Est-ce que tel mot, telle expression, telle allusion, aura un sens, je ne dis pas dans un siècle, mais simplement dans une ou deux décennies ? Et puis, il y a le rythme du texte, sa scansion. Je suis tenté de refaire le jeu du « gueuloir ».

Encore que je ne pratique jamais le « gueuloir » brut. C'est le gueuloir de quelqu'un qui ne déclame pas comme un acteur devant un public mais d'un lettré qui lit uniquement des yeux. Le « gueuloir » de la voix intérieure ? Est-ce encore le « gueuloir » ou simplement une copie frelatée ?

L. M. – *Vous parlez de « satisfaire le lecteur » (ou les lecteurs) en termes de difficultés ou de problème. Pensez-vous que la question se pose davantage pour un « écrivain africain » ?*

H. L. – Un écrivain africain est naturellement tenté, afin, comme aurait dit Aragon, de « mentir-vrai », de traduire ou de transcrire, en français, en anglais, en portugais, ce qu'il pense ou ressent profondément « en langue ». Or, il y a un décalage de sociétés, de cultures. Faut-il expliquer, s'expliquer, se justifier, par des incidentes, des notes de bas de page, un lexique ? Or un roman sans opacité, trop bavard, devient ennuyeux. Un roman rempli de gloses est un roman raté ! On ne doit pas tout dire dans le roman, il y a beaucoup d'allusions. Or ces allusions sont-elles compréhensibles par des lecteurs vivant dans des lieux différents ? N'y a-t-il pas un risque de contresens ? Tels sont quelques-uns des débats intérieurs qui me rongent. Un écrivain africain qui ne se poserait pas ces questions court le risque de verser dans le fossé. Mais en même temps qu'est-ce que réussir son roman ? Je n'ai pas la bonne réponse à cette question. J'ai tendance à penser que l'originalité pour nous n'est pas dans l'originalité du sujet, mais dans une approche visuelle nouvelle, dans l'utilisation d'un ton nouveau. Prendre, comme disait Baudelaire, de la boue et en faire de l'or.

L. M. – *Précisément, j'en viens à une question qui me semble fondamentale pour votre œuvre et votre écriture, puisque vous parlez de ce qui fait la singularité ou la spécificité d'un écrivain. Je vous disais écrivain africain, on vous connaît aussi dans la littérature française, francophone, africaine, et congolaise comme l'écrivain du métissage. Et il est vrai que vous avez abordé la question du métissage dans de nombreux textes, le plus connu étant peut-être Le Chercheur d'Afriques, mais aussi beaucoup plus tôt dans les années soixante avec votre poème « Le mulâtre ». Si effectivement votre « marque de fabrique », comme vous le disiez plus tôt, est cette écriture du*

métissage, comment négociez-vous ce métissage dans votre travail ? Y a-t-il une culture, une langue, ou un réseau de références culturelles qui exige plus de travail que d'autres ? Est-ce que la matière, ou la manière, française exige pour vous un travail différent de la matière ou la manière africaine ? En inventez-vous d'autres ? Bref, comment gérez-vous tout cela, à la fois quand vous écrivez, puis quand vous retravaillez avec ces multiples lecteurs en tête, y compris des lecteurs eux-mêmes peut-être issus d'un métissage ?

H. L. – Je crois qu'il est relativement aisé d'exprimer le métissage, d'exprimer un mariage des cultures ou une difficulté d'hybridation entre des cultures. Mais plus difficile est – et c'est ce que j'aurais voulu réussir – d'enfanter une écriture métisse. Je doute d'y être parvenu, à moins que je sois en cela un M. Jourdain qui s'ignore... Et si quelqu'un me disait « Voilà ! Ce passage c'est de l'écriture métisse », moi-même je ne saurais expliquer comment je suis parvenu à cet exploit. L'écriture romanesque est un travail d'artisan, et c'est pas à pas, de manière pragmatique, que l'on arrive au texte abouti. Permettez-moi, une fois encore, de recourir à la métaphore de la création picturale : lorsque le peintre estime son travail achevé, il recule, regarde le tableau de loin, cligne de l'œil, et puis toc, éprouve le besoin de mettre encore une touche ici, une autre plus haut... Eh bien, moi, je procède un peu de cette manière. Par ailleurs, il m'arrive de confier mes manuscrits à des lecteurs avisés. Pas au tout-venant mais à des *happy few*.

L. M. – *À propos de ces premiers lecteurs, ceux qui sont amenés à lire le manuscrit avant qu'il ne soit envoyé à l'éditeur, que vous apportent-ils ? Quelles sont les critiques les plus faciles à accepter, et quelles sont celles qui vous remettent véritablement en question ?*

H. L. – Les plus dures à recevoir sont celles qui donnent l'impression que vous avez raté un passage, que vous avez raté le roman. C'est ça le plus difficile à accepter, parce qu'en même temps, on s'attache aussi à son roman. Mais mon maître mot est de me redire que la critique n'est pas une agression. C'est un remède, une potion dure à avaler, mais fortifiante. Il faut adopter la philosophie du boxeur : avoir la force d'encaisser des coups, de ne pas réagir

immédiatement. Et puis, il faut avoir confiance en son travail. Chose qui ne peut se produire que si vous avez été intraitable avec vous-même. Le lecteur peut se tromper. Je vais vous raconter une histoire qui ne concerne justement pas ces lecteurs privilégiés. Lorsque j'ai remis *Sur l'autre rive* à mon éditeur aux Éditions du Seuil, Louis Gardel, celui-ci s'est montré réticent : « Écoute, Henri, je ne sens pas ton roman et je te conseille de passer à autre chose. » Je me suis entêté et je lui ai demandé de le faire lire à quelqu'un d'autre au sein de la maison. Cette lectrice a eu un point de vue totalement opposé à celui de Louis Gardel. Embarrassé, Claude Cherki, alors PDG du Seuil, a demandé à lire le manuscrit et a décidé de le publier. Louis Gardel a alors été parfait. Il a joué le jeu et a défendu le livre avec honnêteté. Je veux dire par là que le romancier doit toujours se réserver le dernier mot. Il doit tenir compte des avis qu'il a sollicités, mais doit prendre sa décision seul.

L. M. – *En tant qu'écrivain ayant une réputation, une carrière qui date maintenant de quelques décennies, sans compter une réputation de générosité auprès des générations qui vous ont suivi, j'imagine que vous êtes amené à lire de nombreux manuscrits, qu'on vous demande des conseils, etc. Quelle est votre position par rapport à ces jeunes écrivains ?*

H. L. – Ma position pourra vous paraître égoïste, mais j'accepte très rarement de lire un manuscrit. Parce qu'il s'agit d'un travail à temps plein, un travail d'éditeur, alors que je ne suis pas moi-même un écrivain à temps plein. Je fais mille choses et je dois gérer mon temps avec parcimonie et en faisant des choix. Je comprends l'anxiété du jeune écrivain, son trac, son besoin d'avoir l'avis de quelqu'un de confirmé. Il y a des gens dont le métier est de déceler les jeunes talents, ce sont les éditeurs, c'est à eux qu'il faut s'adresser. Souvent ma réponse consiste à offrir au solliciteur les *Lettres à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke et d'appeler son attention sur le début de la première lettre où Rilke dit (je cite de mémoire) : « Vous m'avez envoyé vos poèmes, vous les avez envoyés à d'autres, cessez de faire cela. Rentrez en vous-même. » Suit un passage très célèbre sur le sérieux de la question « Dois-je écrire ? Suis-je obligé d'écrire ? ».

L. M. – *Vous avez quand même écrit quelques préfaces ou joué le rôle d'aîné envers des écrivains qui sont à leur tour devenus célèbres. Je pense par exemple à Sony Labou Tansi et aux écrivains congolais qu'on présente volontiers comme une « phratrie ». Vous avez joué ce rôle-là, n'est-ce pas ? Était-ce malgré vous ?*

H. L. – Non, c'est que ma position a évolué. Aujourd'hui, je vous réponds en 2010, presque en 2011, et ma vision de la préface n'est plus la même qu'à cette époque-là. Bien sûr (je vous offre des verges pour me fouetter), vous pouvez me faire remarquer que mon premier texte a été introduit par une préface. Celle d'un poète que j'aimais beaucoup, Guy Tirolien², l'un des grands noms de la négritude. Mais depuis lors, une fois encore, ma position a évolué... À l'époque, j'écrivais des préfaces par solidarité. Je me disais, « si ça peut les aider... ». Maxime Ndébeka³, Sony Labou Tansi, finalement peu... C'était pour moi une espèce de... comment dire ?... lettre de recommandation. Ces auteurs me faisaient l'honneur de penser que j'étais mieux placé qu'eux pour les introduire dans ce monde complexe qu'est celui de l'édition, du livre, et surtout d'une matière où les critères ressortissent pour une grande part à la subjectivité. Mais un bon texte n'a pas besoin de préface. Aujourd'hui, il a plutôt besoin d'être suivi par la critique, et alors là on entre dans un monde extrêmement complexe.

L. M. – *Vous écrivez en français des romans qui sont situés en Afrique, et qui mettent en scène des personnages africains, dont vous aimez décrire le corps, que vous aimez par exemple présenter dans des relations érotisées. Or on sait que ce corps – féminin comme masculin – est chargé de siècles de représentations plus ou moins valorisantes, plus ou moins fétichisées, plus ou moins exotisées. Quelle conscience avez-vous des stéréotypes quand vous écrivez ? Je pense par exemple à des textes comme *La Nouvelle Romance* ou *Le Lys et le flamboyant*.*

2. Poète guadeloupéen (1917-1988), auteur en particulier de *Balles d'or* (1961).

3. Poète, dramaturge et romancier congolais né en 1944. Son recueil de poésie le plus connu est *L'Oseille, les citrons* (1975). Il a publié en 2003 un roman intitulé *Sel-piment à la braise*.

H. L. – La conscience du lecteur africain, bien sûr lettré, est pleine de contradictions. D'une part, l'art africain, les arts africains, accordent une grande place au corps, à la sensualité, à l'érotisme. Il n'y a qu'à voir nos sculptures traditionnelles. L'acte sexuel y est souvent représenté de manière crue. Et en même temps, les Africains s'offusquent lorsqu'un des leurs se permet d'écrire quelques pages érotiques. Comme s'il s'agissait de quelque chose de nouveau. Sans vouloir être arrogant, je crois que de telles réactions proviennent du fait que beaucoup d'intellectuels africains manquent de culture livresque, je veux dire romanesque... Je répète que ces tabous n'existent pas chez le sculpteur traditionnel. Voyez par exemple la sculpture tchokwé. Combien de cariatides d'une chaise représentant des couples en train de faire l'amour !... Quant à l'érotisme dans le livre, au cinéma, dans la peinture et la sculpture... L'essentiel est de le présenter dans la beauté, plutôt d'en faire un événement qui soit rempli de beauté, un moment sacré, et de ne pas sombrer dans la pornographie.

L. M. – *Mais, si l'on pense par exemple au poème de Senghor, « Femme noire », qui est devenu emblématique de la célébration de la femme africaine, c'est un poème qui célèbre, avec beaucoup d'érotisme retenu, le corps de la femme noire, mais en même temps, qui ne se montre absolument pas conscient des stéréotypes qui peuvent être attachés à la femme noire, en tant que corps érotisé, exotisé. Est-ce que vous pensez à cela quand vous mettez en scène une femme noire, et nue, dans un de vos romans ?*

H. L. – Mon angle d'attaque est différent, et j'ai utilisé une facilité pour ça qui, en même temps, était une, comment dirais-je, une épreuve extrêmement difficile, c'est-à-dire que je me suis mis dans la peau de la femme noire, et dans mon prochain roman ce sont des femmes noires qui parlent de la sexualité. Finalement, j'aime beaucoup votre question, parce que mon objectif (ma stratégie ?) c'est d'arriver à montrer qu'au fond la femme noire ressemble à toutes les femmes du monde en ce qui concerne son intériorité, qu'elle a la même sensibilité que ses sœurs d'autres races et d'autres cultures, et que la différence réside simplement dans l'aspect physique et la culture. *Sur l'autre rive* est

l'histoire d'une femme qui quitte l'Afrique. Mais ne l'emporte-t-elle pas « sur l'autre rive » avec elle ? Elle s'extrait d'un faux couple et part pour pouvoir épanouir son travail d'artiste et aussi sa féminité. Mais dans ce voyage, l'Afrique l'accompagne.

L. M. – *À côté des corps – et c'est peut-être un peu lié à cette question du stéréotype – la musique et la danse semblent également essentielles dans votre œuvre. On pourrait même dire dans toute votre œuvre, parce que je ne connais pas un seul texte de vous où la musique n'intervienne pas. Depuis le début, votre œuvre est parsemée de références, plus ou moins explicites, à la musique et à toute forme de musique, avec une préférence pour la rumba congolaise. Au-delà de la question du stéréotype, parce que la musique a toujours été liée aussi à ce corps dansant africain, érotisé, comment la musique et la danse trouvent-elles leur place dans votre écriture ? Avez-vous des airs, des rythmes, des paroles dans la tête, ou est-ce que vous les réécoutez avant d'écrire ? Comment leur faites-vous place ?*

H. L. – En fait, on s'apercevrait vite que je ne suis pas un musicologue, même pas un amateur de musique. Quel que soit le type de musique que j'évoque – africaine, rumba ou high-life, jazz, classique, opéra –, je tente de faire des romans qui expriment la réalité, qui, une fois encore, « mentent vrai ». J'observe les gens autour de moi, les gens que je choisis et à qui je vole une part d'eux-mêmes pour modeler mes personnages. Et comment dire l'Afrique, dans son quotidien, dans son âme, dans sa chair, sans faire allusion à la musique et à la danse ? Tous les Africains aiment la musique. J'entends dire que certains veulent apprendre le lingala simplement pour pouvoir comprendre les paroles de nos rumbas. Ne s'agit-il pas, au fond, de l'obsession du métis ? Le métis culturel, j'entends... L'homme dont l'africanité ne saute pas toujours aux yeux, l'homme qui se demande qui il est et, en même temps, ne peut vivre que dans ses appartenances multiples et qui, en échange, veille à se parer de ce qui depuis la nuit des temps est fondamental, et permanent, chez l'Africain. Ainsi suis-je conduit à faire couler cette substance essentielle dans la pâte de mes romans.

L. M. – *Doutez-vous parfois que vous êtes africain quand vous écrivez ?*

H. L. – Je doute quelquefois. Les grands croyants ne doutent-ils pas de Dieu ? Pascal, Saint-Augustin, doutent de Dieu... Alors si mon Dieu est l'Afrique et que je suis un croyant d'Afrique, il faut, pour fortifier ma foi, douter. Vous l'avez compris, c'est surtout de moi que je doute... Suis-je un bon fidèle ?...

L. M. – *Doutez-vous d'avoir fait les bons choix d'écriture, entre par exemple cette écriture métisse dont nous parlions tout à l'heure, et puis une écriture qui aurait été plus strictement classique, c'est-à-dire qui n'aurait porté aucune trace de ce métissage ? Est-ce qu'il vous arrive de vivre cette tension, ou peut-être de continuer à douter ?*

H. L. – Oui, j'ai eu ces déchirements, et ça apparaît dans certains ouvrages. Je crois que l'un de mes ouvrages les plus connus est incontestablement *Le Pleurer-rire*. Dans ce livre, il y a ce balancement entre l'écriture classique, qui apparaît notamment dans le texte en italique auquel je faisais référence au début, et des passages qui proviennent de l'oralité. Et ça, c'est une de mes marques de fabrique. Mais je crois qu'au bout du compte, aujourd'hui, j'ai intégré, j'assume beaucoup mieux le classique que je suis. Il y a des Africains baroques, pourquoi tous devraient-ils l'être ? Et je suis convaincu que l'on peut exprimer l'Afrique dans une manière classique, Senghor l'a fait avant moi. Peut-être réussirai-je à le faire dans le roman...

L. M. – *Pour finir je voudrais revenir à cette question du métissage, en vous proposant un terme nouveau, qu'on n'aurait pas utilisé à l'époque du Pleurer-rire, et qu'on a beaucoup entendu ces dernières années, celui de « littérature-monde ». Dans la mesure où vos fictions mettent en scène des personnages multiples qui se déplacent et traversent des frontières, qui n'ont pas toujours de racines très stables et qui ont un rapport ambivalent au pays natal, on les appellerait volontiers « postcoloniaux » ou « transnationaux ». Dans le même ordre d'idées, on pourrait également avancer que votre littérature participe de la « littérature-monde ». Vous n'étiez pas signataire du*

manifeste qui a paru dans les pages du Monde en 2007. Cependant votre écriture ne peut-elle être comprise comme une « écriture-monde » ?

H. L. – Je suis absolument d'accord. Ça ne me dérangerait pas d'être mis dans la case « littérature-monde ». Le reproche que j'ai fait aux signataires du manifeste relatif à ce... (ce mouvement ? cette prise de position ?) n'est pas de faire appel au concept de « littérature-monde », mais à certains excès, à certaines critiques, à certaines mauvaises guerres qui émaillent le manifeste. Pourquoi ce passage polémique vis-à-vis de la francophonie, par exemple ? C'est là où la différence s'est faite, sinon je ne condamne pas l'idée de littérature-monde ; c'est ce qui explique d'ailleurs que certains signataires sont à la fois des militants de la francophonie et des militants de la littérature-monde. Cette double appartenance n'est pas un délit.

L. M. – *On parlait, dans les années quatre-vingt, de créolité, et l'écriture était créole, le monde allait en se créolisant. Concevez-vous aujourd'hui un mouvement dans lequel des écrivains, comme vous-même, qui ne sont pas justement ancrés dans une nationalité, une identité ou une race iraient nécessairement dans le sens d'une « identité-monde » ?*

H. L. – La littérature africaine du xx^e siècle, les transcriptions de la tradition orale, la négritude, constituent certainement un patrimoine, des sources auxquelles doivent s'abreuver les écrivains africains. Mais notre table de chevet doit être garnie d'autres « maîtres-livres ». Ce ne sont pas seulement pour les Grecs, les Espagnols, les Français, les Russes, les Américains qu'Homère, Cervantès, Montaigne, Diderot, Dostoïevski, Faulkner, James Baldwin, ont écrit. C'est aussi pour moi. Au fond, la littérature ressemble au football, les grands footballeurs africains ont gagné à s'expatrier, à aller confronter leur talent à celui des meilleurs joueurs du monde. Ce faisant, ils ne trahissaient pas, ils contribuaient à l'amélioration du football africain. Eh bien, il en est un peu de même pour l'écrivain africain. Avec bien sûr une nuance de nature. L'écrivain n'est pas un porteur de drapeau. Hormis des situations précises – guerres de libération, ou de résistance (voir Aragon avec *La Diane française*, les poètes de la négritude,

ceux de la Palestine) – l'écrivain n'est pas un porte-drapeau. Il sonde le profond de l'âme humaine, indifférent aux couleurs de peau et aux patries. C'est un artisan sans frontières.

L. M. – *Oui, mais avouez que c'est gênant, parce que si on reprend votre image du footballeur, on en conclut que celui qui ne s'expatrie pas, ou qui reste dans son club local n'aura pas la chance de participer au jeu du monde. Que faites-vous de celui qui, sans parler de double passeport, n'a même pas un seul passeport pour quitter le « local » ?*

H. L. – Ce n'est évidemment pas ce que je veux dire. Je parle de celui qui, délibérément, de manière obtuse, décide de rester local, de ne manger que du manioc, que du saka-saka ; il risque de demeurer aussi caricatural que l'est le franchouillard. Il se prive de la possibilité d'élargir sa palette.

L. M. – *Ce qui veut dire que ce sont les cosmopolites qui, comme les footballeurs, vont évoluer dans les grands clubs, et que les autres ne seront jamais ni visibles ni n'auront accès à la grande coupe.*

H. L. – Il s'agit d'un autre problème. Celui de la promotion d'une œuvre. Ce que je veux souligner, moi, c'est la santé que donne le vent du large.

L. M. – *On pourrait quand même vous objecter que celui qui mange du saka-saka ou du manioc tous les jours, n'a pas le choix, non ? D'accord, il se nourrit de sa culture, mais il y a toute une dimension économique qui fait qu'on mange la nourriture de chez soi parce que les produits*

importés coûtent plus cher. La dimension économique fait aussi que certains sont obligés de rester chez eux, alors que d'autres voyagent...

H. L. – Certes. Et, de ce point de vue, Sony Labou Tansi est l'exemple d'un talent qui a pu s'épanouir avec le manioc et le saka-saka. Il avait quelque chose de génial qui a fait qu'avant d'avoir voyagé à l'extérieur, il a produit des textes qui nous étonnent.

L. M. – *Merci d'avoir mentionné Sony Labou Tansi, qui nous permet peut-être de nuancer ce grand écart entre l'expatrié et l'homme du village. Parlez-moi pour finir de ce dernier manuscrit que vous avez mentionné. Qu'att-il de nouveau ? Autrement dit, dans quelle mesure ce que vous êtes en train d'écrire aujourd'hui, vous n'auriez pas pu l'écrire il y a cinquante ans, à l'époque de Tribaliques, quand vous faisiez vos premiers pas ? Qu'est-ce qui fait que vous passez, ou non, à quelque chose d'autre ?*

H. L. – C'est que celui qui manipule les marionnettes (ses personnages) a beaucoup plus d'assurance dans son métier et, d'autre part, possède une vision du roman beaucoup plus large. Mais peut-être ai-je perdu, avec l'âge et le métier, en spontanéité, en générosité, en énergie, en tonus par rapport à l'époque de *Tribaliques* ?

L. M. – *Je suis sûre que vos lecteurs se feront un plaisir d'en juger lors de la publication du livre que j'espère. Je vous remercie.*

LYDIE MOUDILENO, diplômée de l'université de Berkeley, est professeur d'études françaises et francophones à l'université de Pennsylvanie (Philadelphie, USA) depuis 1994, où elle a dirigé le Centre d'études africaines jusqu'en 2007. Elle a également occupé les postes de professeur invité dans de nombreuses universités américaines, dont Columbia, UCLA, Berkeley, et Johns Hopkins University. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les littératures africaines et antillaises, dont *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature* (Karthala, 1997) ; *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990* (Codesria, 2003) ; *L'Exposition postcoloniale : Nouvelles représentations du corps africain* (Présence Francophone, 2006) ; *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais* (Karthala, 2007). Elle travaille actuellement à un ouvrage sur l'(auto)représentation des écrivains d'origine africaine dans les médias français et américains.

Lydie Moudileno, moudilen@sas.upenn.edu

bruisait de sifflements d'insectes que tentait de recouvrir le chahut des
crapauds buffles.

Je n'aurais pas envie de rester à l'hôtel. ^{à la fois le restaurant et le bar} Accort et serviable ^{le chauffeur} le chauffeur
me recommanda Le Marsouin, un lieu en vogue dont on
vantait les fruits de mer, les pizzas et les grillades. ^{de l'employé} l'employé ^{me dit} lorsque je

voulus lui faire préciser l'adresse ; dans la partie coloniale de la ville, hormis
quelques grandes avenues, les artères ne possèdent ni nom ni numéro. Je

n'ai effectivement aucune peine à me faire comprendre du chauffeur de
taxi qui m'avait racolé à l'entrée de l'hôtel. Le nom du restaurant fit sur lui

l'effet d'un mot de passe. L'homme ^{dit} dans son véhicule et par de violents
coups de volant et de freins me montra qu'il savait ce que conduire voulait

dire.

Je lui demandai de stationner un instant devant la gare, j'avais lu dans
un dépliant du syndicat d'initiative qu'il s'agit d'une réplique de celle de
Deauville. Je n'ai jamais été à Deauville mais j'ai fini par utiliser ce détail

dans mon reportage.

Après la gare, la voiture tourna à gauche. Ses amortisseurs étaient
fatigués et les ornières du chemin accentuaient les secousses. Nous avons
traversé un passage à niveau et le cassis ^{provoqué par la voie ferrée} provoqué par la voie ferrée

provoqué par la voie ferrée. Nous nous aventurâmes ensuite dans une zone mal

électrifiée. ^{avec bric} l'air tiède ^{par les fenêtres du taxi} par les fenêtres du taxi ^{l'appartenait} l'appartenait
l'odeur de l'océan.

Le Marsouin est situé sur la côte sauvage, la partie de la plage où
déferle la barre. C'est une immense pailote aménagée avec simplicité et goût.
Le toit de chaume repose sur des colonnes de palmiers royaux.

Il y avait peu de clients. Deux ou trois tables d'Européens et, dans un
coin, un couple d'Africains. ^{Certain me revenait} Certain me revenait, j'avais emmené un livre
pour me tenir compagnie. Après quelques pages, j'ai dû le refermer à cause
de la musique que jouait un pianiste installé à l'autre bout du restaurant.

Je n'ai eu en revanche aucun mal à reconnaître le morceau qu'il
distillait ^{de Solitude} de Solitude de Duke Ellington. A New-Rochelle, j'en possède une
interprétation de Thelenius Monk.

l'air du soir était tiède et je me sentais bien dans ma chemisette de
lin blanc ; un cadeau de Nancy que je n'avais pas encore eu l'occasion
d'étreindre. Elle me l'avait offerte l'année dernière, la veille d'un départ aux
Bahamas auquel nous avions dû renoncer à la dernière minute. La revue
m'avait chargé d'un reportage dans le Michigan ; un procès où l'accusé
semblait victime d'une machination raciste.

L'interprétation de Solitude par le pianiste était saisissante. Celle d'un
artiste professionnel. Pourquoi diable était-il venu se perdre ici ? Je me suis

levé et tenté de voir le visage du pianiste. ^{Je me suis reproché le manque} Je me suis reproché le manque
d'élégance de mon comportement mais personne ne l'avait remarqué.

Le décor et la clientèle ^{me faisaient penser} me faisaient penser à une époque évanouie.
Bien que je sois né trop tard pour l'avoir connue, ^{plus de dix ans après l'indépendance} plus de dix ans après l'indépendance
inspiré par des réminiscences d'une séquence de ^{de ne je ne savais trop quel film,} de ne je ne savais trop quel film,
quelque société coloniale aimait dîner ainsi en plein air, ou sous une véranda,

par les nuits chaudes. ^{de la table voisine} de la table voisine
j'ai jeté un regard de garde-chiourme à la table voisine mais ^{des} des
occupants ne se souciaient pas de ma présence. Des clients bavards qui ne
prétaient qu'une oreille distraite à la mélodie, même si d'un geste machinal
certains d'entre eux battaient discrètement la cadence du pied ou de la tête.

Le pianiste ^{avait une} avait une complainte de Jack Teegarden. Un
chanteur de jazz, aujourd'hui oublié, que j'avais découvert grâce à Tonton
Goma, l'un des amis de mon père qui venaient souvent à la maison. Je me
souviens alors avoir rêvé de lui, la nuit précédente. Peut-être que dans mon
inconscient son nom était associé à Cap Sécour.

Les paroles du blues levèrent en moi des souvenirs dans le désordre.
C'est le genre de musique que je savoure habituellement pour soulager mes
coups de cafard. Ce soir-là, elle versait du piment sur ma plaie. Allez savoir
de quelle nostalgie stupide j'étais la proie. Celle de mon enfance dissoute dans
la mer, celle de mon adolescence, celle du pays perdu ou celle de la vie

Fig. 1 : Henri Lopes, Pages pour la préparation du roman Dossier classé (Éditions du Seuil, 2002), fols 9 à 11 (coll. particulière)