



Continents manuscrits

Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora

10 | 2018
Devenir écrivain

Les tempos de l'écriture – Gaël Faye

Céline Gahungu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coma/1145>

DOI : 10.4000/coma.1145

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Céline Gahungu, « Les tempos de l'écriture – Gaël Faye », *Continents manuscrits* [En ligne], 10 | 2018, mis en ligne le 15 mars 2018, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/coma/1145> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coma.1145>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.



Continents manuscrits – Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les tempos de l'écriture - Gaël Faye

Céline Gahungu

NOTE DE L'AUTEUR

Compositeur, interprète et écrivain, Gaël Faye est l'auteur de deux albums, *Pili-pili sur un croissant au beurre* (Universal Music France, 2013), *Rythmes et botaniques* (Caroline Records, 2017), et d'un roman, *Petit Pays* (Grasset, 2016). Récompensé par différents prix – notamment le Goncourt des lycéens –, ce premier roman porte sur l'existence de Gabriel, un garçonnet de dix ans, à Bujumbura, au début des années quatre-vingt-dix : la douceur et l'insouciance laissent place, peu à peu, à l'inquiétude et l'irruption de la violence. Dans cet entretien, Gaël Faye évoque ses premiers pas littéraires, son rapport à l'écriture et à la création.

CÉLINE GAHUNGU : Quand avez-vous commencé à écrire et à avoir une activité littéraire ? De quel type d'écrits s'agissait-il ?

Gaël Faye : Je n'ai jamais eu l'impression de commencer. Je me souviens de la première fois que j'ai écrit un texte, c'était un acte étrange car j'étais jeune et n'aimais pas écrire. Avec le recul, désormais, je comprends, mais à ce moment-là je ne comprenais pas pourquoi j'avais envie d'écrire. J'avais douze ans, je vivais à Bujumbura, il y avait la guerre¹ autour de nous et j'ai eu cette envie d'écrire parce que j'avais peur. Ce n'était pas un journal intime, c'était déjà de la poésie, des poèmes – j'écrivais, sous forme de poèmes, ce qui m'arrivait. Ce n'était pas dans mes goûts habituels ; ma fille de huit ans, par exemple, lit et écrit des poèmes, moi, jusque-là, je n'avais jamais écrit, c'est arrivé subitement, en rapport avec la guerre, un peu comme mon narrateur qui n'aime pas la lecture mais finit par l'apprécier en raison de la situation politique. J'ai voulu, dans le roman, transposer cette situation.

À partir de cet instant-là, j'ai ressenti les bienfaits apaisants de l'écriture, thérapie qui ne disait pas son nom. J'étais jeune, la parole était impossible avec les adultes de mon entourage – je ne viens pas d'une famille où on parle –, le contact s'était brisé aussi avec mes amis. Du jour au lendemain, je me suis retrouvé en France, à l'étranger, et j'ai

perdu leurs traces. Je suis arrivé, à Versailles, dans un nouvel environnement où il était impossible de dialoguer avec mes camarades de classe : je venais d'un monde qui, pour eux, était une autre planète. J'avais vécu deux ans de guerre, des bouleversements si grands qu'aucun adulte n'avait réussi à me les expliquer. Je devais vivre avec cette douleur, je ne savais comment formuler ma pensée et l'écriture a été le lieu qui m'a permis de me comprendre et de comprendre le monde. Je me suis senti très seul, à Versailles, – ma sœur avait trois ans de moins que moi et puis, en quelque sorte, nous étions trop proches –, et je faisais donc des poèmes. Peut-être aurais-je suivi une autre voie avec des personnes de cultures différentes, j'aurais pu nouer, créer un dialogue. Je me suis senti isolé, j'ai écrit, et cette solitude m'a permis de découvrir la lecture.

C.G. : Quelles sont les lectures qui ont marqué cette période et, plus largement, ont eu un impact sur votre écriture ?

G.F. : La vraie rencontre est celle de René Depestre, j'ai lu ses recueils, le premier était *Minerai noir*, et ses romans. Je retrouvais une langue, des couleurs et des sons qui me parlaient directement. Je m'intéressais, adolescent, aux auteurs proposés par l'école – Camus, Stendhal, Hugo –, mais ils ne me parlaient pas intimement. J'ai également lu les littératures africaines, les classiques africains francophones de l'ouest, Kourouma ou Hampâté Bâ : il s'agissait d'une Afrique si lointaine qu'elle ne me parlait pas. Plus largement, j'ai lu d'autres écrivains qui évoquent l'Afrique, je pense au *Voyage au bout de la nuit* de Céline. J'ai trouvé la langue très forte, mais toute la partie consacrée à l'Afrique m'a agacé, les descriptions, la chaleur, les moustiques... on a l'impression que l'Afrique est un marécage. J'ai lu Kapuscinski² ou *Terre d'ébène* d'Albert Londres et, à chaque fois, l'Afrique est un environnement hostile.

- 1 Je garde, de la vie au Burundi, la douceur – bien sûr, il y a eu l'irruption de la guerre –, la douceur des gens, des paysages, sentiments que j'ai retrouvés chez René Depestre ou Jacques Roumain. Peut-être est-ce en raison d'une réflexion sur le métissage et d'une approche très poétique de la littérature. Même si je ne parle ni kirundi ni kinyarwanda, je ressens la langue poétique, la grande finesse, le raffinement des expressions et la subtilité avec laquelle les gens interagissent et qui peut paraître opaque aux étrangers. Je me demande – c'est le fruit d'une intuition plus que d'une théorie de ma part – si chez les auteurs des Caraïbes n'est pas passée, dans la langue, toute une tradition de la poésie occidentale, mais retravaillée, oralisée, métissée. Haïti, j'y suis allé, la littérature y est très importante, je suis allé chez Lyonel Trouillot qui a grandi dans une bibliothèque et ses parents aussi. C'est une réalité différente dans les classes moyennes burundaises et rwandaises ; on ne grandit pas dans les livres, mais il y a une poésie très forte, tout est poésie – c'est ce que je voulais capter.

C.G. : Avez-vous cherché à faire lire vos écrits d'adolescent ? Avez-vous conservé vos premiers pas ?

G.F. : J'ai gardé mes premiers pas, chez ma mère, dans une boîte que je n'ai jamais ouverte, je n'ai jamais voulu l'ouvrir. J'ai beaucoup hésité, quand j'ai écrit *Petit pays*, cela aurait pu être un matériau, mais j'ai une certaine crainte d'y retrouver des choses, des traumatismes de cette période.

Je me suis ouvert au lycée où il y avait une véritable mixité sociale et culturelle, des populations de différentes cultures, venues des villes environnantes – Trappes ou La Verrière. J'ai commencé à faire de la musique, je pouvais enfin partager mes textes. C'est, je pense, le but de la création : ne pas se retrouver avec moi-même, briser sa

solitude, aller à la rencontre des autres avec la pensée claire que permet l'écriture puisque, grâce à elle, on prend le temps de réfléchir. Si j'avais pu être en dialogue avec ma famille ou si j'avais parlé ma langue natale, je n'aurais pas eu besoin d'écrire. J'aime dire que j'écris en français dans une langue étrangère : je ressens, dans l'écriture en français, que passent des traces du kirundi et du kinyarwanda ; je n'aime pas, par exemple, le vulgaire pour le vulgaire, il y a une retenue qui est un héritage de la langue.

Quand j'ai commencé écrire sur le génocide, dans le cadre des commémorations, chaque 7 avril³, à Paris, on demandait aux jeunes de faire des chansons et j'écrivais des poèmes. J'étais toujours très impressionné car on passait après des rescapés qui racontaient ce qu'ils avaient vécu ; tout le monde pleurait et j'avais la sensation que ma parole devait être réconfortante. Ma chanson, « Petit pays⁴ », je l'ai écrite dans ce contexte. *Une feuille et un stylo apaisent mes délires d'insomniaque, loin dans mon exil, Petit pays d'Afrique des Grands Lacs...* C'était presque cela, faire redescendre la pression, dimension que j'ai beaucoup intégrée dans mes textes, même si j'ai éprouvé de la haine, à l'adolescence. J'étais en colère contre le monde, contre les tiraillements : j'étais métis, français, on m'en avait fait baver à Bujumbura à cause de cela. On disait que j'étais un Français⁵, un traître, ce qui apparaît dans le roman puisque c'est l'histoire de Gabriel. Au même moment, je savais que, de l'autre côté de la frontière, la famille de ma mère avait été décimée. Lorsqu'on observe, aujourd'hui encore, les relations franco-rwandaïses, il est difficile d'avoir cette double identité. J'écris aussi pour être un vecteur de dialogue, sinon quel serait mon rôle ?

C.G. : Vous évoquez *Petit pays*, titre qui désigne tout à la fois un roman et une chanson. Quels liens entre l'écriture de la chanson et celle du roman ?

G.F. : J'ai l'impression qu'il y a une plus grande liberté dans le roman parce que sa forme importe peu. Peut-être en verrai-je les limites quand j'écrirai mon cinquième roman ! Je n'ai ressenti, en tout cas, aucune limitation, aucune borne, lorsque j'ai écrit *Petit pays*. Quant à la musique, je pratique une chanson populaire ; je peux écouter de la musique expérimentale, mais cela ne m'intéresse pas d'en faire : j'aime être en dialogue avec les personnes qui m'écoutent.

C.G. : Le choix de créer un narrateur enfant est-il en rapport avec cette volonté d'entrer en dialogue plus facilement avec le public ?

G.F. : Ce n'est pas de cette manière que j'ai inventé Gabriel. La première version du texte était deux fois plus longue que le roman publié puisque les deux narrateurs – l'adulte et l'enfant – occupaient la même place, avaient la même répartition et j'alternais les deux voix narratives. J'ai fait un travail de réduction en raison des limites du personnage de Gabriel adulte : les adultes tentent d'avoir un raisonnement, ils se veulent rationnels et Gabriel, une fois devenu adulte, est d'ailleurs désabusé. J'aime la poésie du regard d'enfant et c'est pour cette raison que, de mon propre chef, avant même de montrer le manuscrit à mon éditeur, j'ai commencé à couper les passages consacrés à Gabriel adulte. Mon éditeur, de cette manière, a reçu le roman tel qu'il est ; il y a simplement une lettre que j'ai ajoutée, celle envoyée par Gabriel à son cousin, Christian. Entre le moment où la mère raconte sa quête au Rwanda et la scène suivante, où des hommes entrent dans la parcelle pour mettre les personnages en joue, la violence est grande et l'éditeur m'avait conseillé d'intercaler quelque chose. J'avais déjà le système épistolaire avec Laure, créé pour être dans une écriture de la chanson. Les lettres, avec leurs allitérations, les éléments oraux, le côté *punchline* de l'enfance – *Moi*

j'ai les yeux marrons, je vois le monde en marron – sont très importantes ; elles reconstituent la voix de Gabriel tel qu'il pourrait parler.

C.G. : Quelle est la genèse du roman ?

G.F. : Je voulais parler d'exil, faire un roman de l'enfance et de l'exil. Un autre point était essentiel : ne pas créer un scénario hollywoodien où, à la fin, il faut quitter l'Afrique parce que c'est un mouvoir. Il était important, pour moi, de renouer avec cet endroit que nous avons dû quitter. Ce n'est pas un lieu de mort, il attire, exerce une attraction, contrairement à ce qu'on voit dans les films sur l'Afrique – *Le Dernier roi d'Écosse*, *Blood Diamond* – où il est impératif de partir, à la fin, car on ne peut pas y vivre. Il fallait renouer tout comme j'essaie de le faire dans ma vie, après de années d'exil... Kigali occupait mon esprit, il me fallait y aller, m'y installer. C'est de cette manière que j'ai la sensation de me vivre pleinement.

C.G. : Henri Lopes a des formules, très belles, sur le « pays de solitude, le pays métis⁶ ». Qu'en pensez-vous ?

G.F. : Pendant un temps, j'ai vécu le métissage comme un « pays de solitude » ; aujourd'hui, avec l'écriture, il est devenu une force. Je suis sur une ligne de crête, à la frontière, ni d'un côté, ni de l'autre, et j'ai l'impression d'avoir un point de vue singulier sur le monde, ce qu'on perçoit dans mon roman, histoire d'un enfant métis dans une capitale africaine.

C.G. : Vous avez évoqué, pendant la phase d'écriture, la contraction de l'une des premières versions du roman. Comment avez-vous travaillé, selon quels processus d'écriture ?

G.F. : J'ai commencé à écrire le roman en août 2014, à une période où j'étais en relation avec une éditrice indépendante, Catherine Nabokov, qui appréciait mes chansons. En 2013, elle m'avait contacté, me demandant si je ne désirais pas aller plus loin ; je lui avais répondu que, dans mes tiroirs, j'avais des nouvelles, des débuts de romans et des pièces de théâtre. J'étais très pris par ma tournée, mais je pensais à composer un recueil de poèmes pour les commémorations d'avril 2014 parce que je savais que j'irai à Kigali. Je faisais donc parvenir des textes à Catherine Nabokov, sans avoir suffisamment confiance en moi pour les publier. Je pensais ne pas avoir les qualités suffisantes pour écrire car les chansons correspondent à une autre forme de création, plus orale ; mes textes, jusque-là, étaient interprétés, incarnés sur scène. Susciter l'intérêt de quelqu'un dont c'est le métier a été important et m'a donné l'impression de travailler sur un autre plan.

J'ai commencé à écrire les trente premières pages et, en septembre 2014, j'ai rencontré Juliette Joste, éditrice chez Grasset, qui a aimé le manuscrit et m'a demandé quelle en serait la suite. J'ai bluffé – j'ignorais ce que deviendrait l'intrigue – en lui expliquant la manière dont j'envisageais le développement. Juliette Joste m'a assuré que Grasset ne pouvait me proposer un contrat en se fondant sur trente pages : il était nécessaire de présenter un manuscrit achevé, destiné à passer en commission. Je lui ai proposé d'envoyer mon texte pour la fin de l'année tout en étant conscient que trouver du temps pour écrire serait difficile ; avec mon groupe, *Milk Coffee and Sugar*, nous finalisons un album. Une semaine après cet entretien, une chose exceptionnelle s'est produite : Juliette Joste m'a informé que Grasset acceptait la signature d'un contrat avant même l'écriture d'un manuscrit complet. Les grandes maisons d'édition française ne me font pas rêver, mais c'était une bonne chose de travailler dans un cadre qui me

plaisait, au sein d'une maison où sont publiés Dany Laferrière, Léonora Miano, Julien Delmaire, Virginie Despentes ou Alain Mabanckou.

C.G. : À partir de l'automne 2014, quel a été le processus d'écriture ?

G.F. : Un nouveau coup de théâtre s'est produit : *Milk Coffee and Sugar* s'est brisé, la tournée a été annulée et je me suis donc retrouvé avec du temps et la possibilité de ne plus écrire sous forme compartimentée, ce qui est très difficile, demande une discipline de sportif et se révèle frustrant. Il y a des jours où on n'a pas de jus, mais il faut écrire ! J'avais connu cela lorsque je travaillais à Londres, dans des bureaux, et que je composais mon premier album, mais c'était plus facile parce que les horaires de la vie d'artiste sont très amples. Grasset souhaitait une sortie en janvier 2016 et attendait le manuscrit pour mars 2015 : cette limite m'a stimulé.

Il m'était difficile d'écrire chez moi car nous vivions, ma femme et moi, dans un petit appartement, et venions d'avoir un deuxième enfant. Je suis donc allé dans une zone industrielle, à côté de chez nous, j'y ai cherché un local – juste un chauffage, une table et une lampe. C'était drôle : j'allais dans cet endroit gris, industriel, bruyant, mais cela m'a aidé. Dans ce local, j'ai créé une grotte, un endroit consacré à l'écriture. J'y avais placardé des photos du Burundi, des cartes, des frises chronologiques et, dès que j'y entrais, je savais pourquoi, il n'y avait aucune tentation, ni radio, ni Internet.

J'écrivais sur du papier, puis tapais mon texte sur un ordinateur, comme pour une relecture. J'écrivais toute la journée et, quand la fatigue arrivait, quand je savais que j'étais allé au bout du mouvement, je reprenais ce que j'avais rédigé dans la journée. J'avançais de cette manière et envoyais ensuite mes textes à Catherine Nabokov – cinq ou six chapitres –, et non à Juliette Joste qui souhaitait conserver la fraîcheur de la lecture.

C.G. : Pourquoi ce travail en deux temps, la phase manuscrite puis numérique ?

G.F. : Je n'aime pas l'ordinateur, je n'y vois pas la route de la pensée ; une fois qu'on efface, il ne reste plus rien. Sur le papier, si on rature, si on gomme, si on a un doute, on comprend le cheminement de sa pensée car les choses sont restées. J'ai l'impression que la matière et le toucher ont une influence sur le cerveau : il y a une dimension charnelle dans l'acte d'écrire, une émotion du toucher.

C.G. : Lors de cette première phase, suivez-vous un plan ou le processus d'écriture guide-t-il l'invention de l'intrigue ?

G.F. : Pendant le premier mois, j'ai éprouvé beaucoup de difficultés en raison d'une surécriture. Je viens de la chanson, du rap, où chaque phrase doit avoir un rythme, c'est un art du condensé, les mots claquent. J'ai commencé à écrire le roman de cette manière, mais c'était indigeste. Il fallait trouver une musicalité sur le long cours et non sur l'instantané comme la chanson le réclame. Pendant un mois, j'ai été bloqué, j'ignorais comment me départir des mécanismes de chansonnier.

Pour y remédier, j'ai utilisé la technique d'une écriture automatique : dérouler l'histoire que j'avais en tête, à l'état de bribes – un personnage en exil, deux temporalités. Au début de l'écriture, je ne voulais pas parler de la guerre ni du génocide ; je souhaitais prolonger une chanson, « L'ennui des après-midis sans fin », qui figure dans mon premier album. J'y parle de la vie à Bujumbura où je m'ennuie et m'émerveille devant la nature... C'était comme un retour du narrateur sur son lieu d'enfance sans qu'il soit question de violences, mais l'attentat contre *Charlie Hebdo* m'a fait changer d'avis.

J'avais déjà écrit les trente premières pages dans lesquelles la guerre n'apparaît pas, il s'agit de l'existence dans l'impasse, la rupture des parents. Mon idée était d'écrire un roman, en Afrique, où il ne se passe rien. J'avais un texte sur ces questions : à quand une littérature qui raconte nos histoires d'amour ou de la science-fiction ? Pourquoi l'Afrique doit-elle attendre les machettes et les gourdins pour se dire ? Quand allons-nous décrire notre train-train quotidien, nos petits riens, le sel de la vie ? Au Burundi et au Rwanda, les gens qui ont découvert *Petit pays* ont été intéressés par le début du roman : l'anecdote de la circoncision, l'épisode du vélo volé qu'on va chercher dans les collines, tout cela a suscité l'intérêt puisque c'est l'expérience, le quotidien des gens. En France, la réception a été inverse : la tragédie imminente et la violence qui se laisse pressentir ont généré des questions alors que j'ai travaillé dans la nuance. Jean Hatfeld est cent fois plus violent : il m'est arrivé de ne pas pouvoir finir ses livres – *Une saison de machettes*, par exemple – alors que c'est mon histoire.

Les attentats contre *Charlie Hebdo* et des discussions, à Paris, avec des amis ont eu cette conséquence : je me suis dit que les gens, ici, vivent comme dans une impasse, à l'image de Gaby. La violence du monde n'existe pas et, lorsqu'elle arrive, on est étonné et on se pose des questions. À partir de ce moment, j'ai voulu que Gabriel soit aussi le reflet d'un comportement d'adulte : dans la psychologie de l'enfant, on retrouve nos démissions d'adulte.

C.G. : Quelle perception avez-vous de vos manuscrits ?

G.F. : Mes proches – ma femme, en particulier – se battent contre une superstition : lorsque je termine une création, j'organise une fête et brûle les manuscrits. Ce qui reste est le livre ou l'album, le reste disparaît et je me débarrasse d'un poids. Les manuscrits de *Petit pays* sont partis en fumée, dans mon jardin de Kigali, sans regret puisque le livre est là... c'est comme la couture, les chutes tombées au sol.

Pendant la gestation du roman, l'éditeur m'a accompagné et ne m'a rien imposé. J'ai fait un compromis, une seule fois, pour l'album *Pili-pili sur un croissant au beurre*, et je l'ai regretté. Sur la pochette, il y avait un dessin où j'étais représenté avec un tee-shirt orné de motifs wax. La maison de disque a refusé ce côté trop « africain », « ethnique » et a demandé plus de neutralité. Après un bras de fer, j'ai fini par accepter, en raison, notamment, de la pression générée par la sortie de l'album.

C.G. : À quel moment l'écriture a-t-elle pris fin et vous êtes-vous détaché de votre texte ?

G.F. : Quand j'ai eu le livre dans les mains ! Jusqu'au dernier moment, tu peux changer une phrase, avoir la tentation de ne jamais finir et il arrive de trouver des coquilles malgré les nombreuses phases de relecture.

L'écriture accompagne ma vie, j'aime, par exemple, offrir les livres que j'ai lus. Dans ma bibliothèque, j'ai les livres que j'apprécie, mais le strict minimum, l'essentiel car, à douze ans, j'ai perdu ma maison et ensuite je n'ai fait que passer, crécher, squatter. Je ne veux pas m'embarasser d'objets et de cartons ; ce qui restera, c'est le livre... Tous ces papiers (*Gaël Faye sort des liasses de papier de son sac*), ce sera un album, un roman, mais ce ne sera pas ce qui restera. Les seuls textes que j'ai conservés sont ceux écrits entre douze et seize ans : je n'ai ni envie de les jeter, ni envie de les lire.

C.G. : Quel rôle la matière autobiographique a-t-elle joué dans la création de votre univers ?

G.F. : Au début, je ne voulais pas écrire à la première personne pour éviter les confusions. Certains lecteurs m'ont d'ailleurs confondu avec le personnage de Gabriel,

me demandant si j'avais pu dépasser le traumatisme d'avoir tué un homme. Si j'étais un jeune Français, on ne poserait pas cette question puisque tout le monde aurait conscience qu'il s'agit d'un roman. Il existe une tendance qui consiste à se dire que, en Afrique, cette violence est normale : pourquoi serait-ce choquant de tuer en Afrique puis de venir en Europe pour le raconter dans un témoignage ?

Ces questions sont d'autant plus difficiles que nous vivons dans une époque complexe, celle du *story telling* et des réseaux sociaux ; on confond le réel et le virtuel, tout se mélange. Au départ, je pensais qu'on me posait la question de l'autobiographie en raison des consonances des prénoms *Gabriel* et *Gaël* et de la référence au Rwanda, mais, quand, accompagné d'autres auteurs, j'ai rencontré des lecteurs dans le cadre du Goncourt des lycéens, les questions concernaient la plupart du temps la dimension autobiographique de nos œuvres, tout se passant comme s'il était impossible de conjuguer imagination et thématique réaliste.

C.G. : Comment avez-vous choisi le titre de votre roman qui est également le titre d'une chanson ?

G.F. : J'avais fait une liste de titres potentiels et il se trouve que la chanson « Petit pays » m'avait porté chance. *Petit pays*, c'est également le petit pays de l'enfance. J'aime l'idée de l'affection : le roman est une longue lettre d'amour à un pays.

À partir du moment où j'ai décidé d'écrire sur ce sujet-là, il était question de mon identité ; j'ai donc été très étonné par le succès du roman, d'autant plus que l'Afrique intéresse peu. J'ai d'ailleurs éprouvé une angoisse devant ce succès, me demandant si ce n'était pas suspect : ne confortais-je pas un certain racisme ? La réception au Rwanda et les rencontres avec des Burundais, venus au Rwanda, m'ont rassuré. Par ailleurs, le fait que certains lecteurs connaissent ma démarche depuis plusieurs années m'a beaucoup aidé. On devrait être jugé sur un texte, mais il faut avoir conscience de la manière dont l'auteur est perçu... Son image et ses postures ont une incidence : le texte ne se suffit plus à lui-même.

C.G. : Pourriez-vous parler de l'écriture de votre nouveau roman ? Les techniques d'écriture romanesques que vous avez inventées pour *Petit pays* demeurent-elles les mêmes ?

G.F. : Je m'éloigne du Burundi et du Rwanda, en raison, en partie, de la crainte suscitée par une réception biaisée. D'autre part, j'ai besoin de me renouveler et d'aller chercher la fraîcheur ailleurs. Je me rends compte toutefois qu'il y a des thèmes que je ne peux m'empêcher d'aborder : l'identité, l'exil, les voyages.

Je n'ai pas l'impression d'avoir des techniques d'écriture destinées à être appliquées. L'écriture est angoissante : si on a une technique, on peut finir par s'y laisser enfermer ; si on n'en a aucune, la peur du vide surgit et la sensation de ne plus savoir écrire. Dans la chanson, j'ai beau m'astreindre à un écriture au moins un couplet par jour, des mois passent parfois pendant lesquels j'ai la sensation de ne plus savoir comment faire.

C.G. : On apprend sans cesse à écrire ?

G.F. : Il faut se bousculer intérieurement, émotionnellement, se décentrer. Quand je suis allé m'installer au Rwanda – je finissais *Petit pays* et m'apprêtais à travailler à un nouvel album –, je pensais que ce retour provoquerait une explosion de mon inspiration, mais l'inverse s'est produit. Ma plume s'est asséchée puisque je n'avais plus le fantasme de l'éloignement ; j'ai retrouvé le chemin de l'écriture en évoquant la France dans mon nouvel album.

En ce moment, je m'essaie à une nouvelle forme de création : l'écriture collective. J'ai un studio où j'invite cinq ou six personnes – chanteurs, musiciens, rappeurs – et on crée, à partir d'un mot, d'une discussion, d'un accord de piano.

Chaque expérience d'écriture est nouvelle : *Petit pays* a commencé avec une nouvelle que j'avais écrite, « Le Nez », et l'idée d'un enfant qui évoquerait, de manière décalée, l'ethnie, les préjugés et la région des Grands Lacs. L'écriture ne s'est pas faite dans le roman, mais à côté, à partir d'une nouvelle que j'ai intégrée dans le manuscrit.

C.G. : Quel est votre rapport aux autres genres ?

G.F. : Je travaille actuellement à un scénario de film, une adaptation de *Petit pays* que je relis. Cette expérience est passionnante puisque la création scénaristique est tout autre, plus sèche, il s'agit d'une écriture de l'image. Quand j'écris une chanson, je peux penser sous forme de clips, j'ai donc déjà effectué le trajet du mot à l'image, mais le cheminement est bien plus concret dans un scénario. Il existe aussi des demandes d'adaptation de *Petit pays* au théâtre et cela me plairait de travailler avec un metteur en scène. Je reviens toujours à la poésie, point d'origine qui correspond à une hygiène d'écriture. Je pourrais composer un recueil, il faudrait que je réfléchisse à faire, en quelque sorte, un *Cahier d'un retour au pays natal* !

C.G. : Comment vous percevez-vous : écrivain, auteur de chansons, chanteur ?

G.F. : Je fais en sorte que cette question n'ait pas d'importance, mais le mot qui me correspond est *auteur* puisqu'on peut parler d'un auteur de romans ou de chansons. *Écrivain* est un beau mot, mais si pompeux et compliqué à assumer. *Rappeur* ne me dérange pas, cela dit le statut charrie tellement de clichés qu'il faut toujours s'en justifier. Les rappeurs ont d'ailleurs intégré ces représentations : quand tu es rappeur, tu dois correspondre à un morphotype. J'aime *chansonnier*, plus précisément, j'aime l'idée d'une création liée au quotidien... J'aime *écrivain public*, être attaché au cœur battant du monde. Se qualifier d'écrivain place l'individu dans une tour d'ivoire, dire *je suis écrivain* véhicule des postures qui ne sont pas les miennes.

Ces phénomènes de catégorisation sont présents au Rwanda où le statut d'artiste n'est pas recevable sans une visibilité médiatique. Les artistes, de plus, ont des difficultés pour se produire car il n'y a pas véritablement de salles de concert ni de lieux de culture. Ce sont-là les formes modernes, occidentales – la valeur marchande –, mais il y a aussi le joueur d'*inanga*⁷, par exemple, qui est un artiste.

La littérature est peu présente au Burundi et au Rwanda où il y a peu de bibliothèques et de librairies ; les cafés littéraires ont une faible d'audience... la lecture n'est pas répandue, à la différence de bien d'autres pays africains, tels le Kenya ou le Nigéria. À Kigali, lorsque j'ai présenté *Petit pays*, une chose extraordinaire s'est produite : des centaines de personnes sont venues, un public jeune qui m'a confié son envie d'écrire et s'est senti autorisé à le faire. Un texte ne se suffit pas à lui-même, la manière dont l'auteur accompagne son œuvre peut susciter des vocations.

NOTES

1. À la suite d'un coup d'État et de l'assassinat du président Melchior Ndadaye, en 1993, une guerre civile éclate au Burundi. Jean-Pierre Chrétien, Melchior Mukuri (dir.), *Burundi, la fracture identitaire : logiques de violence et certitudes ethniques, 1993-1996*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2002.
2. Écrivain et journaliste, Ryszard Kapuscinski a livré sa vision de l'Afrique postcoloniale dans des articles et des essais. Ryszard Kapuscinski, *Ébène : aventures africaines*, Paris, Plon, coll. « Feux croisés », 2000.
3. Gaël Faye évoque les commémorations du génocide rwandais organisées, notamment en région parisienne, par l'association Ibuka.
4. « Petit pays » figure dans l'album *Pili-pili sur un croissant au beurre*. <https://www.youtube.com/watch?v=XTF2pwr8lYk>
5. Les réactions décrites par Gaël Faye ont pour origine le rôle de la France pendant le génocide et, plus largement, le soutien aux gouvernements rwandais successifs malgré une politique de répression de plus en plus violente à l'encontre des Tutsi. Catherine Coquio, « Guerre coloniale française et génocide rwandais : la responsabilité, l'implication de l'État français et sa négation », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 99, 2006, p. 49-71.
6. « J'écris pour avoir la force de vivre le pays de solitude, le pays métis. » (Apollinaire Singou-Basseha, *Confidences et révélations littéraires : Henri Lopes, Sony Labou Tansi, Matondo Kubu Turé, Alain Mabanckou, Ghislaine Sathoud et Henri Djombo*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 38.)
7. L'*inanga* est une cithare traditionnelle des Grands Lacs. Dans cette vidéo, Melchior Sindirimba en présente les caractéristiques : https://www.youtube.com/watch?v=F_P00MOORGI

INDEX

Mots-clés : débuts littéraires, processus d'écriture, littératures francophones, lecture, musique, Rwanda, Burundi, France

AUTEUR

CÉLINE GAHUNGU

Membre du Centre international d'études francophones (CIEF) de l'université Paris-Sorbonne ; chercheuse associée, équipe « Manuscrits francophones », ITEM (UMR 8132, CNRS-ENS)