

## Études littéraires africaines

# *Le Méridional*, un roman hanté par la génétique

Nicolas Martin-Granel



Number 45, 2018

Henri Lopes, lectures façon façon-là

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1051618ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1051618ar>

[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

Martin-Granel, N. (2018). *Le Méridional*, un roman hanté par la génétique. *Études littéraires africaines*, (45), 123–148. <https://doi.org/10.7202/1051618ar>

Article abstract

*Although Henri Lopes regularly expressed his views at some length on the genesis of his novels and on his work as a writer, he was long reluctant to hand over his rough texts and preparatory work and make them available to researchers in textual genetics. He finally relented when *Une enfant de Poto-Poto* came out, on 12 December 2011, when he gave all the files he still had about the conception of his novel to the « French manuscripts » research team at the ITEM. Then, immediately after sending the approved proof copy of *Le Méridional* to his publisher, he also gave them all of his files on this novel, i.e. two autograph typescripts, the first and second versions of the text corrected by his own hand. A first reading of these documents, which focusses more specifically on the incipit and the explicit as strategic sites of writing, confirms Lopes' theoretical declarations about his own practice : his first sentence remains absolutely unchanged throughout, and he never stops editing and re-editing his text with each successive, unrelenting reading and proofreading. Taking those changes into consideration, however, it seems that the textual geneticist may suggest that Lopes' auto-fictional novel owes its singular character to the fact that the writer has integrated, or even incorporated, this genetical questioning into the private cabinet of his own « métis » mode of writing, whether it be to forestall it, or to screen itself from its prying eyes. Even as it is conceived, the textual fruit has already been infected by the worm of genetics.*

## LE MÉRIDIONAL, UN ROMAN HANTÉ PAR LA GÉNÉTIQUE

### RÉSUMÉ

S'il a souvent et longuement exprimé ses réflexions sur la genèse de son œuvre, sur son travail d'écrivain, Henri Lopes a longtemps été réticent à livrer ses brouillons et avant-textes à la curiosité des chercheurs en génétique des textes. Il s'y est enfin résolu à l'occasion de la sortie d'*Une enfant de Poto-Poto*, le 12 décembre 2011, en mettant à la disposition de l'équipe « Manuscrits francophones » de l'ITEM tous les dossiers génétiques qu'il avait pu conserver et ensuite, la mise au net à peine remise à l'éditeur, celui du *Méridional* consistant en deux tapuscrits autographes, versions 1 et 2 corrigées de la main de l'auteur. Une première lecture de ce dossier, qui se concentre sur l'*incipit* et l'*explicit* considérés comme les lieux stratégiques de l'écriture, permet de confirmer la théorie de sa pratique : immuabilité de la première phrase, premier jet dactylographié directement à l'ordinateur, re-travail acharné lors des multiples campagnes de relectures et réécritures. Au vu de celles-ci, cependant, la critique génétique peut avancer l'hypothèse que la singularité de ce roman autofictionnel tient à ce que l'écrivain aurait intégré, voire embarqué, le questionnement génétique dans le cabinet intime de son « écriture métisse », que ce soit pour le prévenir ou en émousser la pointe indiscreète. Le ver génétique est dans le fruit.

### ABSTRACT

*Although Henri Lopes regularly expressed his views at some length on the genesis of his novels and on his work as a writer, he was long reluctant to hand over his rough texts and preparatory work and make them available to researchers in textual genetics. He finally relented when *Une enfant de Poto-Poto* came out, on 12 December 2011, when he gave all the files he still had about the conception of his novel to the « French manuscripts » research team at the ITEM. Then, immediately after sending the approved proof copy of *Le Méridional* to his publisher, he also gave them all of his files on this novel, i.e. two autograph typescripts, the first and second versions of the text corrected by his own hand. A first reading of these documents, which focusses more specifically on the *incipit* and the *explicit* as strategic sites of writing, confirms Lopes' theoretical declarations about his own practice : his first sentence remains absolutely unchanged throughout, and he never stops editing and re-editing his text with each successive, unrelenting reading and proofreading. Taking those changes into consideration, however, it seems*

that the textual geneticist may suggest that Lopes' auto-fictional novel owes its singular character to the fact that the writer has integrated, or even incorporated, this genetical questioning into the private cabinet of his own « métis » mode of writing, whether it be to forestall it, or to screen itself from its prying eyes. Even as it is conceived, the textual fruit has already been infected by the worm of genetics.

\*

à Nikos Martin-Granel,  
un enfant de Poto-Poto,  
trop curieux...  
Je t'inflige la  
lecture de ce qui  
n'est plus manuscrit.  
Avec amitié,  
[signature]  
Le 12.12.11

Cette dédicace autographe figure en tête de mon exemplaire personnel d'*Une enfant de Poto-Poto*. Alors en posture auctoriale, Henri Lopes l'a écrite en semblant improviser au stylo noir sur la page de titre imprimée ; c'était dans les locaux des éditions Gallimard où il m'avait donné rendez-vous à l'occasion de la sortie de ce roman. Mais la dédicace renvoie implicitement non au livre publié, « qui n'est plus manuscrit », mais bien à ce manuscrit d'*Une enfant de Poto-Poto*, qu'il avait apporté pour me le confier en mains propres, et dont il me confiait (ou m'imposait) dès lors aussi la lecture, voire l'étude. Du reste, il ne m'avait pas seulement apporté celui de ce dernier roman, consistant en six fascicules tapuscrits, mais aussi de rares rescapés qu'il avait pu sauver de ses divers déménagements et dont il voulait se débarrasser (un de *Le Lys et le flamboyant* et deux de *Dossier classé*). Je suis donc reparti de la rue Sébastien Bottin lesté d'une vingtaine de kilos de papier, une dizaine de tapuscrits qui ont été déposés de suite dans le bureau de l'équipe « Manuscrits francophones » à l'ITEM, avec quatre numéros de la revue *Liaison* qu'il m'avait remis quelque temps auparavant. Ce fonds Lopes devait bientôt s'enrichir de deux tapuscrits corrigés <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Chaque tapuscrit est relié et précédé d'une page de titre volante imprimée et glissée sous la couverture en plastique transparent, sur laquelle est inscrite la mention manuscrite à l'encre noire : *1<sup>ère</sup> / 2<sup>ème</sup> version corrigée*. On peut y distinguer plusieurs campagnes successives de correction manuscrite : trois – au stylo-bille

Deux ans plus tard, à l'automne 2014, sitôt après en avoir remis à Gallimard la version définitive, l'auteur m'adressait en effet, directement à l'ITEM, les brouillons de son roman *Le Méridional*, qui allait paraître à la rentrée littéraire du printemps 2015.

Ces brouillons du *Méridional* sont d'autant plus intéressants que, dans ce dernier roman, l'auteur multiplie les réflexions d'ordre génétique. Il en va ainsi dans ce passage, sans doute autofictionnel, où le narrateur, qui semble un double de l'auteur, relate une séance de dédicaces en soulignant les affres d'écriture que le rituel du service de presse lui « inflige » :

Quelques semaines plus tard, j'ai quitté l'île pour effectuer le service de presse de mon livre. [...] J'ai passé plusieurs journées dans ce trou à rats à me torturer pour trouver des dédicaces originales. Le résultat n'est pas brillant. Comment ne pas se répéter ? À qui une formule convenue ou passe-partout, à qui un clin d'œil personnalisé ? Comment faire plaisir, sans flatterie, sans fausse modestie ? Comment décocher le trait qui touche, comment faire passer un souffle frais ? Quand demeurer poli, plate-ment, quand se permettre un trait d'humour, un bon jeu de mots, une facétie ? J'ai beau me répéter que la vraie dédicace se moque de la dédicace, je ne réussis pas à me moquer de moi-même<sup>2</sup>.

Moquerie ? Disons humour moqueur. Dans le cas de notre dédicace manuscrite ci-dessus, l'ironie du « clin d'œil personnalisé » ne vise pas seulement le généticien « trop curieux », c'est aussi « un trait d'humour » à double détente, en ce que l'écrivain l'adresse aussi à lui-même, en posture d'auteur qui prétend, « sans fausse modestie », « inflige[r] la lecture » du livre imprimé, tout en invitant implicitement le dédicataire à en lire le brouillon qu'il donne, de l'autre main, en pâture à sa curiosité génétique.

L'humour exprime sans doute à sa manière la difficulté de cet exercice d'entre-deux qu'est la dédicace, entre le livre fraîchement fabriqué et sa divulgation, son usage par le lecteur, mais aussi entre auteur et lecteur. Cette difficulté, on la devine aussi dans le fait que, curieusement, l'épisode du service de presse que nous venons de citer a d'abord été raturé dans *V2* (p. 123-124), plus exactement

---

bleu/noir/encre noire – sur *V1*, deux – au stylo-bille rouge/noir sur *V2*. Il faut y ajouter les modifications invisibles opérées directement sur ordinateur entre *V1* et *V2*, et sur épreuves dans la phase pré-éditoriale. Ce dossier génétique ne comporte aucune date.

<sup>2</sup> LOPES (Henri), *Le Méridional*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2015, 210 p. ; p. 102 (désormais *LM*).

lors de la seconde campagne de corrections, avant d'être rétabli dans le livre imprimé, mais amputé du premier mouvement d'auto-dérision dans lequel l'auteur se moque de sa posture « candide » :

Un exercice qui suscite en moi des sentiments mitigés. Au premier chef, une joie candide. Le sentiment que la parution du livre constituera l'événement de l'année. Ensuite, le plaisir physique de prendre l'objet poli dans sa main, de le contempler, de le soupeser, de le retourner dans tous les sens, d'examiner les détails de la reliure, de feuilleter les pages neuves, d'en palper la texture, de relire la quatrième de couverture. À l'inverse, l'exercice de dédicace vous place dans l'embarras : tous les destinataires en méritent-ils une ? Comment ne pas se répéter ? (V2b, p. 123-124)

Les dédicaces manuscrites varient donc avec le destinataire, mais leur rédaction, considérée comme une opération d'ensemble, constitue un moment-charnière dans la publication de « son » livre, qui jusque-là n'avait d'existence que privée, et la cession, ressentie comme définitive, de celui-ci au lecteur, au « public ». Ceci explique sans doute le rapport ambivalent, pour ne pas dire contradictoire, que l'écrivain entretient avec la génétique de ses textes : l'intérêt qu'il accorde à ses reprises rédactionnelles est extrêmement variable, allant du geste longtemps retenu de donner à lire son manuscrit jusqu'à celui de supprimer sur l'imprimé la scène intime représentant le plaisir fétichiste du livre. À cet égard, la dédicace que nous citons d'entrée de jeu témoigne du lien qui demeure entre le manuscrit et l'imprimé ; et, plus abstraitement, de la relation entre les spéculations de l'auteur et la pratique de son écriture, l'une renvoyant à l'autre, indissociablement.

### Autocritique génétique

Le 1<sup>er</sup> décembre 2011, soit une dizaine de jours seulement avant cette séance de dédicaces où Henri Lopes nous a fait don de ses manuscrits, l'écrivain avait participé à la table ronde « Manuscrits en péril », organisée par Pierre-Marc de Biasi<sup>3</sup> au Louvre, où notre équipe Manuscrits Francophones avait été conviée par Jean-Marie Le Clézio, lui-même artiste invité du musée cette année-là.

C'est sans doute à l'occasion – selon le *kairos* grec – ou à la suite – selon l'adage latin *post hoc propter hoc* – de cette rencontre publique

---

<sup>3</sup> 2<sup>e</sup> partie (19h45-20h40). Modérateur : Pierre-Marc de Biasi. Intervenants : Nicolas Martin-Granel et Claire Riffard. Rencontre avec deux écrivains : Henri Lopes et Jean-Luc Raharimanana.

sur cette prestigieuse scène que H. Lopes, jusqu'ici réticent à les montrer, se décida à me remettre tous les avant-textes, manuscrits et tapuscrits, qu'il avait conservés. Cette décision semble en effet résulter d'un court échange qui eut lieu au Louvre : lorsque P.-M. de Biasi demanda à H. Lopes pourquoi il « ne montr[ait] pas volontiers »<sup>4</sup> ses manuscrits, l'écrivain se défendit en se retranchant derrière la métaphore de la femme / brouillon désiré(e) que l'amoureux / généticien ne saurait poursuivre jusque dans l'intimité de son cabinet de toilette ; le critique (génétique) eut alors beau jeu de filer la métaphore érotique<sup>5</sup> : « mais si, c'est justement parce qu'on l'aime... », au point de contourner sa position défensive. Aussi l'écrivain dut-il se rendre à cet argument décisif en confiant enfin, quelques jours plus tard, ses brouillons à la curiosité indiscrète des chercheurs.

Pour autant, ce geste généreux signifie-t-il que l'écrivain fût alors réellement convaincu de l'intérêt, pour la bonne cause de la génétique textuelle, de laisser franchir le seuil du cabinet de toilette ? Rien n'est moins sûr, car s'il n'en dit mot sur le moment, il embarqua la question génétique dans l'écriture de son roman suivant, *Le Méridional*, dont on peut supposer qu'il fut mis en chantier à ce moment de bascule. On y observe en effet, dans le texte même, les traces de ce qui est ici qualifié de « syndrome » : le personnage de l'écrivain toilette son texte en fonction d'un autre personnage, jouant un rôle de critique qu'il s'agit de devancer, mais sans en faire trop : « À trop

---

<sup>4</sup> « 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 capables 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 » – RODRIGUEZ-ANTONIOTTI (Gréta), « Comment écrivent les écrivains congolais. Huit essais d'auto-génèse », *Études Littéraires Africaines*, n°15 (*Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo*), juin 2003, p. 3-22 ; p. 17.

<sup>5</sup> H. Lopes a d'ailleurs usé d'une métaphore analogue pour inviter son lecteur ou critique à entrer dans sa fiction : « Le roman commence pour moi véritablement quand j'ai trouvé la première phrase. La première phrase est importante parce que c'est l'invitation à la danse que je fais au lecteur. Et lorsque vous invitez une cavalière à cet exercice, eh bien il ne faut pas vous présenter de manière triste. Il faut sourire, il faut séduire » – « Entre recherche identitaire et enracinement », in : SINGHOU-BASSEHA (Apollinaire), *Confidences et révélations littéraires : Henri Lopes, Sony Labou Tansi, Matondo Kubu Turé, Alain Mabanckou, Ghislaine Sathoud et Henri Djombo*. Paris : L'Harmattan ; [Brazzaville] : Éditions Lemba, 2012, 123 p. ; p. 44. Même jeu érotique avec le lecteur voyeur chez son maître Aragon : « L'incipit m'ouvre l'arrière-texte, ou peut-être n'est-il que le trou de la serrure où je regarde ce monde interdit » – *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. Genève : Skira, 1969, 158 p. ; p. 129.

manipuler votre texte, me dit Labernerie, vous allez lui faire du mal. Je connais ce syndrome, il affecte aussi le peintre » (*LM*, p. 42). D'une certaine façon, dans la tête même de l'auteur-créateur, celui qui invente la fiction et signe le livre, une seconde conscience, critique celle-là, s'est glissée <sup>6</sup>.

On a déjà vu comment les quelques heures passées réellement par l'écrivain Lopes à rédiger des dédicaces personnelles avaient leur répondant fictionnel dans la séance rituelle des dédicaces que doit signer son personnage chez l'éditeur, telle qu'elle apparaît dans *Le Méridional* ; mais la duplicité de l'écrivain-généticien est disséminée dans tout le roman, et elle est encore plus sensible dans les brouillons.

Dès l'*incipit* <sup>7</sup> du roman, le narrateur représenté, qui est en partie un double de l'auteur <sup>8</sup>, adopte la posture de l'apprenti écrivain, celui qui « passe des heures à la terrasse d'un bistrot, à lire, prendre des notes, ~~griffonner~~ *retravailler* un texte, contempler la noria des passants sur le trottoir, dévisager les consommateurs, rêvasser » (*VI*, p. 2) <sup>9</sup> ; c'est cependant l'écrivain réel qui opère la correction de « griffonner », sans doute la toute première qu'il impose à son premier jet tapuscrit, mais aussi la seule dans les deux premiers alinéas, qui ne bougeront pratiquement plus <sup>10</sup> jusqu'à l'imprimé (voir figures 1 et 2) :

À l'époque des études en France, les cafés étaient les annexes de ma chambre de bonne. J'y recevais mon courrier.

J'ai récemment renoué avec cette habitude. Je passe des heures à la terrasse d'un bistrot, à lire, à prendre des notes, à retra-

<sup>6</sup> Les théories de la réception nous ont familiarisés avec l'idée que le « lecteur » était présent de diverses manières dès le premier moment de la « création » ; nous ne considérons ici que le lecteur particulier que constitue le critique universitaire, spécialement celui qui s'est spécialisé en quelque sorte dans la génétique textuelle.

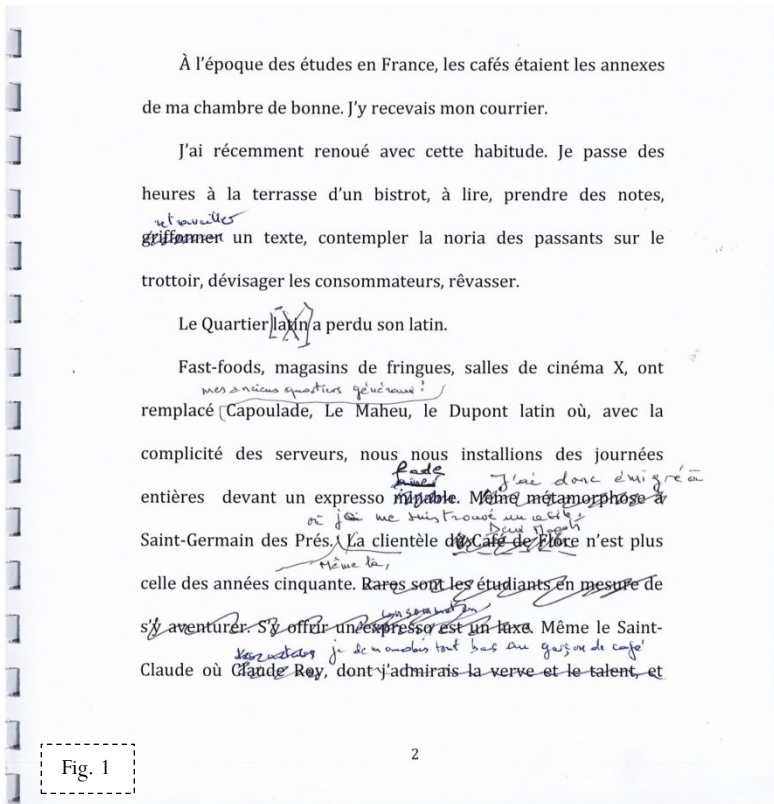
<sup>7</sup> « Le roman commence pour moi véritablement quand j'ai trouvé la première phrase » – « Entre recherche identitaire... », *art. cit.*, p. 44.

<sup>8</sup> « Ce "je" est un "je" recomposé. Ce n'est pas moi. Il y a une partie de moi. Je le fais volontairement pour piéger mon lecteur » – « Entre recherche identitaire... », *art. cit.*, p. 43.

<sup>9</sup> Code de la transcription : la rature est indiquée au moyen de caractères barrés. Toute réécriture est signalée par l'italique et le passage à un corps plus grand.

<sup>10</sup> Si ce n'est, par un scrupule strictement grammatical, les ajouts, sur *V2* de la préposition « à » devant les verbes à l'infinitif suivant « à lire », les deux premiers étant d'ailleurs ajoutés à l'ordinateur : « à prendre des notes, à retravailler un texte », et les trois derniers ultérieurement à l'encre rouge (« à contempler [...], à dévisager [...], à rêvasser »).

vailler un texte, à contempler la noria des passants sur le trottoir, à rêvasser (LM, p. 9) <sup>11</sup>.



La substitution de « retravailler », mot propre et sérieux, au désinvolte et brouillon « griffonner » nous paraît emblématique de la surconscience génétique qui va gagner tout le roman. Tout d'abord, elle met en abyme ce que le scripteur est littéralement en train de faire (« retravailler »), et cette correction porte d'ailleurs sur le lexique même de la génétique, en l'occurrence sur un mot-clé révélateur de la conception qu'a l'auteur de l'écriture. Celle-ci est vue comme un *travail* qui relève moins de l'urgence <sup>12</sup> de l'invention scientifique ou de la création artistique que de la patience de l'arti-

<sup>11</sup> Énumération verbale qui reformule les différentes phases du processus d'écriture, et dont le dernier terme est d'ailleurs repris au cours du roman : « J'ai flâné dans les venelles du bourg. Toutes désertes. La marche est un prétexte. Un peu pour méditer, beaucoup pour rêvasser » (LM, p. 103).

<sup>12</sup> Voir TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'Urgence et la patience*. Paris : Éd. de Minuit, 2012, 106 p.



sanat<sup>13</sup> ; le mot doit être entendu ici avec sa connotation de pénibilité, voire de torture – réminiscence de son étymon (*tripalium*). C'est elle qu'on perçoit dans telle formulation sado-masochiste : « je ~~triturer~~ <sup>triturer</sup> m'échinai sur mon texte » (V2, p. 47). C'est d'ailleurs le verbe favori du narrateur pour décrire son personnage à l'œuvre ; il est déjà employé dans le deuxième chapitre sans correction du premier jet à l'imprimé : « Calfeutré dans ma chambre, je passai le plus clair de mes matinées à m'échiner sur mon manuscrit [...] » (VI, p. 8 ; V2, p. 7 ; LM, p. 13).

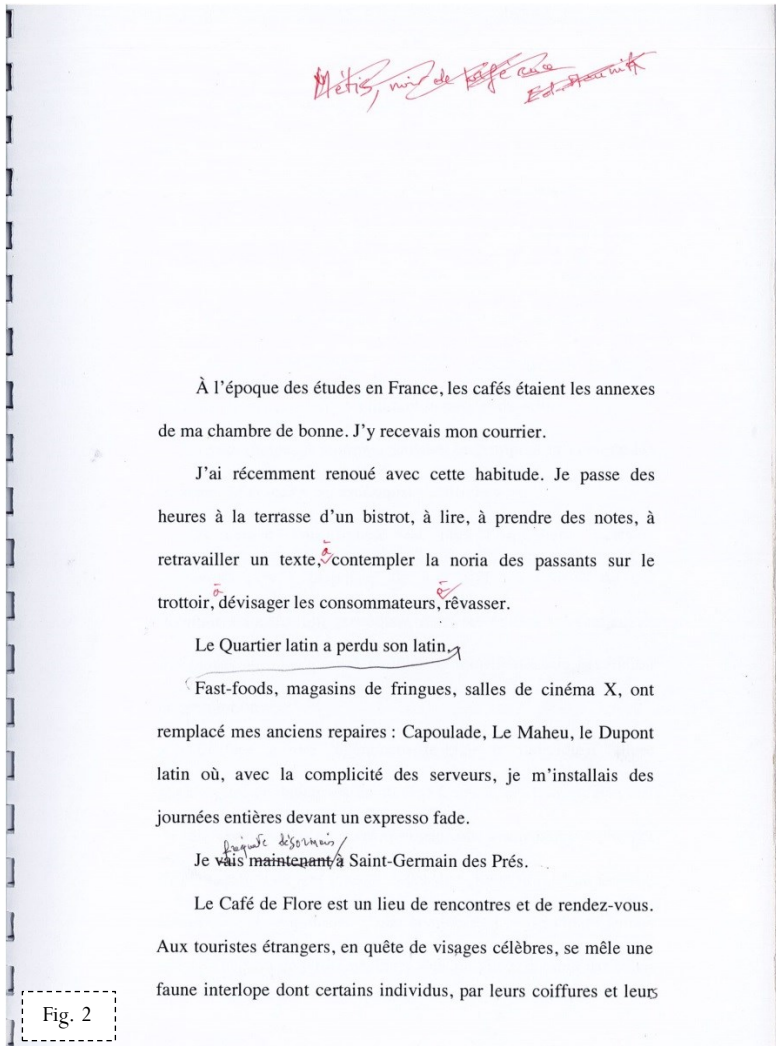


Fig. 2

<sup>13</sup> « L'écrivain n'est ni un grammairien ni un savant, peut-être un alchimiste, mais à coup sûr un artisan » – « Entre recherche identitaire... », *art. cit.*, p. 38.

De fait, dans cet exemple de réécriture laborieuse qui se situe à peu près au tiers du livre réel (*LM*, p. 66) et, dans la fiction, au moment crucial des « épreuves », on voit bien comment l'artisan Lopes se livre à une valse-hésitation à propos de la dénomination de son ouvrage, s'y reprenant à trois reprises pour éviter la répétition des mots « livre » et « texte » dans le même alinéa qui ouvre le chapitre :

J'avais ~~lentement~~ *péniblement* dans la correction des épreuves de mon ~~livre étude~~ *texte* quand j'ai reçu un appel de mon éditeur inquiet. Deux événements précipitaient la sortie du livre. Le cinquantième anniversaire des Indépendances africaines et le désir de présenter le livre à un Prix dont je n'avais jamais entendu parler. Il me fixait un délai d'une semaine pour terminer mon ~~texte~~ *travail* (*VI*, p. 80).

Dans la seconde version, il intègre bien la correction « travail » en fin d'alinéa mais non pas l'adverbe « péniblement » du début. Sans doute le paragraphe suivant était-il assez explicite concernant la pénibilité de l'écriture d'urgence : « Je suspendais mes visites au Refuge du Gois, me cloîtrais dans ma bourrine et m'imposais un rythme de bagnard » (*V2*, p. 78). En gardant l'adverbe « lentement » du premier jet, il s'évite aussi d'avoir à faire un choix difficile entre différents compléments du nom « épreuves » – « de mon livre/étude/texte » ? – et peut se contenter d'ajouter un déterminant possessif à « mes épreuves ». De la nature de la production (livre, étude ou texte), il n'est plus rien dit, sinon qu'il s'agit d'un « travail », mot qui revient en force dans le troisième alinéa à la faveur d'une réécriture qui a tout l'air d'une récréation accordée pour la bonne cause dudit travail :

Un soir où, l'esprit saturé, mon attention ~~diminuait~~ *s'évaporait*, ~~et que l'exercice auquel je me livrais devenait contreproductif,~~ *je laissais mon travail en plan et j'enfourchais* ma bicyclette (*V2*, p. 78).

Ces détails à propos du travail de réécriture seront effacés au cours des véritables épreuves, comme on peut s'en apercevoir dans la version imprimée<sup>14</sup> : « Un soir où j'avais l'esprit saturé, j'enfour-

<sup>14</sup> Dans cette phase éditoriale, on note aussi un changement qui pourrait n'être pas anodin : la date de remise à l'éditeur du fameux « travail » doit se faire non plus en prévision du « cinquantième anniversaire des Indépendances » (soit 2010), mais lors du « trentième » (1990). Le rajeunissement du « travail » permet une allusion (auto)bibliographique assez transparente, que ce soit à *Ma grand-mère bantoue et mes*

chai ma bicyclette et, après un crochet dans le bourg, je pris la direction du Refuge de Gois » (*LM*, p. 66) ; c'est comme si, au moment ultime de livrer au public quelques traces de son travail, de lui faire éprouver quelques affres de sa création, l'auteur avait finalement claqué la porte, à peine entrouverte, de son cabinet d'écrivain.

### Du cabinet à l'atelier

Un entretien de l'auteur avec Lydie Moudileno – universitaire, et, dès cette époque, connaissant bien l'œuvre d'Henri Lopes – nous aidera à voir plus clair. La question posée par L. Moudileno au sujet des différentes phases de l'écriture romanesque ne paraît pas insidieuse ; cela semble plutôt une question très ouverte :

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 l'homme 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 » ?<sup>15</sup>

Mais H. Lopes élude, sans doute parce que l'auteur ne saurait rendre compte de son propre travail d'écrivain. Ainsi, il esquive d'abord l'adresse personnelle de la question en prenant une autre amie comme répondant, une consœur écrivain à qui il délègue l'autorité et la paternité de la comparaison qu'il lui « emprunte »<sup>16</sup> :

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 scru-

---

*ancêtres les Gaulois*, recueil de « simples discours » (dépôt légal d'octobre 2009) susceptible d'être en effet étiqueté « étude », ou bien au roman primé en 1990 par le Grand Prix Jules Verne : *Le Chercheur d'Afriques*. La première datation, au contraire, laissait flotter dans l'indétermination de la fiction romanesque « le titre de l'ouvrage que je peaufinais » (*LM*, p. 16).

<sup>15</sup> « Henri Lopes – “La critique n'est pas une agression.” Entretien avec Lydie Moudileno », *Genesis*, (Paris : PUPS), n°33 (*Afrique-Caraïbe*), 2011, p. 93-100 ; p. 94.

<sup>16</sup> Dans sa réponse écrite au questionnaire de Greta Rodriguez-Antoniotti, antérieur de quelques années, H. Lopes assumait la responsabilité de cette même comparaison de l'écrivain avec le peintre : « 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 » – « Comment écrivent... », *art. cit.*, p. 16.

pules, 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 ?

Belle image, en effet, et belle manière de renvoyer la question à l'envoyeur, en se cachant derrière l'image du peintre, lequel emprunte à son tour son modèle à la technique du scribe : le palimpseste. Au terme de la révolution métaphorique, on revient à l'aporie de départ, à la scène primitive de la quête génétique : « comment retrouver les couches intermédiaires », et aussi peut-être, sous celles-ci, l'état du premier jet ? Ainsi posée, la question paraît déjà supposer une réponse négative ; ce serait mission impossible pour le généticien : circulez, il n'y a (plus) rien à voir, ainsi que l'entend l'intervieweuse : « L.M. – Je trouve intéressante cette approche que vous avez de vos propres corrections, puisque vous n'en gardez au final aucune trace »<sup>17</sup>.

Cependant, quoi qu'il en soit de cette comparaison « palimpsestueuse » entre l'écrivain et le peintre, toutes les traces ne sont pas effacées. La conscience double, voire triple ou plus<sup>18</sup>, dont il est question plus haut, explique que certaines d'entre elles au moins persistent, disséminées sur la feuille comme dans la fiction. D'un côté, l'écrivain a besoin d'imprimer son texte sur du papier, pour le relire et pour le réécrire stylo en main, de manière à produire ces états intermédiaires qu'il allait en personne nous offrir l'année même de cet entretien. D'un autre côté, le romancier met en scène, dans son dernier roman, un personnage de peintre, Monsieur Labernerie, qui semble le représenter dans la fiction à la fois en tant qu'artiste créateur et en tant que généticien (c'est-à-dire ici en tant qu'artisan conscient du processus génétique conditionné par un lecteur potentiel imaginé).

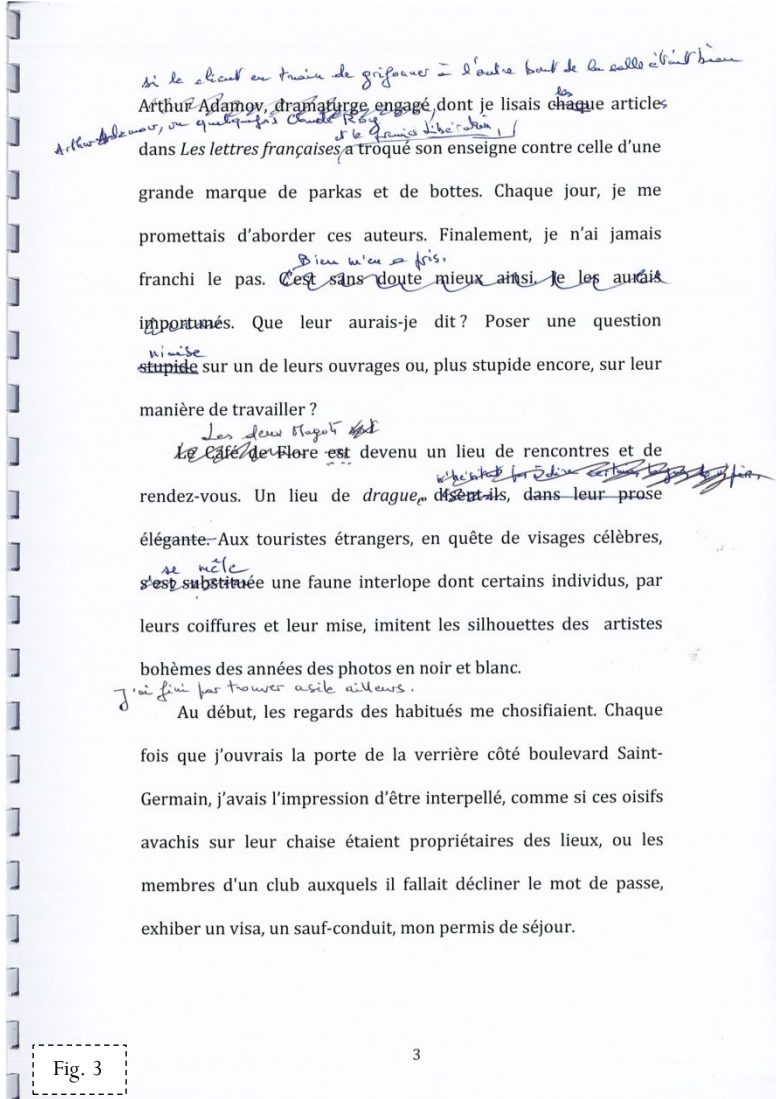
Ce peintre apparaît dès le premier chapitre, après les tentatives du narrateur, aussi vaines que ridicules, d'approcher et d'interroger les figures d'auteurs de renom. Dans la première version, que l'écrivain ne reprendra ni dans l'état suivant (V2) ni dans la version imprimée, le narrateur fréquente les cafés germano-pratins où il

---

<sup>17</sup> « Henri Lopes – “La critique n'est pas...” », *art. cit.*, p. 94.

<sup>18</sup> « 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 » – « Henri Lopes – “La critique n'est pas...” », *art. cit.*, p. 94.

espère voir les « visages célèbres » (c'est la seule trace qui reste, du passage supprimé, dans le livre, *LM*, p. 9) qu'il admire, comme Claude Roy ou Arthur Adamov. Et voici alors comment il se dépeint en apprenti généticien timide et stupide (voir figures 3 et 4) :



Même là, ~~La clientèle du Café de Flore~~ Deux Magots n'est plus celle des années cinquante. Rares sont les étudiants en mesure de s'y aventurer. S'y offrir une ~~expresso~~ consommation est un luxe. Même le Saint-Claude où ~~Claude Roy les auteurs,~~ dont j'admirais la verve et le talent, et Arthur Adamov, ~~dramaturge engagé,~~ je demandais tout bas au garçon de café si

le client en train de griffonner à l'autre bout de la salle était bien Arthur Adamov, ou quelquefois Claude Roy, dont je lisais ~~chaque~~ les articles dans *Les lettres françaises* et le premier *Libération* a troqué son enseigne contre celle d'une grande marque de parkas et de bottes. Chaque jour, je me promettais d'aborder ces auteurs. Finalement, je n'ai jamais franchi le pas. ~~C'est sans doute mieux ainsi. Je les aurais importunés.~~ *Bien m'en a pris.* Que leur aurais-je dit ? Poser une question ~~stupid~~ *niaise* sur un de leurs ouvrages ou, plus stupide encore, sur leur manière de travailler ? (VI, p. 2-3).

Évitant leurs regards, je tourne <sup>à</sup> gauche, grimpe <sup>à</sup> la sauvette les marches de l'escalier au mur tapissé d'affiches.

À l'étage, l'atmosphère est plus hospitalière. Certains consommateurs <sup>✓</sup> disposent de leur table, à l'instar de ces dignitaires locaux qui possèdent, dans les églises de campagne, des places attitrées que les familles se transmettent de génération en génération.

En face de moi, légèrement de biais, un individu à l'allure pittoresque y possède ses habitudes. Il me salue d'un mouvement de tête appuyé et d'un sourire engageant, avant de se replonger dans la lecture de son journal. Vêtu de velours noir, d'un gilet de tissu écossais, le cou orné d'une lavallière, il ne se sépare jamais de son chapeau de jardinier. Par temps de pluie, comme par soleil de printemps, à l'extérieur comme en intérieur, de jour aussi bien que de nuit. *Sort-il avec ?*

Monsieur Labernerie, me confia un serveur, était un peintre authentique. Une affiche placardée dans l'escalier de l'établissement rappelait sa dernière exposition dans une galerie du quartier.

M. Labernerie tient ses audiences au <sup>premier étage</sup> ~~café~~ *café Adamov* en dégustant, selon l'heure, un <sup>café</sup> ~~café~~, un verre de blanc sec ou, les

Fig. 4

Voilà un passage qui peut se comprendre comme une pierre malicieusement (re)jetée dans le camp de la génétique, voire une réponse du berger à la bergère... On peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé l'auteur à renoncer à cet alinéa, alors même que le re-travail intensif dont ces lignes ont fait l'objet donne à penser qu'il y était attaché dès le premier jet. Résultat d'un remords ultérieur ? coquetterie de style ? tonalité trop polémique ? incohérence entre ce que dit le narrateur personnage au milieu du gué – « Finalement, je n'ai jamais franchi le pas » – et ce que l'auteur fait en posant ici la question de la genèse, voire, hors fiction, en dévoilant « finalement » le secret de ses brouillons, de sa « manière de travailler » ?

Un peu plus loin dans ce premier chapitre, mais sur le brouillon suivant (V2), on trouve une autre réécriture qui témoigne pareillement d'une ambivalence critique entre, d'une part, le désir de connaître la « manière de travailler » des auteurs et, d'autre part, la crainte de les importuner, d'exposer publiquement de telles « relations érotisées » avec leurs admirateurs. Cette fois, le questionnement génétique ne vise plus les grands écrivains mais l'artiste peintre, et la cible de l'ironie narrative est transposée du jeune apprenti généticien, à présent simple observateur non participant, aux professionnels de la *master class* que sont les journalistes (voir figures 5 et 6) :

À la dérobee, j'observe ses visiteurs : des étudiants, des peintres débutants, des admirateurs, des jeunes filles- *lui rendent hommage, des journalistes le questionnent et notent fiévreusement les paroles du maître* (V2, p. 3).

Comme la précédente visant plus directement la « stupide » question génétique, cette pointe ironique contre la *master class* à la mode est gommée à la relecture ; elle n'est pas totalement supprimée, mais neutralisée par un vocable professionnel : « À la dérobee, j'observe ses visiteurs : des étudiants, des peintres débutants, des admirateurs, des jeunes filles lui rendent hommage, des journalistes l'interviewent » (LM, p. 10 ; je souligne).

S'il abandonne ces saillies qui tournent en dérision l'indiscrétion de la génétique, c'est sans doute que le narrateur, à présent en position d'observateur à l'instar d'un anthropologue, prend au sérieux la curiosité génétique ; il a en effet lui-même d'autres curiosités – « sans autre objet que de satisfaire ma propre curiosité » (LM, p. 20) –, tournées vers la genèse de son propre travail d'écriture, ainsi qu'il s'en explique dans ce passage du chapitre suivant, venu

d'un premier jet qui a traversé toutes les « couches intermédiaires » sans aucune correction :

2

mise, imitent les ~~silhouettes~~<sup>silhouettes</sup> des artistes bohèmes du temps des photos en noir et blanc.

Au début, les regards des habitués <sup>me l'ont dit</sup> ~~me quosifiaient~~. Chaque fois que j'ouvrais la porte de la verrière côté boulevard Saint-Germain, j'avais l'impression d'être interpellé, <sup>comme s'ils</sup> ~~comme si~~ ces oisifs avachis sur leur chaise, étaient propriétaires des lieux, ou les membres d'un club auxquels il fallait décliner le mot de passe, exhiber un visa, un sauf-conduit, mon permis de séjour.

<sup>Je les ignore</sup> Je les ignore, je tourne à gauche, je grimpe à la sauvette les marches de l'escalier au mur tapissé d'affiches.

À l'étage, l'atmosphère est plus hospitalière. Certains consommateurs y disposent de leur table, à l'instar de ces dignitaires locaux qui possèdent, dans les églises de campagne, des places attitrées que les familles se transmettent de génération en génération.

En face de moi, légèrement de biais, un individu à l'allure pittoresque y possède ses habitudes. Il me salue d'un mouvement de tête appuyé et d'un sourire engageant, avant de se replonger dans la lecture de son journal. Vêtu de velours noir, d'un gilet de tissu écossais, le cou orné d'une lavallière, il ne se sépare jamais de son chapeau de jardinier. Par temps de pluie, comme par soleil

Fig. 5

J'ai souvent songé à utiliser cette matière pour écrire une nouvelle, un roman, une pièce de théâtre... La mode n'est-elle pas à l'autofiction ? En fait, une manière d'appeler roman la réalité brute, comme si les imaginaires des écrivains s'étaient soudain taris ? Je ne me suis jamais essayé à ces genres, n'ai jamais osé passer le pas. Ou bien, si l'idée m'a quelquefois traversé l'esprit, elle n'a jamais fait long feu. Une saillie, un trait d'humour, me ramène à la réalité. L'art n'est pas un jeu, mais un métier (LM, p. 21).



de printemps, à l'extérieur comme en intérieur, de jour aussi bien que de nuit. Dort-il avec ?

Monsieur Labernerie, me confia un serveur, était un peintre authentique. Une affiche placardée dans l'escalier de l'établissement rappelait sa dernière exposition dans une galerie du quartier.

Il tient ses audiences au *Café de Flore* en dégustant, selon l'heure, un capuccino, un verre de blanc sec ou, les jours de vaches grasses, une liqueur. À la dérobée, j'observe ses visiteurs :

des journalistes, des étudiants, des peintres débutants, des admirateurs, des jeunes filles, *de qui rendait hommage, le questionnaire et un petit questionnaire des filles du maître!*

Nous avons progressivement fait connaissance, sans que jamais l'un de nous invite l'autre à sa table. Deux propriétaires qui, de leurs balcons respectifs, potinent sur le temps, la politique, le coût de la vie. Quand il a <sup>su</sup> ~~appris~~ mes origines, Monsieur Labernerie m'a demandé des nouvelles d'un certain Onésime Kaboré. Un Burkinabé, qui aurait été son condisciple à l'École des Beaux-Arts et qui, dans les années cinquante, aurait effectué un stage dans les ateliers de Jean Lurçat. Craignant de le vexer, j'ai utilisé mille circonlocutions pour lui expliquer que la distance entre Ouagadougou et Brazzaville était supérieure à celle qui séparait le Détroit de Gibraltar d'Oslo. « Tiens, tiens », a-t-il

Fig. 6

Cependant, le narrateur écrivain, supposé débutant et naïf, délègue le plus souvent au personnage du peintre, en tant que sujet artiste supposé en savoir plus long que lui, le soin d'incarner la thématique génétique. Même s'il « branl[e] une tête dubitative » à l'écoute de Labernerie célébrant l'Afrique des « chromos », il lui reconnaît de prime abord une compétence certaine dans son travail d'artiste « authentique », ainsi qu'il est qualifié sans aucun repentir du premier jet à l'imprimé : « M. Labernerie, me confia un serveur, était un peintre authentique. Une affiche placardée dans l'escalier de l'établissement rappelait sa dernière exposition dans une galerie du quartier » (*LM*, p. 10).

Fort de son « authenticité », il sera d'abord le guide qui va mener le narrateur, en quête de « retraite » pour écrire, sur l'île de Noirmoutier, le lieu du crime où va se nouer l'intrigue principale<sup>19</sup>, qui pose à nouveau la question du métissage<sup>20</sup>. En contrepoint, fort de son expérience et de sa culture, il permet à Henri Lopes d'entrelacer avec celle-ci une autre intrigue portant quant à elle sur la manière de mener une œuvre jusqu'à son terme. Labernerie incarne dès lors le mentor génétique qui, en réfléchissant lui-même au processus artistique, va servir de miroir à l'écrivain, et donc réfléchir une image de celui-ci vers le lecteur. N'est-il pas d'ailleurs celui qui berne l'amateur de son tableau comme Lopes parle ailleurs de *piéger* son lecteur ?

Devenus amis, les deux hommes correspondent par lettres et dessins – « il me répondait sur du papier de Chine à l'en-tête orné d'une aquarelle de sa composition aux tons pastel » (*LM*, p. 42) –, avant de se retrouver ensemble sur « [leur] île », comme pour y tenir une conversation qui occupe tout un chapitre, sans doute un des plus longs du livre (*LM*, p. 42-50). Dans cette scène, les deux thématiques, métisse et génétique, se croisent explicitement dans les ajouts de la première « couche » de corrections, lorsque le peintre dit : « L'association de ma toile à la statuaire nègre me fait plaisir. Elle n'était pas absente de mon esprit, lors de la conception » (*LM*, p. 46).

Suivons le cours quelque peu sinueux de cette conversation, en comparant les points de vue que les deux artistes échangent sur la base de leurs pratiques propres, l'écriture et la peinture, mais aussi bien d'autres pratiques artistiques : cinéma, musique, danse... Le dialogue s'engage à propos du texte que l'écrivain est en train de « tritur[er] », et donc de ce « syndrome [qui] affecte aussi les peintres », comme le montrent, dans l'atelier, ces « tableaux inachevés ou auxquels il manqu[e] quelque chose pour mériter d'être exposés.

---

<sup>19</sup> La résumer n'est pas simple. Voici ce qu'en dit le prière d'insérer : « Qui est ce mystérieux méridional établi dans l'île de Noirmoutier ? Pourquoi se dérobe-t-il au narrateur ? Pourquoi celui-ci le poursuit-il à la maison d'arrêt de de La Rochesur-Yon ? [...] Dans ce roman, l'auteur campe des personnages habités par une question qui irrigue toute l'œuvre d'Henri Lopes, le métissage. Qu'est-ce qu'être métis ? Serions-nous tous des métis ? Une autre question surgit de ce roman : est-il possible de disparaître à l'autre bout de la planète en effaçant hier sans qu'un œil indiscret, inattendu, braque sur vous sa pupille, vous perce à jour ? Des pages poignantes. Une écriture métisse ».

<sup>20</sup> Cette thématique est explicitée dans une citation mise en exergue à l'occasion d'une « couche » intermédiaire, raturée du même stylo-bille rouge : « ~~Métis, noir de préférence~~ / Ed. Maunick » (*V2*, p. 1).

Lui-même [le peintre] ne sa[it] pas pourquoi il [a] abandonné certaines toiles qui pourtant [lui] paraiss[ent] abouties » (*LM*, p. 45)<sup>21</sup>. Tant il est vrai que le peintre est à lui-même son premier critique, son regardeur le plus exigeant, le plus tragique aussi : « L'art c'est le souci du détail. Le choix d'une nuance dans la couleur, le redressement ou l'accentuation de la courbure d'une ligne sont des questions de vie ou de mort » (*LM*, p. 46).

Le peintre, créature de H. Lopes, reprend à son compte les métaphores de son créateur, celui-ci étant critique aussi bien à l'égard de cette génétique trop empressée d'aller regarder les brouillons<sup>22</sup>, que de cette philosophie de l'art qui méconnaît sa genèse de nature foncièrement artisanale, et qui implique nécessairement de se salir les mains :

« Je philosophe mal sur l'art. La peinture est un travail de maçon. *On manie la truelle, on se fourre les mains dans la boue, on avance pierre par pierre par brique par brique, et on vérifie à chaque avancée avec le fil à plomb...* De maçon fantasque, bien sûr. Alors que la philosophie, c'est de la dentelle intellectuelle (*VI*, p. 56).

Cette phrase que Lopes ajoute sur le premier jet pour filer la métaphore d'un art impropre à être vu avant la toilette définitive, il la reprend dans la version imprimée (*LM*, p. 47), en y intégrant les deux corrections de la couche intermédiaire – une substitution de verbe et un adjectif raturé : « on tripote la boue [...] la dentelle ~~intellectuelle~~ », *V2*, p. 54) – dont l'effet est sans doute de gommer *in fine* le stéréotype dualiste de sa critique (manuel vs intellectuel, pratique vs théorie).

De fait, les deux personnages finissent par échanger leur vocabulaire professionnel. D'un côté, le peintre est aussi représenté comme quelqu'un qui laisse des manuscrits, un *alter ego* de l'écrivain : « [...] je le feuilletai avec précaution. C'était un fac-similé orné d'aquarelles insérées dans un texte manuscrit du peintre » (*LM*, p. 48). Et de l'autre, quand l'écrivain persiste à vouloir acheter, même « inachevée » faute de titre, la seule toile qui lui plaît – les autres « n'éveillaient aucun écho en moi » (*LM*, p. 49) –, le peintre, pour refuser de la lui céder, lui emprunte le mot de « brouillon », à la place des termes propres comme « ébauche » ou « esquisse »

<sup>21</sup> Sauf mention contraire, la référence au seul livre imprimé suppose que la citation n'a subi aucune modification depuis la première version.

<sup>22</sup> « En art, murmura-t-il l'œil égrillard, c'est comme en amour, il faut être patient » (*LM*, p. 45).

attendus dans la bouche d'un peintre : « – Non, non, non, Monsieur. Non. C'est un brouillon. Pas question de m'en départir à ce stade » (*LM*, p. 48). Notons enfin que cette résistance peut faire écho à celle de l'auteur Henri Lopes refusant de montrer ses ébauches manuscrites, du moins jusqu'à ce qu'il se dise « disposé à en montrer à un chercheur s[il] trouvai[t] des pages de [s]on travail de correction et de ponçage »<sup>23</sup>.

La toile ne pourra être cédée qu'à partir du moment où un titre sera trouvé pour l'achever. Un titre qui sera emprunté, d'un commun accord entre le peintre et l'écrivain, en référence à la genèse poétique :

[Georges Brassens] avait laissé dormir dans ses tiroirs pendant de longs mois sa chanson *La Chasse aux papillons*, parce qu'il lui manquait quelque chose [...] quelque chose qu'il percevait confusément et n'arrivait pas à formuler. Un jour, il trouva l'expression « un bon petit diable ». Et ce fut le premier vers de la chanson. [...] / La conversation allait dans tous les sens. Elle est revenue, je ne sais par quel biais, sur le tableau que je voulais lui acheter. / « Eurêka ! s'exclama-t-il, savez-vous comment je vais l'intituler ? / – Pouchkine, pardi. / – Non. *Un bon petit diable*. » / Une allusion bien sûr à l'anecdote sur le désir de perfection de Brassens (*LM*, p. 48-50).

À la fin du roman, on retrouve la complicité génétique des deux personnages, reliés par une chanson où se dénouent les deux intrigues esquissées dans l'*incipit* du roman. Celui-ci commençait en effet par « la chambre de bonne » où l'étudiant, futur écrivain, « recevai[t] [s]on courrier » ; dans l'*explicit*, c'est un courrier singulier, précisément décrit comme par un généticien averti, que Labernerie, dans son rôle de facteur et de *go-between*, lui apporte à son domicile privé :

À la fin de notre entretien, il m'a tendu une enveloppe. Elle lui était parvenue dans une enveloppe plus grande et lui avait été adressée au Café de Flore. Elle contenait une lettre manuscrite assez brève avec, en guise de signature, l'identité de l'expéditeur en lettres capitales : Gaspard Libongo alias le Méridional (*LM*, p. 210).

La fin de la lecture de la lettre du Méridional paraît coïncider avec la fin de l'écriture du texte du roman *Le Méridional* :

---

<sup>23</sup> « Comment écrivent... », *art. cit.*, p. 17.

À la fin de sa lettre, il reprenait les derniers vers de la chanson du Canadien Félix Leclerc qu'il m'avait fait découvrir un soir chez lui.

*Aujourd'hui quand je vois une fontaine ou une fille,  
Je fais un grand détour ou bien je me ferme les yeux.*

Pourtant, le roman ne se termine pas exactement en chanson, ni dans l'imprimé ni dans les versions précédentes. Il faut donc rouvrir les yeux pour apercevoir dans le détail, dans la chronologie de l'écriture, le travail de l'explicit (voir figures 7, 8, 9 et 10).

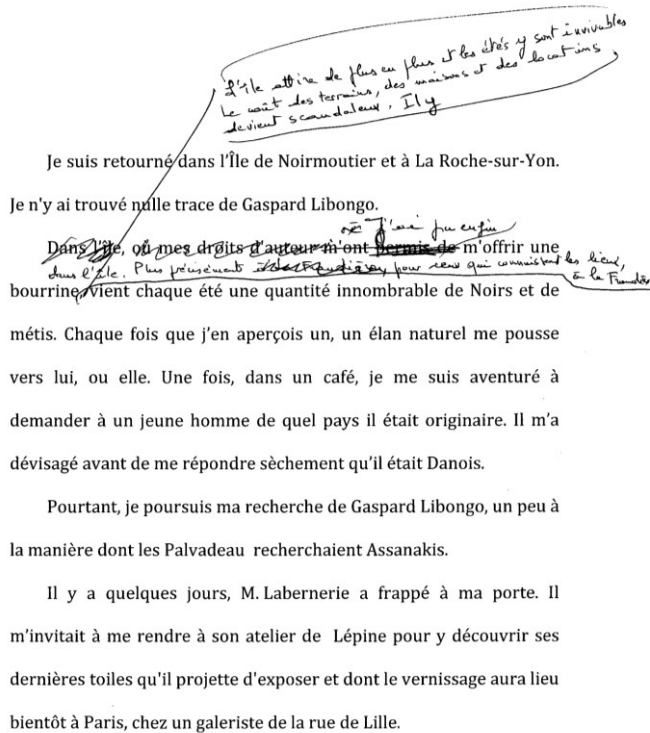


Fig. 7

Première couche : le narrateur décrit précisément le détournement des paroles originales de la chanson par le personnage scripteur : « Le Méridional a substitué à une fontaine ou une fille, les mots “Un Noir ou un métis” » (VI, p. 244) ; il ajoute ensuite, au stylo-bille rouge, deux alinéas monophrastiques : « Comme si les deux n'étaient pas la même chose. / Blanc aussi, sinon Gaspard n'aurait jamais sauvé Balaincourt » (V2, p. 247) ; enfin, dans la version imprimée, ce dernier alinéa est supprimé, tandis que la chute du

premier est légèrement modifiée : « Comme si les deux n'étaient pas les mêmes » (*LM*, p. 211). Ainsi, au fil des versions, se confondent les deux processus de la fiction (affichée dans le « comme si »), indissociablement métisse et génétique, qui se rejoignent ici comme les deux pieds de l'arc<sup>24</sup> tendu entre l'*incipit* et l'*explicit*. Comme si Gaspard, *alias* le Méridional, n'était pas le véritable « bon petit diable ».

À la fin de notre entretien, il m'a tendu une enveloppe. Elle lui était parvenue dans une autre enveloppe, plus grande, et lui avait été adressée <sup>à notre Café des Bords de la Seine</sup> au Café de Flore. Elle contenait une lettre manuscrite assez brève avec, en guise de signature, l'identité de l'expéditeur en lettres capitales : *Gaspard Libongo dit Le Méridional*.

Dans le cours du texte, l'auteur <sup>de la</sup> ~~de la~~ missive expliquait qu'il avait eu besoin de tourner la page sur un moment important de sa vie ; qu'il avait trouvé refuge dans le sud de l'Espagne. Un endroit de la terre où le soleil lui rappelle le pays natal et où il a pu d'autant plus facilement se fondre qu'on y parle une langue qu'il affectionne. Une langue dont il ne possédait qu'une connaissance scolaire, assez rudimentaire, mais qu'il avait améliorée au contact des Cubains de Brazzaville.

Il me déconseillait de chercher à le retrouver et terminait sa missive en reprenant les derniers vers d'une chanson du Canadien Félix Leclerc.

*Aujourd'hui quand je vois une fontaine ou une fille  
Je fais un grand détour ou bien je me ferme les yeux.*

Le Méridional a substitué à une fontaine ou une fille, les mots « *Un Noir* ou un métis ».

Fig. 8

<sup>24</sup> Gageons que Lopes aurait approuvé cette image empruntée par son mentor : « Aragon cite avec approbation cette définition de Kaverine : « *La première phrase c'est le pied d'un arc qui se déploie jusqu'à l'autre pied, à la phrase terminale*. Il me plaît que le développement romanesque soit comparé ainsi à un arc-en-ciel, et qu'en soit défini le caractère des phases initiale et terminale » – BOIE (Bernhild), FERRER (Daniel), « Les commencements du commencement », in : *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*. Paris : CNRS éd., coll. Textes et manuscrits, 1993, 210 p. ; p. 7-36 ; p. 22.

me pousse vers lui, ou elle. Un jour, dans un café, je me suis aventuré à demander à un jeune homme de quel pays il était originaire. Il m'a dévisagé avant de me répondre sèchement qu'il était Danois.

Pourtant, je continue à rechercher Gaspard Libongo, un peu à la manière dont les Palvadeau recherchaient Assanakis. J'aurais de nombreuses questions à lui poser et nous avons beaucoup de choses à nous dire.

Il y a quelques jours, M. Labernerie a frappé à ma porte. Il m'invitait à me rendre à son atelier de Lépine pour y découvrir ses dernières toiles qu'il projette d'exposer prochainement à Paris, chez un galeriste de la rue de Lille.

À la fin de notre entretien, il m'a tendu une enveloppe. Elle lui était parvenue dans une autre enveloppe, plus grande, et lui avait été adressée au Café de Flore. Elle contenait une lettre manuscrite assez brève avec, en guise de signature, l'identité de l'expéditeur en lettres capitales : *Gaspard Libongo alias Le Méridional*.

Il explique succinctement avoir eu besoin de tourner la page d'un moment important de sa vie. Il a trouvé refuge aux îles Baléares. Un endroit où le soleil lui rappelle le pays natal et où il a pu d'autant plus facilement se fondre qu'on y parle une langue qu'il affectionne. Il ne possédait qu'une connaissance scolaire, assez rudimentaire, de

Fig. 9

l'espagnol, mais il avait amélioré son usage au Congo par son contact quotidien avec les Cubains de Brazzaville.

Il me déconseillait de chercher à le retrouver et terminait sa missive en reprenant les derniers vers d'une chanson du Canadien Félix Leclerc.

*Aujourd'hui quand je vois une fontaine ou une fille  
Je fais un grand détour ou bien je me ferme les yeux.*

Le Méridional a substitué à *une fontaine ou une fille*, les mots

« *Un Noir ou un métis* ».

*Comme si les blancs n'étaient pas la même chose.  
Blanc aussi, siwy Gaspard n'aurait jamais  
sauvé Balaincourt.*

Fig. 10

*Autoportrait de Henri Lopes en M. Jourdain  
de l'écriture métisse*

En guise de conclusion, je voudrais remonter aux sources de l'écriture métisse chez Henri Lopes, fin dernière de son projet d'écrivain :

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<sup>25</sup>.

Cet « exploit », qui ferait donc d'Henri Lopes un M. Jourdain de la prose métisse, il me semble qu'il est parfaitement réalisé dans une lettre glissée dans un roman, qui plus est son premier : *La Nouvelle Romance*. Comme si, pour un coup d'essai, c'était déjà un coup de maître, celui-ci consistant précisément à peindre la non-maîtrise de l'écrivain dont le français n'est pas la langue « naturelle » de l'expression écrite. Dans la lettre que la jeune Wali écrit de Bruxelles à Awa, son amie d'enfance à Paris, l'écrivain entrelace avec le propos principal le récit du travail d'écriture épistolaire, de sorte qu'il parvient à donner à voir les traces intimes des tâtonnements, des hésitations, des remords et des reprises du personnage en train d'écrire :

Je suis aussi les cours de l'Université Populaire. Ce sont des cours...

Elle s'arrêta. Elle savait qu'Awa trouverait de la négligence dans la répétition de ce mot « cours ». Elle chercha mais vainement et décida donc de le laisser. [...]

Wali s'arrêta de nouveau. Elle voulait traduire littéralement en français une expression vernaculaire qui était « Ay ! Yayay ! ma mère ! ma mère ! j'allais oublier de te dire que... » Mais elle se dit que ça ne faisait pas bien. Elle se reprit pour finalement continuer :

Mais je m'aperçois que j'allais oublier de te parler de mes amis Impanis.

---

<sup>25</sup> « La critique n'est pas... », *art. cit.*, p. 95. Le passage en italiques, qui ne figure pas dans l'enregistrement de l'entretien, paraît avoir été ajouté sur épreuves par H. Lopes lors de la dernière toilette de la transcription.



Elle relut la phrase. Cela semblait correct, mais combien moins chaleureux que l'expression vernaculaire. Et c'était une phrase sans le mouvement du cœur qui l'avait suscité, sans le geste du corps qui l'aurait accompagné en parlant.

Ce sont des belges (un couple avec un enfant).

Elle se dit qu'elle avait oublié de faire part à son amie du résultat de ses visites chez le gynécologue. [...]

Elle nota donc sur un papier : gynécologue. Elle se dit en même temps que même pour les lettres elle devait suivre les conseils que lui donnaient ses cours par correspondance : faire un plan. Surtout quand on écrit à une « bachelière » !

Ils sont très gentils avec moi. Ce sont des communistes.

Elle raya aussitôt cette phrase. Elle surchargea bien, bien, bien de façon que personne ne pût lire ce qu'elle avait écrit dans un premier mouvement.

[...] Depuis que je suis une étudiante populaire ?

Wali sourit, mais elle n'avait pas le temps de trouver le terme exact <sup>26</sup>.

Wali regarda le bout de papier sur lequel elle avait griffonné : gynécologue. Elle se souvint aussi que les Cours de l'École Universelle lui conseillaient de trouver une phrase de transition pour passer d'une idée à l'autre. Elle chercha vainement. Awa était bien une bachelière, mais, après tout, elle ne lirait pas cette lettre comme un devoir ! (*id.*)

Quand Awa lut la lettre, elle éprouva une joie immense, mais tout ne lui parut pas très clair (*id.*).

Dans ce passage singulier où alternent sans solution de continuité le discours de la lettre et le récit de sa fabrication, H. Lopes pratique une forme particulière d'écriture métisse : il mélange la confiance intime du personnage avec l'autoréflexivité de celui-ci en tant que scripteur. Ce faisant, lui-même, comme auteur, laisse déjà entrevoir quelque chose du processus génétique de ses œuvres. Nous l'avons vu : ce sera plus ouvertement le cas dans son récent roman, *Le Méridional*. Il aura donc alors franchi enfin le seuil de son propre atelier mental et affectif. À son insu, vraiment ?

■ Nicolas MARTIN-GRANEL <sup>27</sup>

<sup>26</sup> LOPES (H.), *La Nouvelle Romance*. Yaoundé : CLE, 1976, 194 p. ; p. 141-142.

<sup>27</sup> Chercheur associé à l'équipe « Manuscrit francophone » (ITEM/CNRS).

## ANNEXE

### *Inventaire des fonds accessibles à l'ITEM*

[REC = Récits ; inventaire réalisé par Perpétue Dah]

*Une enfant de Poto-Poto*

#### **NUM-REC-TAP-POTO (1 ?)**

1 tapuscrit reliure en spirale noire format A4 titré « UNE ENFANT DE POTO-POTO », sous-titré « Roman » : 300 pages. Dos de couverture blanc. Folioté à partir de la deuxième page de 1 à 300. Pas de page 231. Folio 251= vierge. Annotation au crayon verso folio 300. Tapuscrit raturé. Aucune rature du folio 186 au 300.

#### **NUM-REC-TAP-POTO (2 ?)**

1 tapuscrit reliure en spirale noire format A4 titré « UNE ENFANT DE POTO-POTO », sous-titré « Roman » : 218 pages. Date inscrite sur la page de couverture : 19 avril 2011. Dos de couverture noire. Folioté à partir de la troisième page de 1 à 218. Tapuscrit raturé. Notes manuscrites verso folio 218.

#### **NUM-REC-TAP- POTO (3 ?)**

1 tapuscrit reliure en spirale noire format A4 « UNE ENFANT DE POTO-POTO », sous-titré « Roman » : 240 pages. Dos de couverture blanc. Note manuscrite sur page de couverture : « Version avec correction de Marakech. (Fin oct. 2010) ». Autre mention manuscrite raturée. Folioté à partir de la deuxième page de 1 à 240. Tapuscrit raturé au stylo noir puis au stylo rouge.

#### **REC-TAP-POTO (4 ?)**

1 tapuscrit reliure en spirale blanche format A4. Dos de couverture noire. Pas de titre. Folioté à partir de la première page de 1 à 203. Folio 173 détaché. De nombreuses ratures. Alternance interligne double, interligne 1,5. Folio 54 = barré avec note manuscrite « N.B. ».

#### **REC-TAP-POTO (5 ?)**

1 tapuscrit reliure en spirale blanche format A4. Dos de couverture noire. Pas de titre. Folioté à partir de la première page de 204 à 397. Folios 212 à 235 détachés. Folio 394 détaché. (Vraisemblablement suite tapuscrit 4). Tapuscrit raturé avec annotation à la main. Interligne double, interligne 1,5.

#### **NUM-REC-TAP-POTO (6 ?)**

1 tapuscrit avec folios volants, paginé de 1 à 213 contenant feuilles manuscrites. Manuscrit raturé ; annotations à la main.

*Le Lys et le flamboyant*

**REC-TAP-LYS (1)**

Chemise cartonnée rouge format A4 portant mention manuscrite : « Courrier à répondre ». Inscription au bas de la chemise : Henri Lopes. Contient un tapuscrit paginé de 397 pages non reliées. Sur page de présentation : « Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, roman, Edition du Seuil, Paris, 1997 ». Tapuscrit raturé. Pagination pas dans l'ordre. Folios manquants. Présence de plusieurs post-it avec annotations manuscrites. Deux feuilles tapuscrites paginées pliées : 225, 226.

*Dossier classé*

**REC-TAP-DOSC (1 ?)**

1 tapuscrit de *Dossier classé* avec folios volants, paginé de 1 à 204. Tapuscrit raturé. Annotations à la main. Une feuille à carreaux manuscrite au-dessus du tapuscrit.

**REC-TAP-DOSC (2 ?)**

1 tapuscrit titré « Dossier classé » avec reliure en spirale contenant feuilles manuscrites, post-it, une carte de visite de l'auteur avec annotations à la main. Page de présentation : « Henri Lopes, *Dossier Classé*, Roman, Editions du Seuil. Folioté de 1 à 213.