

Études littéraires africaines

Comment écrivent les écrivains congolais. Huit essais d'auto-genèse

Gréta Rodriguez-Antoniotti



Number 15, 2003

Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1041667ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1041667ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rodriguez-Antoniotti, G. (2003). Comment écrivent les écrivains congolais. Huit essais d'auto-genèse. *Études littéraires africaines*, (15), 3–22.
<https://doi.org/10.7202/1041667ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

COMMENT ÉCRIVENT LES ÉCRIVAINS CONGOLAIS. HUIT ESSAIS D'AUTO-GENÈSE

Le présent dossier s'intitule "Approche génétique des écrits littéraires africains" ; toutefois nous tenons à signaler, afin de ne pas abuser ou décevoir les généticiens avertis, qu'il a été question ici non d'analyser, de déchiffrer les brouillons que des écrivains nous auraient généreusement confiés, mais de leur demander, à travers un questionnaire qui leur a été adressé, de se faire leur propre généticien, de confier quelques moments de leur entrée en littérature ; une tentative de leur part de sonder le corps et le cours mêmes de leur écriture et de considérer la littérature comme un *faire*¹ et non comme un produit fini. Ce questionnaire, plus ou moins personnalisé selon les auteurs contactés, et les réponses apportées, il en sera largement question dans la seconde partie de cette contribution. À ma demande, certains auteurs, comme Henri Lopes, ont bien voulu communiquer quelques-uns de leurs brouillons, mais il nous a été finalement impossible de les reproduire ici en fac-similés faute de place et en raison de leur emploi de la couleur (notamment le rouge) pour signaler les corrections à apporter.

Dans ce qui suit, nous nous attacherons tout d'abord à sillonner la vie littéraire du Congo-Brazzaville des années 1970 à nos jours grâce aux témoignages recueillis ; ensuite, nous regarderons comment les auteurs eux-mêmes réfléchissent et commentent leur dynamique créatrice, leur entrée en textualisation. Cependant, pourquoi s'être ici particulièrement préoccupé des écrivains du Congo-Brazzaville, du moins de ceux qu'il m'a été possible de contacter dans un laps de temps assez limité ? Par souci de cohérence avant tout ; vu que la seconde partie de ce dossier est consacrée aux manuscrits de Sony Labou Tansi, il nous a paru naturel d'approcher ses compatriotes de plume. Il n'y a aucun parti pris de notre part quant au choix des auteurs réalisé². Les années 2001, 2002 et 2003 ont vu, il est vrai, la publication de cinq romans d'écrivains congolais, le récit de Mambou Aimée Gnali (Gallimard, 2001), les romans d'Emmanuel Dongala et de Alain Mabanckou (Le Serpent à plumes, 2002), celui de Henri Lopes (Le Seuil, 2002) et celui de Daniel Biyaoula³ (Présence africaine, 2003). Signalons aussi qu'en octobre prochain

¹ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*. Lire les manuscrits modernes, PUF, Paris, 1994, p. 7.

² Présente en mai dernier au Congo-Brazzaville, j'ai essayé de rencontrer Jean-Baptiste Tati Loutard, l'actuel ministre des Hydrocarbures du Congo, mais j'ai appris qu'il avait dû se rendre en France pour des raisons de santé, d'où l'absence de son témoignage dans le dossier.

³ J'ai adressé un questionnaire à D. Biyaoula, mais, visiblement très pris par la publication de son dernier roman, il n'a pas eu la possibilité de me répondre.

Maxime N'Debeka publiera aux éditions Dapper son premier roman, *Sel-Piment à la braise*. Ces publications récentes ont bien sûr motivé mon choix, toutefois le dossier sur l'approche génétique des écrivains, et plus particulièrement des écrivains congolais, est loin d'être clos, puisqu'il n'en est qu'à ses premiers balbutiements. Dans un avenir aussi proche que possible, nous espérons évidemment poursuivre et élargir cette quête d'informations sur les pratiques scripturales des écrivains africains.

De l'effervescence littéraire des années 1970-1980 à la déchirure des années 1990

Le Congo-Brazzaville, avec ses 342 000 kilomètres carrés et ses tout juste trois millions d'habitants, a toujours su se distinguer sur la scène littéraire mondiale. L'effervescence littéraire est telle que, en 1974 déjà, Roger Chemain écrit, dans sa préface à la pièce de Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc* : le Congo-Brazzaville "compte le plus fort pourcentage d'écrivains par rapport à l'ensemble de la population"⁴. Près de quinze plus tard, en 1988, S. Bemba poursuit : "Les années ont passé, mais un fait demeure, la croissance démographique du Congo, loin de créer une situation de décalage, est accompagnée de celle (plus rapide) du nombre de ses écrivains"⁵. À la fin des années 1980, la *Congolie* reste "fascinante avec ses rivages hospitaliers, ses jardins fleuris de poésie majeure, ses somptueuses arènes de prose et de vers où les pleurer-rire au goût d'oseille-les-citrons, jouent à la tauromachie avec la parenthèse de sang ou la vie et demie, sur fond de roulement de tambours utamsiens et de cymbales scandant l'humour loutardien"⁶. Cet envol lyrique de S. Bemba est presque une anthologie à lui seul de la littérature congolaise : en filigrane, les noms de H. Lopes, S. Labou Tansi, Tchicaya U'Tam'si et J.-B. Tati Loutard se profilent. Ce dernier, dans un numéro spécial de *Notre librairie* consacré à la "Littérature congolaise", constate à ce propos que "du point de vue des publications dans la plupart des genres littéraires, [celle-ci] ne connaît pas d'année blanche depuis au moins deux décennies. [...] la créativité reste vive et la moisson de plus en plus forte et abondante. Cela donne espoir en l'avenir de la littérature congolaise"⁷.

De nombreux prix sont venus confirmer, et confirment encore aujourd'hui, l'étonnante *phratrie* littéraire congolaise. Ce terme de "phratrie", emprunté à S. Bemba, pourrait résumer à lui seul la proximité des acteurs culturels du Congo-Brazzaville ; plume dans la plume, élan dans l'élan,

⁴ Cité par Sylvain Bemba, in "La phratrie des écrivains congolais", *Notre librairie*, "Littérature congolaise", n° 92-93, mars-mai 1988, p. 11.

⁵ Sylvain Bemba, *ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ Jean-Baptiste Tati Loutard, "Itinéraire", in *Notre librairie*, *op. cit.*, p. 4-5.

crise dans la crise, dès les années 1960, ces derniers se sont suivis, écoutés, parfois télescopés, lus et relus avec avidité, annotant les textes qu'ils s'échangeaient et entretenant des relations épistolaires très personnelles et éclairantes sur leur pratique scripturale. Maxime N'Debeka raconte qu'"il a existé au Congo une solidarité effective entre les écrivains. Jamais, entre eux, il n'y a eu de guerre. De plus, les aînés, les écrivains confirmés, ont toujours soutenu et aidé les jeunes auteurs (par des conseils, des critiques, des suggestions de modifications, et même des retouches) quand le texte en valait la peine. [Avec Sylvain Bemba], nous avons tous les deux une règle : se critiquer sans concession. [Il] aimait ma sévérité à l'égard de ses textes. Et je n'attendais pas moins de lui". Pour E. Dongala, "Fait extraordinaire, il n'y avait pas de jalousie entre nous. Cette phratrie allait si loin qu'elle avait créé entre nous des liens presque familiaux. C'est un membre de l'ANEC qui a pu négocier auprès des autorités l'évacuation sanitaire de S. Bemba en France quand il était malade. Les parents de Sony [Labou Tansi] ont tenu à m'associer au règlement de quelques problèmes de famille qu'ils avaient après la mort de ce dernier tout simplement parce qu'ils connaissaient le lien fort qui nous unissait en tant qu'écrivains".

Les écrivains de la *Congolie* se sont donc croisés, frôlés, si ce n'est enlacés entre les lignes de leurs publications respectives jusqu'à créer une intertextualité complice et prégnante. De cette connivence entre écrivains, notons la plus évidente, celle consistant à se dédier les œuvres : S. Bemba dédie sa pièce *Léopolis* à J.-B. Tati Loutard ; dans *La Vie et demie*, S. Labou Tansi salue "S. Bemba, parce que, tout au long de cette fable, je ne cesse de me dire : "Qu'est-ce qu'il va en penser le vieux ?" et [...] H. Lopes aussi puisque en fin de compte je n'ai écrit que son livre" ; plus récemment encore, A. Mabanckou dédie son dernier roman *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* à E. Dongala et H. Lopes, etc. Tout un réseau intertropical s'est naturellement créé, les écrivains se suivant du regard, de la plume, partageant contacts et expériences, bonnes ou mauvaises passes.

Finalement, cette complicité donna naissance, en 1983, à l'Association nationale des écrivains du Congo (ANEC), telle une sorte de parade ou d'antidote au tragique de l'histoire du pays muselé par le parti unique. Un climat de suspicion, de défiance régnait alors entre Congolais. "Nous avons créé cette association au moment où toute la société civile a commencé à prendre des initiatives ouvertes contre le régime du PCT, [...] qui dans son arrogance voulait dicter aux écrivains ce que la littérature devait être et n'hésitait pas à censurer les livres qui ne lui convenaient pas. [...] mon recueil de nouvelles *Jazz et vin de palme* - tout comme *L'État honnête* de Sony - a été sur la liste des livres interdits durant tout le règne du PCT et mes proches ont été convoqués à la Sécurité d'État ; la commission de censure est allée jusqu'à le retirer des rayons de la bibliothèque du Centre culturel français de Brazzaville. C'est contre cela que nous avons décidé de réagir. Dès que nous avons créé l'ANEC, tous les écrivains libres

et indépendants du Congo nous ont immédiatement rejoints laissant les écrivains "officiels" dans l'Union des artistes et écrivains patronnée par le parti⁸", explique E. Dongala. L'ANEC, sorte de colonne vertébrale en bute à la pesanteur et à la médiocrité culturelle affichées du gouvernement en place, recevait un grand nombre de manuscrits chaque trimestre sans qu'ils puissent pour autant être édités à Brazzaville. Quinze ans plus tard, en 2003, la situation n'a guère évolué : les écrivains congolais, jeunes et moins jeunes, s'ils ont un espoir de publier un jour leurs textes, cet espoir viendra inmanquablement de Paris, puisqu'il n'existe aucune maison d'édition digne de ce nom au Congo-Brazzaville. Seules des publications à compte d'auteur - l'Afrique est entrée dans l'ère des auteurs-éditeurs - voient le jour, ce qui amène les écrivains à faire du porte-à-porte afin d'assurer la promotion de leurs ouvrages.

À la toute fin des années 1980, le Congo-Brazzaville, "coqueluche" des politiques culturelles francophones, est à l'acmé de sa maturité littéraire. Mais la décennie 1990 voit l'arrivée d'une vague déferlante de violences ; de juillet 1993 à 1994, la capitale du Congo, Brazzaville *La Verte*, s'embrase une première fois. Ce conflit, qui aurait provoqué la mort de deux mille personnes et entraîné le déplacement à l'intérieur du pays de plus de cent mille personnes, perdurera, de manière cyclique, jusqu'en 2000. En novembre 1997, on dénombre déjà 15 000 morts, "tous estampillés "or noir"⁹". "Brazza était bombardée nuit et jour par les Migs soviétiques de l'armée angolaise qui venaient soutenir Sassou Nguesso d'un côté et par les roquettes de Désiré Kabila de l'autre, et des deux camps les bombes tombaient sur les habitants. Il fallait compter aussi avec les exactions des mercenaires engagés par les uns et les autres, il fallait compter avec le manque de nourriture, avec les hôpitaux fermés [...]. Nous étions saturés de roquettes folles, de balles perdues et de milices qui sous n'importe quel prétexte venaient tuer ou violer", se souvient E. Dongala¹⁰. En 1999, la maison de S. Bemba, dont beaucoup se rappellent encore la bibliothèque extrêmement fournie, est pillée et entièrement brûlée. "Il était la mémoire de Brazzaville", raconte Victor Mbila Mpassi, le cousin de S. Labou Tansi, lorsque nous nous sommes rendus sur la parcelle de S. Bemba. "Ils ont tué Sylvain une deuxième fois. [...] nous avons le projet de transformer sa maison en un musée où nous garderions ses manuscrits", confie de

⁸ Lettre de E. Dongala en réponse au questionnaire. Les propos des auteurs cités par la suite qui ne sont pas suivis d'un appel de note sont extraits des réponses au questionnaire que les auteurs m'ont adressés entre février et mai 2003.

⁹ Gérard Biard, "Congo-Brazzaville : Elf, garant de la stabilité", in *Charlie Hebdo*, n° 570, 21-05-2003. Signalons tout de même que lorsque E. Dongala, au terme de la guerre de 1997, a demandé un visa pour la France, il lui a été refusé. Grâce à l'écrivain américain, Philip Roth, il a pu gagner les États-Unis où il vit actuellement.

¹⁰ "Loin du Congo", propos recueillis par Marc Weitzmann, in *Les Inrockuptibles*, 04-03-1998, p. 58-59.

son côté E. Dongala. C'est tout un pan de l'histoire littéraire du Congo qui est ainsi partie en fumée : les manuscrits de ses textes, ceux qu'il recevait et les fiches de lecture qu'il rédigeait, ainsi que les lettres qu'il avait pu recevoir, en particulier celles de S. Labou Tansi, etc.

Ces trois guerres de la décennie 1990, ces trois *événements* comme on le dit au Congo, si elles n'ont guère ému l'Élysée ou la communauté internationale, elles ont plongé le pays tout entier dans un profond chaos renforçant ce goût amer de tribalisme dans les bouches mal avisées des politiques. Un chaos à la fois économique, social, humain et culturel qui laisse penser que le Congo-Brazzaville n'est plus qu'un *brouillon* de pays (7 % de la population congolaise a soit péri, soit disparu), dont la dette globale s'élève à plus de 3 000 milliards de francs CFA, où le pouvoir d'achat des ménages a chuté de 70 %, où des dizaines de milliers de jeunes diplômés sont sans emploi... Aujourd'hui, le Congo-Brazzaville est comme brisé, desséché et, pour la première fois de son histoire, il compte un très grand nombre d'exilés ou de déplacés à l'extérieur de ses frontières, que ce soit des universitaires, des écrivains, des journalistes, ou même des militaires. Alors *quid* de la littérature et des écrivains en 2003 ? *Quid* de cette effervescence, de cette phratricie, de cette entraide entre écrivains congolais résidant ou non à Brazzaville ? "Malheureusement, [l'effervescence culturelle du Congo] n'est plus qu'un souvenir, parce que beaucoup d'acteurs culturels ont quitté le Congo, mais aussi parce que nombre d'entre eux ont épousé les querelles qui déchirent le pays. La confiance n'existe plus entre Congolais et les solidarités sont mises à mal", rapporte A. Gnali ; M. N'Debeka poursuit : "Je pense que l'état d'esprit des aînés n'a pas changé. Malheureusement, la plupart d'entre eux sont hors du pays et dispersés à travers le monde depuis les deux dernières guerres. Les contacts sont difficiles aujourd'hui" ; pour B. Kouélany : "Le temps de cette phratricie est passé. Les aînés ne nous connaissent pas. Beaucoup d'entre eux font de la politique, je ne les vois pas passer encore du temps avec des jeunes qui débutent. Il arrive qu'on sache qu'Untel écrit, et c'est par "ouï-dire". [...] La guerre n'a pas renforcé la solidarité. La lutte pour la survie reste une réalité. Chacun veut s'en sortir, chacun lutte à sa manière. [...] En ce qui me concerne, je prête encore parfois mon bureau pour des saisies sur ordinateur, mes livres, et je soutiens comme je peux ceux qui me sollicitent, mais je vis dans l'urgence" ; en France, L. A. Baker, écrivain, homme de théâtre et cinéaste, constate aussi : "Il y a comme un climat de méfiance. Un de mes compatriotes et amis que j'avais perdu de vue et dont je connaissais le goût pour la littérature m'a invité un jour à déjeuner. Je lui dis qu'il serait bien qu'il parvienne à publier quelque chose, un roman, des nouvelles [...], etc. Il me répond que là n'était pas son intérêt [...]. Un mois plus tard, j'apprends par la radio qu'il venait de publier un ouvrage chez Gallimard. Est-ce une des fractures causées par les nombreuses guerres civiles ?"

La réponse de E. Dongala est moins catégorique et pessimiste : "Hélas,

la guerre a brisé cette phratrie, elle nous a dispersés ; nous sommes maintenant aux quatre coins du monde. Mais il y a des signes forts que cette phratrie particulière des écrivains congolais continue à exister. La jeune génération qui écrit maintenant a des liens très fraternels avec nous ; elle nous dédie ses livres et nous sommes en contact permanent grâce à Internet." Quant à Alain Mabanckou, il délocalise la phratrie, se situant davantage dans ce que É. Glissant appelle une *poétique de la totalité-monde*¹¹ : "La phratrie congolaise a existé. Je pense qu'il faut ouvrir les yeux et voir la réalité : l'éclatement de la littérature et l'ouverture vers d'autres cieux exigent une autre manière de concevoir nos lettres. On devrait parler aujourd'hui d'une phratrie plus étendue. Je me sens par exemple plus proche de Sami Tchak (Togo) ou de Xavier Orville (Martinique), de Dany Laferrière (Haïti) que de Tchicaya U Tam'si mon compatriote. La solidarité, la complicité peuvent se faire en dehors des frontières."

Il s'est donc produit, ces dernières années, une césure dans la production littéraire congolaise, une mise à mal du modèle littéraire qui n'est pas sans parenté avec la dégradation du système et de la pratique politiques du Congo-Brazzaville : "De plus en plus de Congolais se mettent à écrire, explique A. Gnali, avec plus ou moins de bonheur. Des chefs d'État aux étudiants, en passant par les militaires, les journalistes ou autres [...]. Dans un pays où n'existent ni public averti, ni véritable critique susceptibles [...] de se prononcer sur la qualité des ouvrages [...], tout le monde se dit écrivain. C'est la confusion." Cependant, dans cette confusion, émergent de jeunes écrivains comme Bill Kouélany et Dieudonné Niangouna¹² pour ne citer qu'eux. Il n'y a aucun doute à avoir, nous entendrons parler d'eux dans les années à venir. Le Congo-Brazzaville a la peau dure, et l'énergie créatrice, pourtant mise à mal hier, de tous les acteurs culturels n'aura pas à rougir de celle de ses aînés.

Huit écrivains congolais se racontent en six points

En élaborant par écrit le questionnaire, il ne faisait aucun doute, au départ, que je l'adresserais par courrier aux écrivains concernés. La plupart aujourd'hui ont quitté le Congo-Brazzaville et demeurent soit aux États-Unis (E. Dongala et A. Mabanckou au moment de sa réponse), soit en France (H. Lopes, D. Biyaoula, L. A. Baker ou M. N'Debeka). Seules A. Gnali et B. Kouélany étaient au Congo-Brazzaville lorsque je les ai contactées. Cependant, après réception de leur courrier, je me suis demandé quelle aurait été la teneur de leurs réponses si elles avaient été formulées au cours d'un entretien ? Si je leur avais posé les questions ora-

¹¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, 1996, éditions Gallimard, "NRF", Paris, p. 34.

¹² Faute de temps, je n'ai pu lui soumettre le questionnaire.

lement et à brûle-pourpoint, et enregistré leurs réponses sur un magnétophone, cela aurait-il modifié, amplifié leur mémoire d'acteur écrivain ? Ou, inversement, cette méthode aurait-elle rendu l'auto-analyse de leur pratique scripturale moins captivante, plus hésitante, plus brouillonne ? Il aurait sûrement été intéressant de confronter les deux méthodes : voir comment ça se passe, un écrivain dans la fébrilité d'une rencontre et l'inattendu des questions, lorsqu'il aborde le chantier de l'élaboration de son écriture ; comment le brouillon verbal finit par s'organiser, comment un écrivain réfléchit, défriche, pressent ce que la recherche ultérieure devra élaborer, théoriser.

La plupart des auteurs contactés m'ont fait part de leur perplexité en recevant ce questionnaire, car c'était la première fois qu'ils avaient à s'exprimer sur leur travail d'écrivain et la genèse de leurs œuvres. Le questionnaire comprenait un grand nombre de questions et de sous-questions, nous livrons ici, en six points et sans commentaire ou analyse comparative, les réponses de ceux qui ont bien voulu se "prêter au jeu"¹³... Et nous les en remercions vivement.

1. Le statut de l'écrivain au Congo

Pensez-vous que le statut d'écrivain, du métier d'écrivain soit perçu différemment selon que l'on vit en France ou au Congo-Brazzaville, à la fois par son entourage, voire sa famille, et par la société en général ? De son côté, B. Boris Diop, sans établir pour autant de parallèle avec les sociétés du Nord, estime qu'en Afrique "on est écrivain par ouï-dire". Il ajoute : "L'écriture peut être sentie par un Africain comme porteuse de marginalité : elle implique l'acceptation, a priori, d'une vie recluse, précisément dans une société où la force des liens sociaux est telle que toute forme d'émancipation individuelle est très mal vécue." Rejoignez-vous son propos ?

H. Lopes : "Il n'y a guère de différence entre les écrivains des pays développés et ceux des nôtres ou, s'il en existe une, elle est de degré et non de nature. En France comme au Congo, la famille et l'entourage accueillent tantôt avec un sourire sardonique, tantôt avec des remontrances, l'annonce de celui qui veut faire de l'écriture son métier. [...] Au Congo, comme dans le reste de l'Afrique subsaharienne, l'écrivain est sans doute perçu avec déférence mais guère plus qu'un champion de boules. Le chanteur de rumba et le champion de football sont à coup sûr plus adulés que lui. L'écriture est considérée en Afrique comme un violon d'Ingres, un passe-temps et non comme un métier. Quant à l'impact de l'écrivain sur la société, il est dérisoire en Afrique [...]. La remarque de Boubacar Boris

¹³ Extrait d'un courrier que H. Lopes m'a adressé le 10 mars 2003 : "Je voudrais accuser réception de votre courrier du 3 mars et vous rassurer : je compte me prêter au jeu auquel vous souhaitez m'entraîner [...]."

Diop est juste. Au Congo, par exemple, il est bon de s'extasier devant les romans de Sony, ou ceux de Tchicaya U Tam'si, mais rares sont ceux qui les ont lus. [...] Il m'arrive souvent d'être loué pour mes recueils de poèmes, alors que je n'ai même pas publié de plaquettes de ce genre."

B. Kouléany : "Je suis tout à fait d'accord avec B. Boris Diop, je vis cette marginalité pas seulement en tant qu'écrivain, mais aussi et surtout en tant que peintre. Puisque je ne suis connue que comme telle. En peignant, en écrivant [pour les gens] je m'amuse. Je fuis mes responsabilités. La création est un passe-temps. Surtout que nous ne changeons rien à rien aux problèmes de notre société ! [...] On ne comprend pas non plus, quand je ne réponds pas présente à une invitation pour un repas, quand je refuse qu'on me rende visite, ou quand j'exige qu'on me téléphone auparavant. C'est vraiment très mal vécu. [...] Il faut être fort pour s'enfermer et créer en Afrique. Il faut être égoïste aussi. Trop généreux, tu sacrifies tes ambitions."

L. A. Baker : "D'une manière générale, le statut d'artiste est mal perçu en Afrique. Ce n'est pas un métier que d'être écrivain. Je me souviens d'un vieil ami de mon père à qui j'ai rendu visite lors d'un récent voyage au Congo. Il a voulu savoir quel métier j'exerçais en France. J'ai répondu : écrivain et cinéaste. Il m'a rétorqué : Tu as fait de bonnes études et tu n'as pas trouvé un meilleur métier que ça. [...] En France, la situation est bien différente, il y a une très vieille tradition de l'écrit, contrairement au Congo qui est un pays encore ancré dans l'oralité. [...] Peut-on considérer l'acte d'écrire comme un métier, un vrai ? Je n'en sais rien. Tout ce que je sais, c'est que très peu d'écrivains vivent de leurs plumes. Pour certains, c'est un véritable sacerdoce, un peu comme on est prêtre. [...]"

M. N'Debeka : "En Afrique en général, et au Congo-Brazzaville en particulier, l'écrivain n'a pas d'existence comme celle de l'artiste musicien. La société ne connaît et ne reconnaît pas encore fondamentalement le statut d'écrivain. Est-ce parce qu'elle demeure installée dans une culture de l'oral malgré la scolarisation ? Ou est-ce qu'elle ne perçoit pas la fonction de la littérature ? L'écrit, à mon avis, n'est pas encore ressenti comme une chose essentielle. On n'y fait donc pas attention. C'est souvent (malheureusement) le regard et l'intérêt de l'étranger qui révèlent à une partie de la société africaine ses propres écrivains. Et ceux dont les médias d'ailleurs ne parlent pas n'existent pas."

A. Mabanckou : "Le statut d'écrivain est à mon avis, quelle que soit la société, un mystère. Le fait d'écrire, de raconter, d'inventer une histoire est alors perçu comme un don. Celui qui écrit est forcément vu comme quelqu'un qui a un "sixième sens". Je ne partage pas les propos de Boris Diop selon lesquels on est écrivain par "oui-dire en Afrique". L'Afrique intègre l'acte d'écriture dans sa vie quotidienne, et toute littérature n'est pas forcément écrite. Certains écrivains cultivent une image de l'écrivain victime d'une obstruction de la société. On n'a pas besoin, pour écrire, d'être comme Robinson Crusoé, seul dans son désert..."

2. Les conditions à réunir pour entrer en écriture

Dans l'absolu, y a-t-il, pour vous, des conditions particulières à réunir pour que vous puissiez travailler (espace, lumière, silence, documentation, musique...) ?

H. Lopes : "Le jour, il faut que la lumière éclaire mon texte en biais ou de dos ; je ne peux écrire qu'à contre-jour. La nuit, j'aime que la pièce soit dans le noir, hormis la lumière de la lampe de bureau qui tombe sur ma feuille. Mais ce dont j'ai surtout besoin, c'est de silence, de silence, de silence !... Même pas de musique. Je la révère trop pour la réduire à un bruit de fond.

[En Afrique], les conditions de travail de l'écrivain méritent d'être soulignées. On ne peut écrire que dans la solitude. Comme l'amour, le travail d'écriture se fait dissimulé. Or l'Africain est censé être à la disposition de son entourage. En Afrique on ne prend pas rendez-vous, on débarque chez l'ami, ou la relation, et celui-ci doit vous faire bon accueil et vous consacrer son temps quelles que soient les circonstances. Imaginez les tourments de celui qui, possédé par la fièvre d'écriture, est obligé de suspendre son travail pour la famille ou les amis ! [...] Tout s'écroule. Pour les visiteurs éconduits, cet individu qui leur ferme sa porte ne peut être un véritable Africain ; c'est un misanthrope, un fou."

E. Dongala : "L'idéal pour moi c'est de travailler dans mon bureau, dans le silence, face à un mur, sans fenêtres ouvertes pour me distraire, ni de musique. Pas d'alcool non plus, parfois du thé chaud. Cependant, combien de fois n'ai-je pas pris de notes dans des cafés, dans des bibliothèques publiques bruyantes. Je me souviens que j'ai commis les premières phrases de *Johnny Chien Méchant* dans le café d'une gare, en attendant le train qui devait m'emmener dans le Connecticut, un dimanche matin."

A. Gnali : "Au départ, j'ai écrit surtout le soir, dans mon lit, puisque la journée j'exerçais un emploi. Puis, ayant pris une retraite anticipée, j'ai terminé le premier jet assise à un bureau l'après-midi. Je travaille dans n'importe quelle condition. Une fois que mon sujet m'habite, je m'y consacre dès que j'ai un moment de libre, n'importe quand, n'importe où, un hall d'aéroport, une salle d'attente, un café... Il m'arrive de me lever la nuit pour noter une idée ou une phrase. Après la première mouture, j'ai relu des journaux, des ouvrages sur certains aspects de l'histoire du Congo, et j'ai consulté des citoyens congolais, acteurs des événements rapportés ou simples témoins de l'époque."

B. Kouléany : "Je n'écris pas toujours quand je le veux ; il se trouve des moments où écrire la nuit, comme j'aime le faire, est impossible, à cause des coupures d'électricité. Le jour, eh bien, il faut faire avec le bruit des voisins, ici on écoute beaucoup de musique et fort, le son de la télé est toujours fort. Impossible d'aller dire au voisin : "Diminue ta musique, j'écris !" On écrit à l'école, au bureau... Un quartier public est un quartier public ! En ce qui concerne les conditions matérielles, [...] depuis mon

retour de Dakar, ayant vendu des toiles, j'ai déménagé. Je loue une grande maison avec jardin. Je retrouve peu à peu mes conditions de vie avant les guerres. Je vis seule dans la "parcelle", mais il y a peu de temps encore, je la partageais avec une voisine qui tenait un bar. J'ai donc passé deux ans sans pouvoir peindre ! Pour écrire, j'attendais que le bar ferme, et encore il fallait que l'électricité ne parte pas. C'est dans cette maison que j'ai retouché *Extraits d'acte de naissance*, la dernière version. Ça été rude. [Quant à] la documentation, je la prends au CCF, sinon j'achète les livres quand je viens en France, ou je les commande à mes amis en Europe."

L. A. Baker : "Quant aux commodités à réunir pour travailler, l'espace et la lumière sont importants, j'aime écrire au milieu de la nuit ou au petit matin. Mais la bonne disposition serait pour moi une solitude absolue, mon frigo bien plein, quelques notes de musique, et des cigarettes."

M. N'Debeka : "Pour écrire, il faut avant tout m'approprier un espace, et ensuite avoir du silence. Les autres conditions dépendent de mon état d'esprit du moment."

A. Mabanckou : "Pour écrire, j'ai besoin d'une musique, une musique qui me verse dans un état de nostalgie. Je dois me sentir tourmenté, comme si quelque chose me manquait, comme s'il fallait vite saisir cet air qui s'échappe, dessiner les ombres qui se bousculent. Et puis il y a surtout un objet inévitable : la photo de ma mère. Il me suffit de regarder cette image pour trouver le mot juste, la phrase qu'il faut, pour combler un vide dans la narration. C'est une photo que je traîne toujours avec moi..."

3. Les supports utilisés

D'un point de vue strictement matériel, le premier jet se fait sur quel support (carnet, bloc-notes, feuilles volantes, bouts de papier, saisi sur une machine à écrire, sur un ordinateur, etc.) ? Y a-t-il des différences notables au niveau du support, selon que vous écrivez une nouvelle ou un roman ?

H. Lopes : "Au début, c'était le papier. La qualité de celui-ci, et de la plume, jouait un grand rôle dans ma mise en condition. Mais un moment venait où j'avais besoin de voir mon texte, sinon imprimé, du moins dactylographié pour lui donner de la distance. Comme j'avais de la pudeur à confier mes brouillons à un œil étranger, je me suis acheté une machine à écrire. Je tapais d'un seul doigt, quelquefois deux, et cela me prenait un temps infini. J'ai donc pris des cours pour utiliser mes dix doigts. Aujourd'hui [...], pour mes tapuscrits, je suis mon propre secrétaire. Un autre problème a surgi : mon bureau, à Brazzaville, jouxtait notre chambre et quand je travaillais de nuit, je gênais ma femme. Je me suis alors mis à la recherche d'une machine moins bruyante. [...] Un ami [...] m'a offert une IBM électrique avec boules interchangeable pour varier les polices. Cela a influencé l'écriture du *Pleurer-Rire* que je rédigeais alors. Vous pouvez y remarquer en effet que si le corps du récit est imprimé avec des caractères d'une police courante, l'intrigue est souvent interrompue

d'une part par un "roman en italique", plus lyrique, d'autre part par les remarques du "jeune compatriote, ancien directeur de cabinet", tapées dans une police plus petite que le récit principal. Ce jeu me permettait de rendre tangible la polyphonie du roman. Enfin, le dernier saut s'est produit avec l'ordinateur. Aujourd'hui, j'écris directement sur l'écran. Le premier jet terminé, j'imprime et corrige au stylo. Combien de jets et de corrections successives ? Je ne tiens pas de statistiques, mais pas moins d'une dizaine." [Aucune différence notable de support selon le texte écrit.]

E. Dongala : "Pendant longtemps, j'ai utilisé un crayon ou un stylo à encre pour écrire mes textes avant de les retaper à la machine à écrire et maintenant à l'ordinateur. Par contre, toutes mes corrections se faisaient sur le tapuscrit parce que le texte tapé créait une distanciation par rapport au manuscrit, me permettant ainsi de le relire de "l'extérieur". Il y a un attachement au texte écrit à la main que je n'ai pas avec le texte tapé. J'ai abandonné l'utilisation des feuilles volantes pour mes romans depuis quelques années déjà : les retrouver, les remettre en ordre ou en contexte me prenait trop d'énergie et de temps. Maintenant, quand j'écris un livre, j'utilise un grand cahier relié ou un classeur à feuilles perforées. Ce n'est qu'avec mon dernier roman, *Johnny Chien Méchant*, que j'ai saisi directement mon texte sur ordinateur. Ce changement dans ma façon de travailler ne s'est pas fait facilement ni d'un coup. Ainsi, pour pouvoir démarrer *Johnny*, j'ai dû commencer le premier chapitre à la main et, chaque fois que je me heurtais à un chapitre difficile, je revenais au cahier et au crayon. Je me sens alors plus en contrôle. Les différences de support se situent surtout au niveau préparatoire. Autant j'ai besoin d'un grand cahier relié pour l'écriture *stricto sensu* du roman, autant toutes mes notes préparatoires ou préliminaires sont prises dans un petit carnet. Chaque carnet est strictement réservé à un livre. Par contre, et je ne sais pas pourquoi, toutes mes nouvelles et tous mes poèmes sont écrits sur des feuilles volantes. Le passage du papier à l'ordinateur n'a pas été sans mal. Au début, l'ordinateur - en particulier pour l'utilisateur de Mac que je suis - avait un côté ludique qui me distrait et m'empêchait de me concentrer vraiment. J'ai adopté de travailler directement sur ordinateur à cause du gain de temps - cela m'évite de retaper le texte manuscrit - mais aussi de la souplesse que m'accordent les logiciels de traitement de texte. Il y a également la nécessité d'envoyer à l'éditeur le texte terminé par courriel, ce qui simplifie beaucoup les choses. Évidemment, le revers de la médaille est que je n'ai plus vraiment ce que l'on peut appeler le manuscrit de mon texte."

A. Gnali : "J'ai commencé mon récit sur un bloc-notes. Mais je me suis rendu compte très tôt que ce support ne me convenait pas et je suis revenue aux feuilles volantes de format 21x29 pliées en deux que j'ai toujours utilisées comme brouillon pour mes articles, allocutions, communications... puis j'ai utilisé le verso des cartons d'invitation que je recevais, plus rigides et plus faciles à trimbalier et à manipuler."

B. Kouléany : "Indifféremment, j'ai eu à utiliser des cahiers comme des feuilles volantes. Souvent, le premier jet se fait plus sur des feuilles de papier que sur des cahiers. La vente d'un tableau m'a permis de m'acheter un ordinateur, mais longtemps ça a été la frustration. (Que je connais encore un peu parce que je n'ai pas d'imprimante.)"

L. A. Baker : "J'ai commencé à l'écrire sur un cahier d'écolier. Je n'avais ni machine à écrire ni ordinateur. J'aime le rapport plume/papier. C'est sans doute une question de génération. Je ne vais sur l'ordinateur que quand je suis sûr de mon propos, autrement je le laisse consigné dans un bloc-notes, parfois je le perds... Et tant pis."

M. N'Debeka : "Cela dépend du genre en chantier. Pour la poésie, j'ai besoin de sentir (presque physiquement) les mots. Je pars toujours de notes prises au crayon ou au stylo sur des bouts de papiers ou des blocs-notes (à n'importe quel moment, [...] : il m'est arrivé de me réveiller la nuit). Je travaille le théâtre sur des cahiers (en tout cas jusqu'ici). À partir d'une idée ou d'un thème, et après la naissance des premiers personnages (dans ma tête), je passe à l'écriture. Les hésitations, les faux-départs, les piétinements des personnages nourrissent alors la fable. Il est plus aisé pour moi d'aller et revenir sur mon texte. Ce n'est que lorsqu'une ébauche du texte tient à peu près la route que j'en fais la saisie sur laquelle je reviens plusieurs fois. Je me suis essayé au roman deux fois (en 1969 et 1983) sur des cahiers. J'ai trouvé cet exercice difficile. Avec l'ordinateur, les choses vont mieux. Car l'écriture ne retarde pas trop sur la pensée ou l'imagination. J'avance donc vite. Je ne pense pas faire du roman sans ce nouvel outil."

A. Mabanckou : "Mes premiers jets se font sur des cahiers d'écolier. J'ai une nostalgie de cette époque où j'écrivais des poèmes dans un cahier de 32 ou 64 pages ! Lorsque je regarde une feuille d'un cahier, j'ai l'impression qu'elle m'incite à lui donner une expression, à libérer des personnages qui n'attendent qu'un petit coup de crayon... Par la suite, le cahier est relayé par l'ordinateur. En recopiant le texte écrit dans le cahier, je suis souvent surpris de changer presque l'ensemble du jet et de me retrouver avec un texte totalement différent. J'utilise rarement l'ordinateur pour la poésie. Le roman, peut-être à cause de la longueur, exige une aide de l'ordinateur. Je n'ai jamais laissé le papier. Je trouve que c'est un endroit idéal pour les premières bases. Parfois j'écris les trois ou quatre premiers chapitres à la main. L'utilisation de l'ordinateur réduit le temps et facilite les corrections."

4. Le sort réservé aux avant-textes et aux manuscrits

Gardez-vous les différentes strates de l'évolution de vos textes, c'est-à-dire gardez-vous scrupuleusement traces de vos hésitations, esquisses, faux-départs, passages supprimés, ratures, ou bien préférez-vous les annuler, les jeter car les considérant comme des "déchets" d'écriture ?

H. Lopes : "Non. Ce qui se trouve chez moi sont des "remords" conservés par paranoïa. Ne les ayant pas encore détruits, je crains en les jetant dans une poubelle qu'ils soient récupérés par quelqu'un qui m'en piquerait les idées ou les phrases."

E. Dongala : "J'ai gardé les manuscrits - écrits à la main - de mes deux premiers romans, avec les corrections que j'y ai apportées. Depuis que je saisis directement mes textes sur ordinateur, je ne garde plus rien sauf les chapitres que j'écris dans mon fameux cahier. La logique même des logiciels de traitement de texte avec leur "couper-coller" a fait que je ne garde plus les différents développements de mes textes."

A. Gnali : "Oui, j'ai gardé scrupuleusement les différentes strates de l'écriture de mon livre. D'une manière générale, je déchire et jette tout de suite les formulations qui ne me conviennent pas. Mais si pendant deux jours j'ai gardé une esquisse, même si elle ne me donne pas satisfaction, je la conserve et la retravaille. Elle restera dans mes archives comme une étape dans la conception de mon projet. Je garde tous les brouillons d'articles, de discours. J'ai du mal à me séparer de moi. J'aime travailler mon style et pouvoir comparer les versions successives d'un passage, d'une phrase. Peut-être est-ce aussi en réaction contre ce pays, le mien, qui sans cesse renie son passé et refuse de se doter d'une mémoire."

B. Kouléany : "Ces strates restent là, et puis un beau matin je brûle tout. Je pense que la décision de tout brûler correspond à un état d'esprit intérieur. Je n'estime pas que tout est fini, mais que la première, deuxième version ne sert plus, que seule reste valable la dernière version. Que tout y est et le reste est dans la tête, dans l'émotion du jour, le jour des retouches à faire. Cependant, j'ai quelques cahiers que je garde précieusement, la toute première version de *Vagabondage*, par exemple, les premières lignes d'*Extraits d'acte de naissance*, parce que je trouve cela beau, c'est écrit au crayon, et cela me fait penser déjà à un livre. J'ai gardé aussi la première version de *Djo Dollar*, alors une nouvelle, qui est devenue aujourd'hui une pièce de théâtre *Cafard, cafarde*. Entre-temps, il y a eu des tentatives que j'ai en fin d'année brûlées, comme j'ai l'habitude de le faire pour passer d'une année à une autre, d'un état d'esprit à un autre. Je n'aime pas faire du surplace. S'attacher, c'est rester là à attendre. Je brûle pour en finir avec une souffrance, pour avancer."

L. A. Baker : "Je conserve l'essentiel, du moins j'essaie de le faire. J'ai reçu il y a peu de temps une lettre d'un jeune comédien congolais qui me demande si j'ai dans mes affaires une pièce de S. Bemba, *Le Diable ne fait pas de passe au Bon Dieu*. Le Congo ayant traversé une série de guerres civiles avec ce que cela suppose de pillage, de saccage et de destruction, cette pièce manuscrite est introuvable. Le paradoxe est que je possède bien ce manuscrit dans un carton, enfoui dans une cave quelque part. Et pour l'instant, je n'y ai pas accès. C'est vous dire les ravages que font certaines guerres civiles, même de loin ! Il m'apparaît donc très important pour nous qui sommes de pays très fragiles, où il n'y a aucune vraie politique

culturelle, où tout peut encore dégénérer d'un instant à l'autre, de veiller sur nos manuscrits."

M. N'Debeka : "En général, je ne garde pas les différentes strates de l'évolution de mon écriture. Ils n'ont de l'intérêt (peut-être) que pour les chercheurs. Un auteur se préoccupe de sa création et non de ce qu'on en dira un jour. Sur l'ordinateur, j'annule donc mes déchets. Mais il est possible de retrouver quelques pages imprimées (en vue de corrections) des ébauches de mes derniers textes."

A. Mabanckou : "Je ne jette pas tous mes feuillets, mais je ne les range pas non plus. Par contre, je garde souvent deux ou trois versions d'un même roman. Par exemple, *Bleu-Blanc-Rouge* ou *Et Dieu seul sait comment je dors*, mes deux premiers romans ont été au départ des nouvelles écrites dans un cahier. Ces nouvelles faisaient à peine une vingtaine de pages."

Si vous travaillez dès le départ sur écran, enregistrez-vous systématiquement ou non les modifications que vous effectuez dans votre texte ? Dans quel but ? D'éventuels passages supprimés peuvent-ils être utilisés ultérieurement, après re-travail, pour un autre texte ?

H. Lopes : "Non [je n'enregistre pas les modifications]. Ce serait pourtant une bonne méthode : revenir au presse-papier dans les moments de doute et comparer avant de faire un choix définitif. Mais de ce point de vue, je suis un Africain d'hier qui ne mesure pas le poids des archives. Par ailleurs, je construis beaucoup par intuition, ni en ingénieur ni en architecte. Je procède comme le peintre qui évalue les équilibres en ajoutant une touche ici et là."

E. Dongala : "Si je ne sauvegarde pas mes corrections successives, je garde par contre les passages que je supprime. J'ai un exemple très précis. Dans le chapitre 3 de *Johnny*, Laokolé réveille sa mère et lui demande de se préparer pour fuir. Sa mère lui reproche qu'en la réveillant, elle avait interrompu le beau rêve qu'elle était en train de faire. Et j'ai raconté ce rêve. Je me suis ensuite aperçu que cela ne collait pas avec l'urgence du moment et je l'ai supprimé. Heureusement que je ne l'avais pas jeté puisque ce passage, à mon insu, a tout naturellement trouvé sa place pratiquement à la fin du roman, au chapitre 26 qui commence par "Je me promenais dans un zoo". Je me suis alors aperçu qu'en fait [...] c'était un rêve que ne pouvait faire que Laokolé et non pas sa mère."

A. Gnali : "Je n'ai jamais travaillé sur écran et je me demande si j'y viendrai un jour : j'aime le contact physique avec la feuille de papier."

M. N'Debeka : "Sur écran, quand une modification me satisfait, je l'enregistre immédiatement. Car il faut bien avancer dans le projet d'écriture. Et si après un problème se repose sur un passage modifié, je préfère le retravailler librement. En ce qui concerne la poésie, il arrive que je n'utilise pas l'ensemble de mes notes pour un texte. Il est arrivé d'écrire

de nouveaux textes en retrouvant de vieux bouts de papiers ou blocs-notes."

A. Mabanckou : "Oui, lorsque je travaille sur écran, je supprime beaucoup, mais je ne garde pas quelque part les passages supprimées. Par contre, je peux écrire plusieurs versions d'un même livre. De sorte qu'il m'est possible de préserver différentes étapes d'un livre. Il y a des passages d'un livre "inabouti" que je peux utiliser dans un autre livre. Pour les *Petits-fils nègres de Vercingétorix* par exemple, il y a deux livres à l'intérieur ! En effet, le personnage de la vieille Mam'Soko est un personnage d'un livre que j'avais écrit, à peine soixante ou soixante-dix pages, et que tous les éditeurs avaient refusé en France. Quand j'écrivais *Les Petits-fils nègres*, l'image de cette vieille me revenait, et j'ai trouvé un moyen de la faire vivre, de l'intégrer dans le récit... qui a finalement été publié !"

Montreriez-vous facilement vos manuscrits ?

H. Lopes : "Non, je ne les montre pas volontiers. À un certain stade, je montre une version "définitive" à quelques proches en qui j'ai confiance et que je sais capable de me lire sans complaisance. [...] Je dois posséder quelques manuscrits dans le fouillis de mon bureau. Je serais disposé à en montrer à un chercheur si je trouvais des pages de mon travail de correction et de ponçage."

E. Dongala : "Je lis et relis et relis sans cesse mes textes pendant que je les écris. Je les montre rarement à lire tant que je ne les pense pas achevés. Par contre, j'aime bien les lire moi-même à haute voix à des amis, même quand je sais que ce ne sont encore que des brouillons. En les lisant moi-même, je garde toujours un contrôle sur eux, ce qui ne serait plus le cas si je les donnais à lire à un tiers. Je les ai gardés jusqu'au moment où ma maison a été pillée à Brazzaville. J'ai pu sauver celui du *Feu des origines*."

A. Gnali : "Tant que mon récit n'était pas publié, j'en relisais le manuscrit presque tous les jours. Après la parution du livre, j'ai cessé de me référer au manuscrit et je l'ai rangé soigneusement ainsi que les brouillons successifs. Je ne montrerai pas avec la même facilité les divers brouillons. Mais je pourrais en montrer certains pour un travail précis."

B. Kouélény¹⁴ : "*Vagabondage* [...]. Je reviendrais encore et encore sur ce texte, jusqu'à la souffrance, jusqu'à la nausée. Une naissance difficile, douloureuse ! Inquiet de me voir toujours le tripoter, Louis tentait en vain de me convaincre de l'envoyer aux éditeurs. Je ne pouvais pas, je n'osais pas, paralysée à l'idée d'un refus, d'un échec. Je n'avais pas aussi le sentiment d'en avoir vraiment fini avec cette histoire. Je n'avais pas le sentiment d'avoir fait quelque chose. Et puis il y avait cette honte, fameuse. Une impression d'être passée à côté de quelque chose, de ne pas avoir été

¹ In *Extraits d'acte de naissance*, p. 72, de Bill Kouélény, inédit.

à la hauteur de quelque chose [...]. Comme si celle que je croyais être devait forcément écrire d'une certaine façon. [...] J'avais honte ! Pouvais-je au moins le faire lire à une de nos connaissances ? insistait Louis. Il pensait l'emmener à D. K, un professeur de littérature et civilisations africaines à l'université [...]. J'y [*sic*] tins bon. Il me menaçait de le voler et de le faire lire malgré moi. Je décidais de l'emmener moi-même à ce professeur d'université [...], dont je fis la connaissance entre temps. Après y avoir jeté un coup d'œil, il le placera dans un coin, parmi un tas d'autres manuscrits qu'il avait l'habitude de recevoir de partout. Ce fut un coup de pied au cul. [...] Et puis, Louis me parlera de Nicolas Martin-Granel, un professeur français, agrégé de lettres, qui lui avait dédié son livre, *Rires noirs*. Je ne voulais plus entendre parler de ces professeurs. Non seulement le professeur D. K ne l'avait jamais lu, [mais] il avait poussé l'humiliation jusqu'à refuser de me le rendre, malgré les multiples visites de Louis."

L. A. Baker : "Je conserve tout. Dans quel but ? Une manie sans doute ou par souci de préservation."

M. N'Debeka : "Une seule personne a lu des ébauches de mes manuscrits. C'est Sylvain Bemba. [...] Je n'ai jamais donné à personne à lire mes brouillons. J'attends qu'un texte soit achevé avant de le faire lire. Car je ne veux en aucun cas me faire influencer. La critique que j'attends doit porter sur le texte intégral, totalement de moi. Avec les guerres du Congo, mes manuscrits ont été détruits. Mais je peux (peut-être) retrouver la première version du *Diable à la longue queue*."

A. Mabanckou : "Je montre rarement ce que j'écris. Je me cache même pour écrire comme si l'acte d'écrire était impudique... Quelques-uns de mes manuscrits sont avec moi. Je garde souvent les épreuves avant parution. Les chercheurs finissent toujours par trouver eux-mêmes les textes manuscrits ! Je pense au cas de S. Labou Tansi..."

5. Les sentiers de la création : H. Lopes, E. Dongala, M. N'Debeka et A. Mabanckou

Comment l'idée du sujet de votre dernier roman est-elle née ? Y a-t-il eu, l'idée aussitôt venue, élaboration d'une sorte de plan, de programme, de découpage des séquences ? Aussi, procédez-vous par intuition, ou éprouvez-vous la nécessité d'anticiper l'acte d'écrire par une phase pré-rédactionnelle ou une phase de longue maturation intérieure ?

H. Lopes : "C'est une vague obsession à partir d'une histoire réelle. Dans mes années d'étudiants, l'un de nous était le plus brillant des étudiants congolais et, en même temps, le plus fascinant par sa réflexion et sa culture politique. Il était à la fois un ami et un mentor. Rentré au pays, Lazare Matsocota, que nous appelions Mat, a subi le sort d'un de mes personnages, Bossuet Mayélé. Cet assassinat m'a tellement impressionné que j'ai failli ne jamais rentrer au pays. C'est à cette tragédie que je voulais

consacrer mon premier écrit. Une manière de rendre hommage à l'ami martyr. À la fin des années 1960, j'en conçus une nouvelle, *Les Faux*, que je ne trouvais pas assez aboutie pour être publiée. Il y a quelques années une amie, Aimée Gnali, me confia qu'elle écrivait l'histoire de Matsocota. J'ai cru qu'il s'agissait d'un roman et j'ai eu peur parce que je me trouvais alors bien avancé dans l'entreprise qui allait devenir *Dossier classé*. Aimée m'a rassuré en me précisant qu'elle n'avait pas l'intention d'écrire un roman mais de témoigner à la faveur d'un récit, *Beto na Beto*, que j'ai d'ailleurs préfacé à sa demande. [...] Son ouvrage collait à la réalité et avait une portée politique. Le mien se voulait être un roman. C'est-à-dire un écrit qui prenait délibérément des libertés avec la réalité et avec l'histoire mais avait la prétention d'éveiller un écho au-delà des limites temporelles et géographiques dans lesquelles l'événement source se situe. D'où le parti de ne pas le situer au Congo, mais dans un pays imaginaire, pas pour autant irréel. [...] Je pense par exemple que *Dossier classé* peut avoir aujourd'hui une lecture ivoirienne, je serais heureux qu'un Latino-Américain qui ne connaîtrait rien de l'Afrique s'y retrouve.

J'avais une vague ébauche dans la tête que je me refusais, ou avais la paresse de coucher sur le papier sous forme de note. Ensuite, pour démarrer, le plus important est toujours pour moi l'incipit. Je me dis que celui qui ouvre un livre a envie de s'y plonger si la première phrase l'emporte. Elle doit être une invite. [...] Ce n'est pas seulement la première phrase ; ce peut être aussi une situation, une image, un son de voix, un paysage. Il faut que le lecteur sente que le début n'est pas un souvenir rhétorique mais une réalité qui n'avait jamais été exprimée de la sorte. La structure et les différents agencements ne viennent qu'après le premier jet. Pour le titre, il n'y a pas de loi. *Tribaliques* et *La Nouvelle Romance* ont été trouvés dès le début. Pour la plupart des autres romans, ce fut au cours de l'élaboration. Pour plusieurs d'entre eux, les contrats passés avec Le Seuil, après remise du manuscrit, ne portent pas le nom de l'ouvrage final. C'est le cas du *Chercheur d'Afriques*, de *Sur l'autre rive* et du *Lys et le Flamboyant*. Le *Chercheur d'Afriques* s'appelait originellement *Les Marsouins d'eau douce* et S. Labou Tansi m'a toujours reproché de ne pas m'être tenu à ce titre dont il était tombé amoureux."

E. Dongala : "Cette question est fascinante pour moi parce que je l'affronte à chacun de mes livres : quel est le déclic qui me fait commencer la première phrase, le premier chapitre ? En général, je porte en moi pendant très longtemps les idées de mon livre. Je n'élabore jamais de plan. Par contre, je jette dans mon carnet beaucoup de notes, des phrases, des expressions, des couleurs, des descriptions de sons et même des idées de scènes incontournables à décrire. Si bien qu'à maturation, ma tête est pleine d'idées kaléidoscopiques du livre, des scènes éparpillées, sans organisation. Une véritable foire d'empoigne de scènes audiovisuelles. Cela peut rester ainsi pendant des mois et même des années. Tout est prêt mais je suis incapable de commencer jusqu'à ce que m'arrive la phrase

magique. Cette phrase est capitale car elle est l'ordonnatrice de tout ce qui va suivre. Ainsi j'avais toutes les notes, les scènes, les idées de *Johnny Chien Méchant* depuis au moins trois ans, depuis que j'avais vécu la guerre civile congolaise. C'est quand la phrase magique, "Le général Giap a proclamé un pillage général de quarante-huit heures", a surgi dans mon esprit que le roman est parti, et tout le reste a été très vite. D'où me venaient ces phrases miraculeuses ? De tous les livres que j'ai lus et oubliés ; ces phrases contextuelles accumulées dans la banque de données de ma mémoire, après mutation, surgissent soudain en phrases libres, pleines d'énergie. Pour cette interview, je me suis amusé à traquer l'origine de ces phrases. Ainsi j'ai découvert que cette première phrase de *Johnny* venait d'un livre que j'avais lu quand j'étais encore au lycée et que je n'avais plus relu depuis : "La grève générale a été décrétée à Canton." En fait, le premier jet de cette phrase était : "Le général Giap a décrété un pillage général de quarante huit heures." Je regrette d'avoir remplacé ce mot par "proclamé" lors de mes corrections.

J'ai poussé ici le jeu en allant à la recherche de la première phrase de mon premier roman, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*. En voici le début : "Le soleil explose dans toute sa munificence ! Éclate soleil, explose donc ! Et nous, forts de la vérité bue par nos paupières ouvertes, éblouis, nous aurons marché et marcherons encore sur le dos des non-initiés, couleur de terre..." Le hasard a fait que je viens de relire, il y a un mois, *Le Devoir de violence* qui vient d'être réédité. En voici la première phrase : "Nos yeux boivent l'éclat du soleil et, vaincus, s'étonnent de pleurer." Je ne l'affirme pas, mais je soupçonne que la première phrase de mon livre a pour origine le vague souvenir de celle du début du livre de Ouologuem.

Ce qui est incroyable, c'est que l'inverse m'est arrivé avec *Le Feu des origines*. Au lieu d'avoir d'abord les idées du livre qui allaient ensuite fusionner autour d'une phrase catalyseur, j'ai d'abord eu la phrase, une seule phrase qui a eu une telle résonance en moi qu'elle a déclenché le livre. Je suis tombé sur elle en lisant une étude sur le royaume du Kongo au XVI^e-XVII^e siècle. Prononcée par un dignitaire rebelle, elle disait : "Je suis Mankunku, celui qui renverse les puissants et les tambours qui leur rendent hommage." J'ai trouvé cette phrase extraordinaire. Elle m'a habité pendant des années avant de devenir un livre. Cela m'a pris six ans pour l'écrire, c'est-à-dire qu'il a fallu six ans pour que cette phrase s'arborise, s'étoffe, car au départ elle était nue, elle n'avait pas de territoire et flottait librement comme un photon libre dans les tréfonds de ma mémoire. C'est pour cela que j'ai une affection particulière pour ce roman."

M. N'Debeka : "L'idée du *Diable à la longue queue* m'est venue après les guerres du Congo, et à la suite du spectacle de certains hommes politiques qui ont décliné toute responsabilité en affirmant que le diable les avaient trompés. J'ai commencé immédiatement à écrire ce texte en mettant en scène trois catégories : les manipulateurs et instigateurs, les mili-

ciens et les victimes. Bien sûr, au cours de l'écriture, et après avoir connu d'autres guerres fratricides au Congo et dans le monde, le texte s'est étoffé. Avant de passer à l'écriture, je passe par une phase de longue maturation intérieure. Tant que la "chose" n'est pas précise dans ma tête, l'écriture ne vient pas. Et ce, quel que soit le genre abordé."

A. Mabanckou : "Mes romans naissent tous de la même manière : par une phrase qui me revient sans cesse. À ce stade, je ne sais même pas de quoi parlera le texte, je ne fais qu'écrire, sans plan, sans censure. "Je dois faire preuve de patience pour parler avec objectivité de ce qui nous arrive." Cette phrase me revenait sans cesse et elle est devenue la première phrase des *Petits-Fils nègres de Vercingétorix*. Par la suite, il me fallait trouver ce qui "était arrivé à ce personnage", donc inventer une histoire crédible. La situation politique s'est imposée, avec à l'arrière-plan une histoire de couples, de ménages. J'ai fait appel à mes souvenirs, à mon enfance, etc. Quant à mes titres, je les trouve pendant que j'écris. Il est même arrivé que je termine un roman sans savoir quel titre donner !"

6. Les tête-à-tête de H. Lopes, E. Dongala, M. N'Debeka et A. Mabanckou avec leur(s) éditeur(s)

Comment se sont passées vos collaborations avec les éditeurs qui vous ont publié ?

H. Lopes : "Je n'ai connu aucun incident majeur avec mes différents éditeurs. J'ai commencé par les éditions Clé, puis par Présence africaine, parce que, par militantisme panafricain, je voulais me faire éditer par des maisons du continent, ou originaires du continent. Puis j'ai constaté que l'un et l'autre manquaient de capacités satisfaisantes de promotion, de diffusion et de distribution en Afrique. Je me suis donc dirigé vers un éditeur, Le Seuil, dont le professionnalisme et les moyens permettaient de donner une plus grande visibilité à mes livres, y compris en Afrique. Au Seuil, mon éditeur, Louis Gardel, est un bon lecteur, attentif à l'ensemble comme aux détails, à la structure, au récit aussi bien qu'à la forme, un esprit au goût sûr et intelligent. Scénariste, il est sensible aux longueurs et aux redondances, et m'aide à dégraisser mon texte. Il existe entre nous une règle de base. L'auteur doit toujours avoir le dernier mot mais en échange, l'éditeur ne doit jamais ménager l'écrivain. Souvent, je tiens compte de ses remarques et je reprends ma copie sans honte. Quelquefois je le suis et d'autres fois j'en reste à mon idée première. Ainsi Louis Gardel n'était pas enthousiasmé par le thème de *Sur l'autre rive* et quelques détails de l'intrigue le gênaient. Comme je persistais dans mes positions, il a proposé de recourir à la lecture d'une tierce personne, sur laquelle nous nous sommes mis d'accord. En fin de compte, c'est le comité de lecture qui a tranché. En revanche, je partageais les réticences de Louis sur mon premier titre. Il ne m'en a pas proposé d'autre mais m'a obligé à réfléchir sur la question jusqu'à ce que j'aie été en mesure de lui présen-

ter un titre sur lequel nous sommes tombés d'accord. Je sais que si je m'étais entêté, il m'aurait laissé le droit de poursuivre dans ma conviction, pour le meilleur ou pour le pire. En résumé, il y a un dialogue approfondi entre l'éditeur et l'auteur."

E. Dongala : "Le seul livre où j'ai vraiment eu des discussions et une étroite collaboration avec l'éditeur a été mon tout premier, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*. Il m'a fait supprimer des passages et m'en a fait rajouter et réécrire d'autres. Un vrai travail d'éditeur dont je suis encore reconnaissant. Par la suite, tous mes manuscrits n'ont subi aucune modification, à part les corrections de routine du genre concordance de temps ou orthographe."

M. N'Debeka : "C'est avec Émile Lansman [éditeur belge] que j'ai eu une collaboration intéressante. Sa critique m'a permis d'éclairer le rôle du diable (trois diables finalement) [*Diable à la longue queue*] et de développer le rôle du *Jeune Milicien*. En même temps, j'ai eu à le convaincre pour garder certaines inventions du langage."

A. Mabanckou : "Un éditeur doit être exigeant, même s'il endosse également la casquette de "commerçant". J'ai une vraie relation d'édition avec Le Serpent à plumes : les lecteurs de la maison donnent les points forts et les points faibles du roman à publier, et c'est à l'auteur de voir dans quelle mesure il peut suivre ce point de vue. On ne m'a jamais imposé quelque chose. Pierre Astier n'appréciait pas mon titre *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, mais j'ai pu l'imposer. Par contre, dans le roman à venir (septembre 2003), j'ai donné raison à mon éditeur pour le changement de titre : j'ai même accepté le titre qu'il a trouvé !"

■ Gréta RODRIGUEZ-ANTONIOTTI