

Richard Millet

Harcèlement littéraire

Harcèlement littéraire

Entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille

Gallimard

RICHARD MILLET

HARCÈLEMENT LITTÉRAIRE

Entretiens avec
DELPHINE DESCAVES
ET THIERRY CECILLE



© Éditions Gallimard, 2005.

« Comme ils devaient bien nous voir, ceux de Siom, les femmes agenouillées sous les arbres, les enfants perchés sur les murets et les hommes qui commençaient à descendre vers la berge dans la clarté de l'incendie ! »

LA GLOIRE DES PYTHRE.

La Corrèze de Richard Millet, celle de *La Gloire des Pythre* ou de *L'Amour des trois sœurs Piale*, du *Cavalier siomois* ou du *Renard dans le nom*, est presque noire, venteuse, hantée par la mort et les morts, peuplée d'êtres tourmentés, de gourles, qu'un destin livide a livrés à une sexualité âpre et sans joie, à une vie fermée et silencieuse, derniers vivants d'une région qui se meurt et dont ils auront été les ultimes et pathétiques témoins. Une Corrèze sauvage, digne d'un conte, avec ses femmes un peu sorcières, ses êtres simples, ses forêts, et ses obscurs sortilèges ; une terre qu'on dirait maudite, et dont Richard Millet s'est fait le poète et le héraut. D'aucuns lui ont d'ailleurs reproché d'évoquer ces êtres dans une langue riche et haute, décontenancés de le voir s'éloigner autant de la naïveté angéliste des romans de terroir que du naturalisme d'un Zola racontant la Terre.

Nous rendre à Viam, village natal de Richard Millet, c'était donc pénétrer Siom : nous marcherions dans les pas d'Yvonne Piale, l'institutrice austère, dans les pas de Jean Pythre, ou sur les traces de la petite Céline, l'enfantine héroïne du *Cavalier siomois*. Nous comprendrions mieux l'origine de ces romans et verrions peut-être se révéler leur source.

Partis de Bretagne au petit matin, nous sommes arrivés à Viam après avoir grimpé en voiture une route sinueuse, presque montagneuse, bordée de sombres bois de conifères, et nous avons croisé des noms de lieux-dits qui nous ont aussitôt été familiers, ainsi Sirieix, qui prêta son nom à l'écrivain dont Millet fit le personnage d'un de ses récits. Le paysage était beau et austère. Viam nous est apparu de dos, par l'étroite route qui le longe, bel ensemble de maisons en pierre grise, très petit village, sous un ciel frais et incertain malgré l'été, et c'est par une visite aux morts que nous avons commencé notre promenade, nous arrêtant d'abord, à l'entrée du village, devant l'humble cimetière, mélancolique sous de grands arbres noirs. Les tombes y racontent les malheurs des générations mortes : les hommes tombés pendant la Grande Guerre, les femmes mortes en couches à vingt ans, les bébés mort-nés ou morts en bas âge, les générations se succédant, dont il ne reste que des dates gravées dans la pierre ou le marbre, toute une humanité engloutie là, reléguée, à laquelle soudain nous pensions en marchant entre les tombes, en déchiffrant les inscriptions funéraires. Les pierres tombales, pour beaucoup anciennes, étaient usées, abandonnées, les petites verrières désuètes renfermaient quelques couronnes mortuaires poussiéreuses, quelques fleurs artificielles figées, et des photos montraient les visages souriants de ceux et celles qui un jour avaient été vivants. Qui étaient ces hommes et ces femmes ? Quelles avaient été leur vie, leur sexualité ? Quels avaient été leurs rêves ? Et qui se soucie encore d'eux aujourd'hui, à part quelques rares visiteurs apitoyés ? Ils nous ressemblaient sans doute un peu, ces morts, comme nous ils avaient une vie, des soucis, une famille, un quotidien, tout cela perdu aujourd'hui. C'est à eux, à ces oubliés, qu'a songé Richard Millet en écrivant ses récits corréziens, dans une dimension qui est aussi celle d'un moraliste, nous forçant à considérer notre propre dérision, notre propre néant, et à nous demander « comment ne pas songer à ce que nous deviendrions, dans nos mauvais cercueils, pauvres charognes plus à plaindre que nos bêtes, et trouver en nous assez de bonté pour que cette odeur, subtile et grossière, insolente même, ne nous dressât pas contre nos morts, ni les uns contre les autres, mais nous attendrît un peu, nous apitoyât sur eux comme sur nous qui deviendrions semblables à eux... » (*La Gloire des Pythre*). Refermant en silence la grille du petit cimetière, nous avons quitté les morts de Viam. En descendant la rue principale, qui traverse le

village, nous sommes ensuite passés devant la grande maison un peu sèche, l'ancien hôtel-restaurant familial que Richard Millet a longuement décrit dans *Ma vie parmi les ombres* : c'est là que vivait sa tante Marie et c'est là qu'avaient lieu ses vacances, des vacances silencieuses, passées à lire ou à explorer la bâtisse, « labyrinthe où (il) ne pénétrai(t) pas sans frémir », les caves surtout, odorantes, sinistres et attirantes, « domaine souterrain, monde aussi mystérieux que celui des livres où (il) apprenait) à lire ». Je repensais surtout à cette pièce funèbre et poignante, devenue à la fois chambre mortuaire et oratoire, dans laquelle pendait l'uniforme du premier et unique époux de Marie, mort à la guerre, et dont le souvenir était pieusement entretenu par sa veuve. Je repensais à cette vie de femme flouée. Puis nous nous sommes arrêtés devant la belle et ancienne, quoique modeste, église, et sommes arrivés au lac, celui dans lequel Pierre-Marie Lavolps se baigne, silhouette inquiétante et androgyne, tentatrice. Il ne nous a pas fallu dix minutes pour traverser Viam et nous n'avons en ce jour de semaine croisé personne. Les maisons, le lac, le ciel, tout était immobile. De là, nous avons poursuivi notre promenade, qui nous a ensuite menés au barrage, grand, métallique et hostile sous le ciel gris ; nous cherchions le château dont il est question dans *L'Amour des trois sœurs Piale*, sous le nom de Montheix, ce château des riches que l'on envie et dont Yvonne Piale parle, parle, en un ressassement fasciné. Un couple passait sur le barrage, l'homme avait une main difforme et j'ai pensé, tandis que nous leur demandions notre chemin, qu'il était une créature échappée d'un roman de Millet. Puis nous avons emprunté à pied une route qui devait nous mener jusqu'au château. Celui-ci se dérobe aux regards et nous avons peiné à le retrouver, empruntant un petit chemin encombré qui nous a fait quitter la route, avançant parmi les broussailles et branchages enchevêtrés, finissant par douter si nous le dénicherions. Je songeais à *La Belle au bois dormant*, et aussi aux textes de Nerval, dans ce vert paysage, silencieux et secret. Enfin, derrière les ruines d'anciennes étables défaites, le château nous est apparu, encore beau, malgré son architecture abîmée, quasi détruite ; un escalier majestueux subsiste, et aussi un beau mur de façade, sur le linteau duquel nous avons pu déchiffrer à notre tour l'inscription énigmatique qu'Yvonne Piale aimait tant. Nous sommes restés là longtemps, à contourner le château et y fureter, à nous photographier à ses fenêtres, oublieux un instant de notre projet pour redevenir des enfants, ravis d'avoir découvert un lieu qu'ils se croient seuls à avoir foulé...

Pendant trois jours nous avons arpenté la région et ses petites villes, dormi à Bugeat, dans un hôtel improbable, aux petites chambres roses et moisisées dont la décoration innocemment kitsch ne semblait pas avoir tenté de clients depuis plusieurs années, dîné dans des salles de restaurants désertiques où nos voix et nos rires résonnaient comme autant d'incongruités ; nous avons hanté les lieux-dits, les petits villages, souvent ravissants et toujours vides, sillonné les routes quasi montagnardes que l'on imaginait empruntées par Yvonne Piale ou le petit Claude allant rejoindre sa maîtresse, nous avons souri des multiples « Hôtel du lac », et autres « Hôtel des touristes », rendez-vous d'adultères sans joie.

Dans la voiture qui nous menait de villages en lieux-dits, je m'interrogeais : pourquoi être venus sur cette terre ? Qu'y trouvions-nous des romans de Richard Millet ? Bien sûr, nous comprenions mieux l'inspiration sombre de l'écrivain, en ces terres quasi désolées, nous partagions inévitablement son pessimisme – qui ailleurs peut paraître excessif, outrancier – en traversant de toutes petites villes qui semblent abandonnées, loin de tout, oubliées par les contemporains, et qu'on croirait endormies, figées dans un temps révolu. Nous imaginions en effet des vies sinistres, des destins tristes. Dans ce paysage presque montagneux, où les arbres, conifères hautains et lugubres, peuplent l'horizon, dont les troncs morts s'amoncellent sur les petits chemins égarés, nous saisissons mieux l'obsession du bois, le lien de ces personnages avec la forêt, à la fois source de richesse et puits sombre, inquiétant, symbole de toutes les pulsions.

Mais si le paysage, dans sa rudesse et sa sauvagerie, nous envoûtait, et si nos promenades avaient

tous les charmes de la découverte, ce séjour en terre corrézienne révélait, soulignait surtout, l'écart qu'il y a entre un lieu réel et sa réinvention littéraire, sa re-création, qui est une transfiguration, par une langue et un style. Venir sur ces lieux pour y trouver l'œuvre s'avérait en partie illusoire, de même que marcher dans Illiers ne fait pas saisir Combray. Précisément, nous ne trouvions que des lieux que nous nous étonnions de juger presque insignifiants, étriqués : nous nous heurtions à Viam, petit village banal, comme il en existe des milliers en France, nous contemplions le grand lac un peu insipide, nous passions et repassions devant l'hôtel-restaurant, bâtisse somme toute anodine, tous ces lieux familiers de l'enfance, terreau sur lequel un écrivain avait bâti son œuvre, et qui ne nous disaient pas grand-chose sur les sœurs Piale, sur Pythre, ni même sur Richard Millet. Visiter ces lieux nous reconduisait, une fois encore, aux textes. Ainsi la littérature ne menait-elle qu'à elle-même, en un éternel retour, celui du lecteur vers les livres aimés.

Quelle serait alors la vocation – pour nous, et pour nos lecteurs futurs – d'un livre d'entretiens avec Richard Millet ? Avant de le rencontrer, nous nous demandions : quelle autre voix surgirait à travers ce dialogue ? La voix que nous connaissions était celle du romancier, avec son style, son rythme. Quelle serait celle de l'homme, dans l'échange vivant de la conversation ?

Lire Richard Millet avait suscité en moi la curiosité, un peu cannibale et peut-être puérile, du corps de l'écrivain. En réalité, la rencontre s'est organisée simplement ; Richard Millet a d'abord été une voix au téléphone, plus douce et plus sourde que ce que nous imaginions, puis une présence sans grandiloquence ni emphase, qui rendait presque incongrue notre curiosité première : à quoi donc nous attendions-nous ?

Nos entretiens ont eu lieu en plusieurs temps, longues heures, riches, passées tous les trois à converser à propos des questions qui traversent ses livres, romans ou essais : ces questions – sur le roman contemporain et sur la place que lui, Richard Millet, occupe dans le paysage littéraire, mais aussi, plus polémiques, sur l'éducation, sur le « totalitarisme mou » dont est victime selon lui notre société –, nous les lui avons posées et posées. Des désaccords ont pu surgir, notamment sur des positions idéologiques que nous ne partageons pas, mais nous n'avons pas voulu jouer les censeurs : un écrivain, pensons-nous, n'écrit pas pour être un modèle ni un exemple à suivre et doit rester libre de ses propos, il est précisément de son rôle de tout explorer et de tout dire. Il doit être « l'inquisiteur », celui qui, par son verbe, débusque les multiples visages de la réalité, y compris, et surtout, ceux que nous nous refusons à voir.

Nous avons été confrontés lors de ces entretiens à non pas une, mais deux voix chez Richard Millet : douce, lors des échanges oraux, durant lesquels le ton était mesuré, conciliant, d'une tranquille assurance, cette voix, lors de la réécriture de certains passages, s'est faite plus pamphlétaire et polémique. De la calme courtoisie pouvait surgir l'emportement, la douceur orale s'estompait pour céder la place à un parole plus rageuse. Nous en avons éprouvé de l'étonnement, de l'embarras parfois, un peu déstabilisés par cette forme de dualité qui s'est révélée à nous ; mais cette altérité au sein d'un même être a précisément constitué un des aspects les plus inattendus et les plus intéressants de notre travail avec Richard Millet, nous donnant à vivre l'expérience d'un échange complexe, révélant les paradoxes d'une personnalité qui déjouait toute interprétation simpliste en nous livrant à une stimulante perplexité. Ainsi la lecture de cette longue discussion entre lui et nous donnera à découvrir, nous le croyons, une autre voix que celle à laquelle se sont familiarisés les lecteurs de *La Gloire des Pythre* ou de *Ma vie parmi les ombres*. C'est là, nous l'espérons, tout l'intérêt de ce recueil d'entretiens, faire entendre un écrivain dans quelques-unes des dimensions qui sont les siennes : l'homme, le romancier, le polémiste. C'est aussi, nous le souhaitons, donner le désir à ceux qui ne connaissent pas les livres de Richard Millet de les découvrir, et à ceux qui les connaissent déjà de retourner à eux, pour des retrouvailles et une confirmation de ce à quoi nous croyons chaque jour un peu plus : les pouvoirs infinis de la littérature.

Il n'est pas aisé, cher Richard Millet, de décrire cette alchimie de respect et de confiance, d'illumination et de mystère, d'admiration et d'amitié – qui naît, et nous tient en éveil, à l'écoute de votre voix –, puisqu'il s'agit pour moi de cela, avant tout, dans vos livres. Une voix, ancrée dans le « contemporain » – de qui, de quoi, sommes-nous réellement « contemporains » ? –, mais qui a en elle, charrie, évoque (comme Ulysse dans sa nekuia, trempant son glaive, lui, dans le sang, pour faire parler les ombres – et la première qui vient est sa mère, et il pleure...) les voix d'autrefois, de naguère et jadis, d'un outre-temps. Litanies, prières, invocations murmurées ou vociférations plus tonitruantes... et vous déployez, à travers ces voix, devant nous (ou en nous plutôt), forêts, lacs, brouillards, cimetières, mesures ou châteaux – et ce Paris qui, l'espace d'une nuit, figure pour Lauve l'embrené un cercle inédit de l'Enfer.

C'est en victimes consentantes de ces épreuves, en mystes qui désireraient être davantage initiés (!), que nous venons vers vous : les entretiens que nous nous proposons de mener avec vous pourraient permettre aux autres lecteurs, bénévoles et fascinés, de mieux vous découvrir – et peut-être (pardonnez cette prétention orgueilleuse mais aussi pleine d'espoir), nous répondant, pénétreriez vous vous-même un peu plus les taillis de votre pays obscur – et nous tracerions, ensemble, quelque avancée, quelque échappée ?

Ce serait là, c'est notre rêve, un *livre* à part entière : non pas une simple compilation de questions-réponses, mais un véritable voyage, ou même une expédition (périlleuse ?) – non pas un mausolée d'hommage mais une œuvre ouverte.

Ce n'était pas seulement, cette lettre – d'introduction ou d'ouverture –, une prévisible et quelque peu courtisane *captatio benevolentiae*, cela ressortissait plutôt pour moi – du moins le souhaitais-je – à une déclaration d'amour (spirituel s'entend). Rien, en effet, ne nous forçait à cette démarche, nul n'exigeait de nous cette entreprise : l'admiration seule – disposition tout à la fois morale et sensible, se raréfiant, je crois, de jour en jour – et le plaisir reçu (de la lecture) ou espéré (de la rencontre) nous guidaient. Je tentai bien d'introduire (vainement ?) en ces lignes quelque humour qui tempérât la grandiloquence de cette déclaration, mais l'essentiel était bien là : Richard Millet me semblait, me semble, un des rares romanciers véritables de la littérature française contemporaine.

Je n'entends pas imposer ce jugement, et si je tente ici, trop hâtivement peut-être, de le mettre au clair, c'est pour moi-même en premier lieu – la lucidité, on le sait, n'accompagne que rarement l'élan passionné, le rapt qui nous dérobe à nous-même, elle doit alors être conquise.

Ce n'est pas le lieu de revenir sur les aléas et avatars du genre romanesque : les définitions se sont succédé, les anathèmes (Breton s'attaquant à sa gratuité – « simple partie d'échecs dont je me désintéresse fort⁽¹⁾ » –, Sartre tentant de ridiculiser le point de vue de Dieu qu'aurait indûment mimé Mauriac...) ont pu, depuis, céder la place aux éloges (l'apologie, par Kundera, de l'ambition romanesque et de l'exploration du réel qui lui appartient en propre, à côté ou au-delà des prétendues « sciences humaines » ou de la philosophie). Mais alors que le pugilat théorique s'apaisait, sur la scène s'avancèrent, la tête couverte de cendres et les ongles s'écorchant le visage (ce ne sont, rassurez-vous, que des métaphores venues de l'Antiquité – celles-ci se portent en fait assez bien), les pleureuses. Le thrène retentit, de ce qu'il reste de salons littéraires (quelques « foires du livre », disons) jusqu'aux colonnes des suppléments hebdomadaires des quotidiens parisiens : le roman français est enterré, l'*autofiction* a jeté sur le tombeau du défunt les dernières pelletées de terre. Loin de nous le moindre désir de défendre les ternes récits, les espèces de *rapports de stage* que les nombreux cacographes actuels (plus nombreux à chaque rentrée que les feuilles mortes de l'automne)

nous dressent de leurs partouzes, viols et incestes, succès publicitaires ou démêlés éditoriaux... Nous nous étonnerions plutôt (feindrions de nous étonner) de l'étrange place que leur consacrent (tout en renâclant, en regimbant, ou faisant mine de...) les colonnes susdites – mais il est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre, et que celui qui a des oreilles pour entendre, etc. Par bonheur surgit à intervalles irréguliers quelque comète : la comète Houellebecq, la comète Rolin, la comète Sollers, et le chœur, reprenant alors l'antistrophe du coryphée, cette fois-ci bacchante échevelée, danse sur la scène en criant : *Elle est retrouvée. Quoi ? La réalité !*

On pourrait se réjouir et ne voir là que l'effet d'une vigilance mêlée de scepticisme et de compassion : les critiques se relaieraient avec dévouement au chevet du roman moribond et s'empresseraient, à chacun de ses soubresauts, d'espérer à nouveau un prompt rétablissement. On peut cependant être plus dubitatif et soupçonner là une tactique, un subterfuge cousu de fil blanc : la déploration catastrophiste dissimule plutôt une coupable incuriosité, et les joyeux Eurêka ! devant les résurrections programmées ont souvent les accents criards des boni-menteurs de foire. C'est que la boutique l'exige ! et que nombre de folliculaires pointent, discrètement, aux guichets de quelques « grandes maisons » : lecteurs salariés, puissants directeurs de collection, ou écrivillons, eux-mêmes, de quelque roman familial, saga provinciale ou biographie-pudding. Il leur faut bien alors, au milieu des ruines, déterrer, à intervalles réguliers, des trésors, mirages fugaces mais *qui rapportent*.

« J'ai fait un cauchemar affreux : l'Odéon [...] rebâti sur le modèle de la Bourse, n'abritait plus que des gens de finance qui faisaient de la littérature et des arts l'objet de leurs spéculations. Sur chaque auteur en vue on jouait à la hausse, à la baisse ; on criait tant et si fort que je ne pus comprendre d'abord comment de la matière intellectuelle pouvait être exploitée à la manière d'une entreprise industrielle ou d'une mine dont on jetât les actions sur le marché⁽²⁾. »

Une autre antienne : seul le roman américain serait encore à même de poursuivre l'ambition inaugurale, balzacienne, du roman, celle de rendre compte du monde dans sa complexité, d'offrir aux lecteurs un décryptage de ses secrets dans une forme qui en même temps l'emporte, l'émeuve et lui donne le sentiment de la vie (je devrais user, d'abondance, de guillemets ou d'italiques, mais avançons...). Alors que naguère les déplorateurs situaient la Terre promise – désormais inaccessible aux Français – plus au sud, entre le Brésil d'Amado, le Mexique de Fuentes et l'imaginaire Macondo de García Márquez, aujourd'hui le salut ne pourrait venir que des ateliers de *Creative writing* du Montana ou de Californie (je ne peux m'empêcher, quand j'entends ce terme, de penser aux éphémères Ateliers nationaux de 1848, créés pour occuper les chômeurs, et au funeste sort qui leur fut réservé...). L'amalgame, ici aussi, prévaut : quoi de commun entre les jeux de miroir formalistes dans les lacis d'un Manhattan clos de Paul Auster et l'univers panthéiste de la *Dalva* de Jim Harrison ? Quel aveuglement critique ou quelle malhonnêteté intellectuelle peut conduire à associer les romans de Russel Banks et leur profondeur parfois dostoïevskienne à des produits aussi *tape-à-l'œil* et prévisibles – dont la date de péremption est vite dépassée – que l'*American Psycho* de Bret Easton Ellis ? Ici, en France, ce ne serait, par comparaison, que désert de cendres, où errer sans espoir, *moesta et errabunda*. Et pourtant, sans recourir aux prestigieux aînés (que d'aucuns s'empressent d'ailleurs d'enterrer vivants : quelle fut la réception critique, en 1997, du très riche *Jardin des Plantes* de Claude Simon ?), observons, l'œil attentif et l'esprit dégagé des brumes du mépris préconçu, ce paysage qui est le nôtre, que nous devons considérer comme le nôtre : Janine Matillon sait, avec une miraculeuse empathie et une lucidité sans faille, dépeindre les terreurs qu'ont rencontrées, en ex-Yougoslavie, certaines femmes, martyres des guerres fratricides (*Les Deux Fins d'Orimita Karabegovic*, Maurice Nadeau, 1996) ; Amo Bertina approche, sur les deux rives de la Méditerranée, les plaies secrètes mais encore vives de la guerre d'Algérie (*Le Dehors ou la Migration des truites*, Actes Sud, 2001) ; Soazig

Aaron (*Le Non de Klara*, Maurice Nadeau, 2002), surmontant une sorte d'interdit tacite, ose imaginer, avec courage et respect, l'impossible retour d'une rescapée des camps de la mort ; Henry Bauchau, dans un Paris actuel livré à la frénésie violente, suit les pas terrifiés d'un adolescent désorienté (*L'Enfant bleu*, Actes Sud, 2004) ; François Bon, depuis *Sortie d'usine*, tente de donner une forme à l'absurde et à la solitude d'un univers postindustriel où survit l'humanité, univers qu'Antoine Volodine transfigure, de son côté, en un effrayant futur proche qui ressemble étrangement aux pires cauchemars de totalitarismes récemment défunts, et Marie NDiaye, elle, offre, de ce quotidien que nous devons tous affronter, une vision décalée, avec un imperceptible humour kafkaïen, entre l'énigmatique, le burlesque et le désastreux. Le panorama est plus étendu encore... Certains de ces écrivains poursuivent leur exploration depuis plus de vingt ans, acuité et sagacité leur viennent aussi de leur ténacité. Pour Richard Millet également, l'approche fut progressive, l'exploration patiente et périlleuse la conquête – de ces territoires qui désormais sont les siens. Le Liban en guerre où vient souffrir et mourir le héros de *L'Invention du corps de saint Marc* (1983) est totalement subjectivé, filtré par la conscience – ou l'inconscience – tourmentée du personnage, il a la même fantomatique absence d'épaisseur, déroutante, que le Paris de l'immédiat avant-guerre de *L'Arrêt de mort* de Blanchot. Comme nous sommes loin, dans ce premier livre, de cette terre de Corrèze, peu à peu mentalement et esthétiquement maîtrisée, qui nous accueille avec une évidence incontestable, en même temps que les personnages qui s'y débattent puis y meurent, dans ce court récit que pour ma part je placerais au plus haut : *Le Renard dans le nom* (2003). Il fallut sans doute à Richard Millet, à travers les vents du doute et les marées du désarroi, bien de l'obstination, un courage et une énergie de chaque instant, pour ne pas s'arrêter en chemin, céder à la tentation d'une voie moins rude, déjà frayée par d'autres, pour relancer, toujours plus loin, son entreprise, pour « tenir le pas gagné » – le cercle des lecteurs s'élargissant peu à peu, la reconnaissance venant, année après année, œuvre après œuvre.

Il est possible que la distance dont Richard Millet peut faire preuve envers les romanciers français contemporains (sans doute regimberait-il ainsi devant la description que je viens de tenter) soit en partie volontaire, s'apparente, au vrai, à une tactique, une sauvegarde : il s'agirait pour lui de s'établir ainsi non pas en une tour d'ivoire, mais plus proprement en une forteresse, aux remparts mobiles mais fermes – d'où, précisément, il lui est alors loisible, dans la solitude qu'il se construit et préserve ainsi, de viser notre monde – sans s'y confondre, de l'explorer – sans s'y perdre. Car la question est bien celle-ci : à quelle distance se tenir de la réalité quand on a pour dessein de la saisir ? comment être « contemporain » de ses lecteurs, partager avec eux le même temps – et le leur dépeindre – sans céder aux charmes puissants, mais falsificateurs, de l'« actuel » ? Modes et horizon d'attente, conformisme et idéologie guettent et menacent l'écrivain. Si l'individu peut y céder, en tant que citoyen ou consommateur, le créateur, lui, doit se déprendre de cette glu. Par bonheur, l'univers romanesque de Richard Millet – que nous nous sommes donné pour tâche d'approcher – est bien plus riche et complexe que la vision que l'auteur peut en présenter, quand il se doit de répondre aux questions, souvent réductrices, des interlocuteurs. C'est que le sens ne préexiste pas totalement à la forme, et que le récit, développant l'ordre qui lui est propre, peut dépasser non seulement l'intention initiale de l'écrivain, mais également ce qu'il pensait, avant d'écrire, être ses « valeurs ». « La logique de l'œuvre suffit à remplir toutes les postulations de la morale » – d'abord aux yeux de l'écrivain lui-même, et seulement ensuite, si besoin est, aux yeux du lecteur-censeur.

Car censure il y aura... Bien sûr il ne s'agit plus d'affronter le réquisitoire de quelque ridicule procureur Pinard (encore que certains écrivains, récemment, aient dû reprendre le chemin des prétoires et entendre de semblables *délibérés...*), mais les *attendus* de la morale courante, de la sous-morale (comme l'on parle de sous-culture) que chacun, peu ou prou, partage ou croit partager (ce n'est pas un hasard si la doxa, avec sa perversité et ses perversions, parcourt ces entretiens comme un véritable leitmotiv). Qu'il s'agisse de ce mélange de désir et d'angoisse, de sensualité et d'effroi face

aux jeunes filles, à cette gerbe toujours renouvelée de collégiennes, dans *Laura Mendoza* ou *Le Chant des adolescentes*, qu'il s'agisse, dans *Lauve le pur*, de la vision désolée et dantesque de ces lieux où, au ban des villes, nous reléguons des populations qui n'ont plus qu'à s'entre-déchirer, ou aussi bien de cette Corrèze sombre et taciturne où rôdent la misère, l'envie, le viol et l'inceste – nul doute que l'on ne tarde guère à s'offusquer, à rejeter dans le silence ou à tenter d'apaiser, à grands renforts d'euphémismes ou de métaphores, ces visions inconvenantes (parce qu'inconvenables). Il n'est pas jusqu'aux positions défendues par *Le Sentiment de la langue* qu'on n'essaie de gauchir, ou de ridiculiser, sous le vocable désormais passe-partout (aurait-il pris la place des « fasciste » ou « stalinien » de jadis ?) de « réactionnaire ». Richard Millet n'a pas à répondre à ces accusations – ou plutôt si : il ne peut et ne doit y répondre qu'en continuant d'écrire. La seule responsabilité qui incombe à l'écrivain est celle de son œuvre, il n'est redevable – envers lui-même comme envers ses lecteurs – que de la logique qu'il s'impose pour parvenir au but qu'il s'est fixé.

Ce qui est indispensable à l'écrivain, c'est la « force de conviction⁽³⁾ » qui l'anime. Elle est, dans cette œuvre, fondée avant tout, me semble-t-il, sur l'usage de la langue. Langue inactuelle, profondément bouleversante à travers son apparente transparence, langue *tenue* dans toutes ses variations : loin du je-m'en-foutisme des asyntaxiques d'aujourd'hui, l'ordre auquel elle s'adosse et qu'elle construit est une arme pour parvenir à tenir en joue le désordre contemporain – dont la plupart se détournent, en une littérature, exactement, du divertissement. Sa langue, à l'inverse, nous arrache à l'aisance du bavardage, au flot de la prose quotidienne, à cette prostitution des mots qui les transforme, en nos bouches, en une bouillie insignifiante. La phrase ici, continûment, se dresse – et nous redresse.

Par là s'expliquerait peut-être, d'autre part, le refus, ou au moins le désintérêt, dont il fait preuve envers ce qu'on pourrait attendre d'un créateur de sa dimension : peu de goût, chez lui, pour les innovations formelles, la déconstruction de la trame romanesque, les jeux sur le narrateur, les mises en abyme, etc., et, du moins à première vue, une confiance envers le personnage, la description, l'évocation biographique. C'est ainsi qu'il répond à la question – qui n'a guère cessé de se poser depuis deux cents ans : quel réalisme est possible ? « Si le roman veut rester fidèle à son héritage réaliste, et dire ce qui existe vraiment, il doit renoncer à un réalisme qui, en reproduisant la façade, ne fait que se rendre complice de son activité mensongère. Il faut appeler par son nom la réification de tous les rapports entre les individus, qui fait de leurs propriétés humaines le lubrifiant qui permet à la machine de fonctionner sans heurts, l'aliénation et l'autoaliénation universelles ; et le roman est plus qualifié pour cela que la plupart des autres formes d'art⁽⁴⁾. » C'est en effet à une telle tâche que s'obstine Richard Millet : échappant à la tentation du simple compte rendu naturaliste, ne recourant à aucun travestissement métaphorique ou allégorique, établissant, à travers le destin de nombre de ses personnages, le diagnostic d'un monde déraciné, désorbité, à qui l'on vole son passé comme son futur hier encore envisageable, il nous laisse, comme Lauve, abandonnés à notre dérégulation. Il nous appartient alors – en le lisant, mais pas seulement... – d'inventer un sursaut, modeste mais digne.

THIERRY CECILLE

DELPHINE DESCAVES : *Au cours de nos futurs entretiens, nous allons aborder différents aspects de votre œuvre, tenter de préciser certains des thèmes et des choix littéraires qui sont les vôtres. Par ailleurs, nous souhaiterions également porter notre attention sur des questions qui dépassent le champ strictement littéraire : ce qu'il en est de notre culture, de l'enseignement, du devenir de notre société.*

Mais nous voudrions commencer cette longue conversation par un tour d'horizon du paysage romanesque français afin de mieux cerner la place que vous y occupez. Quels reproches précis formuleriez-vous à l'égard du roman actuel ?

RICHARD MILLET : Pour parler du roman, je me sens plus seul que jamais, loin de tout ce qui se dit et se fait, ne dialoguant plus, si j'ose dire, qu'avec les héros qui m'ont aidé à être ce que je suis et que je ne cesse de relire. Je ne lis presque plus mes contemporains, par dégoût de leur langage, manque d'intérêt pour leurs thèmes. C'est la première fois dans l'histoire qu'on a réellement l'impression que tout se répète sous forme de farce. J'ai en outre la mauvaise habitude de me référer volontiers à des domaines non romanesques, à d'autres arts, d'autres types de constructions qui nourrissent mon travail, notamment la musique, la musique contemporaine, la musique symphonique, la symphonie étant le genre musical qui se rapproche le plus du roman tel que je l'aime, tel que je le pratique, tel qu'on peut en lire parfois dans la littérature d'autres pays.

D.D. : *Parlons du roman français dans un premier temps.*

— Il souffre d'un manque d'ambition, d'architecture, d'intelligence, de culture même, et de la nostalgie de ce qu'il a été, autant que d'être fasciné par le modèle anglo-saxon – toutes choses qui me font mépriser à peu près tout ce qui paraît en France et n'avoir pas d'estime pour ce qui est généralement reçu comme littéraire. Je dirai du roman français ce que Pialat, un des rares cinéastes français que j'admire, disait du cinéma du même nom : on ne peut être que révolté par le roman français... De là, mon isolement. Vous me rétorquerez que le romancier, l'écrivain, est seul par nature. Sortons de ce romantisme, la solitude, aujourd'hui, étant une forme d'asocialité heureuse. Il n'y a plus d'écoles, plus de mouvements, plus de revues, plus de grands critiques littéraires tels que Thibaudet, Picon, Barthes, Blanchot, mais des journalistes, des échetiers du para-littéraire, une micro-constellation d'auteurs et d'écrivassiers qui donnent l'illusion d'une *vie littéraire*, morte avec *Tel Quel* et les *Cahiers du Chemin*. Les écrivains français ont en commun une ignorance réciproque de leurs écrits ; ignorance due en grande partie à l'absence d'œuvre (en tant que somme, fruit d'une aventure intellectuelle). Pourquoi ce qui se publie chez Minuit, par exemple, ne m'intéresse-t-il pas ? Le jeu sur le genre romanesque est devenu un prêt-à-porter esthétique, surtout quand c'est, comme chez beaucoup de romanciers de chez Minuit, des entrechats sur les genres dits mineurs, voire sur l'infra-littérature.

D.D. : *Pourtant, cette micro-constellation, chez Minuit, regroupe des auteurs très différents ; je prendrai deux exemples qui, à mes yeux, sont radicalement opposés, tant au niveau de l'écriture que pour les thèmes : Christian Oster et surtout Marie NDiaye, qui, elle, semble, notamment dans son roman Rosie Carpe, sortir de ce que l'on peut parfois reprocher aux auteurs de chez Minuit, à savoir une forme de maniérisme, de minimalisme.*

— Oui ; mais ce qui constitue la position emblématique de Minuit, ce n'est pas Marie NDiaye ni François Bon, mais plutôt Echenoz et ses épigones.

THIERRY CECILLE : *On peut penser que ces « épigones », et Echenoz lui-même, refusent en fait la « grande forme » romanesque et qu'il s'agit alors, je crois que vous employez cette expression, d'un choix esthétique disons « postmoderne ». Est-ce que c'est ce choix qui vous semble critiquable, est-ce*

qu'il faudrait donc avoir une position réactionnaire au sens physique du terme, revenir à la « grande forme » ?

— Non. Je peux aimer aussi le roman bref, que j'ai pratiqué avec *L'Angélus*, *Laura Mendoza*, *Le Cavalier siomois*, *Le Renard dans le nom*. Chez Minuit, il y a des auteurs qui ont manié la « grande forme », mais ils sont d'une autre génération, bien antérieure, Simon, Butor, le Pinget de *L'Inquisitoire*, ou bien le romancier espagnol Juan Benet, que cet éditeur a été le seul à traduire. Les autres, Echenoz et ses épigones, sont les fils naturels de Queneau et de Robbe-Grillet : ils ne m'intéressent pas plus que les petits-neveux de Céline et de Duras, ou les hybrides de Beckett et de Bradbury. Les romans de Queneau ont terriblement vieilli, ceux de Robbe-Grillet ne sont que la figure symbolique du Nouveau Roman, et il y a une vieillerie stylistique chez Céline, à cause de son argot daté, notamment, et un phrasé qui, sauf dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, m'ennuient considérablement.

D.D. : Concernant Echenoz, pouvez-vous préciser votre jugement ? Y aurait-il un « cas Echenoz » ?

T.C. : Par ailleurs, il me semble que c'est un terme un peu trop général que celui de « minimalisme » : en effet, certains de ces écrivains de chez Minuit, en même temps qu'ils font un travail de jeu sur les codes, sur les formes, font également un travail d'écriture – une écriture qui serait écartelée entre deux voies : une écriture « blanche » et, d'un autre côté, une écriture très précieuse, au bord de l'euphuisme, ainsi de la recherche, par exemple chez Chevillard, d'une préciosité ironique. Il s'agit là d'un travail sur l'écriture, et sur la langue française ; ne vous retrouvez-vous donc pas non plus dans ce souci-là ?

— Je ne sais pas qui est Chevillard. La préciosité sent toujours la fin de siècle, l'épuisement. Question de phrasé, de langue, de style si vous préférez, bien plus que d'esthétique. Ce qui me gêne, c'est l'incertitude syntaxique, l'inharmonie, la condition postmoderne de la langue. À une époque où je n'avais plus nulle responsabilité éditoriale, et me disant que j'étais sans doute injuste et qu'il y avait encore des écrivains, en France, à part Quignard et deux ou trois autres, je me suis contraint à lire des romans contemporains, notamment *L'Équipée malaise* d'Echenoz, que j'ai lu à grand-peine, en m'ennuyant infiniment, en outre agacé par le côté intouchable, indiscutable, d'Echenoz, position qu'il partage, du point de vue de la réception *obligée* de ses livres, avec Modiano (dont j'aime par ailleurs les livres), et bien sûr Gracq, Le Clézio. Il y a dans ce corpus une idée de la littérature à l'usage de ceux qui croient savoir ce qu'est la littérature. Cela dit, le rapport qu'on entretient avec le contemporain est toujours problématique, surtout à partir du moment où on est entré dans la solitude engendrée par ses propres livres, ce que nos livres font de nous étant un phénomène singulier, une lutte entre la vie et l'œuvre dont on ne peut pas mesurer entièrement les effets.

T.C. : Qu'entendez-vous par « incertitude syntaxique » ? S'agit-il de fautes de syntaxe, ou bien d'une espèce de mollesse ?

D.D. : D'approximations ?

— Oui, de cette approximation syntaxique qui fait que j'ai le plus grand mal à lire mes contemporains, qu'ils écrivent en français ou qu'ils soient traduits, la langue des traducteurs étant elle aussi trop souvent fautive, et eux dépourvus d'oreille, les traducteurs connaissant parfois mieux la langue d'origine que la leur. Je finis par ne plus m'intéresser qu'aux fautes, aux maladroites, un peu comme on titille dans sa bouche une dent malade. Les solécismes de Saint-Simon, Flaubert ou Proust sont des faits stylistiques, pris dans un rythme souverain et une extraordinaire vision du monde ; ceux des contemporains relèvent de l'ignorance, de la confiance faite à la langue véhiculaire, démocratisée, sans tension ni vertige de l'écart. De la chansonnette, tout ça, en regard des grandes orgues d'un

Genet, d'un Leiris, d'un Claude Simon.

T.C. : *Ça ne « se tient » pas ?*

— J'ai sans doute un sentiment de la langue exacerbé, maladif, mais la jouissance grammaticale fait partie du plaisir de la lecture ; cette approximation, cette mollesse, comme vous dites, me gênent. Elles reflètent bien notre époque, molle, veule, obsédée par le ludique, le « sympa », l'édulcoré, l'éphémère, l'insignifiant. Autant je peux aimer, chez Saint-Simon, les phrases « à la diable », parce qu'il y a là, au service d'une entreprise démesurée, un style unique, inimitable, ou bien la pauvreté volontaire d'un Beckett, ou la syntaxe parfois souverainement dérivante de Duras, autant j'ai l'impression, avec les minimalistes, et tant d'autres romanciers, que c'est le tout-venant de la langue légitimé par l'« authenticité » sociologique, sans cet écart splendide par rapport à la norme véhiculaire, qui fait qu'il y a littérature.

D.D. : *C'est une conception de la langue, de son utilisation, de ses possibilités, qui serait différente ?*

— Écriture blanche, postmoderne, minimaliste : appelez ça comme vous voudrez. Pour moi, il y a la langue et le style – le style ou rien.

T.C. : *Le relâchement de la langue ternirait la vision ?*

— C'est vous qui employez le mot relâchement. Ça me fait penser à ces écrivains qui disent écrire avec leurs tripes et dont la prose a quelque chose d'un produit intestinal. J'ai parlé de tout-venant de la langue ; on pourrait même parler, parfois, de tout-à-l'égout linguistique. On peut certes envisager un travail littéraire à partir de ce relâchement, mais il faudrait invoquer Rabelais, Queneau, et tout un savoir que les plumitifs contemporains n'ont pas... On m'a quelquefois reproché une attitude réactionnaire à propos de la langue ; c'est ne pas lire ce que j'écris, et croire que je campe sur une position défensive, ou crispée, ou prescriptive, alors qu'il me semble que le redéploiement d'une syntaxe puissante et riche permet les innovations les plus singulières – le paradoxe n'est qu'apparent –, ce qui est beaucoup plus générateur de nouveauté, voyez Racine, Sade, Proust, Genet, Ponge, que le fait de s'abandonner à une sorte de flux linguistique qu'on retranscrit avec tous les euphuismes argotiques, les pitoyables jeux de mots dans le goût de *Libération*, et les académismes.

T.C. : *Il y aurait une espèce d'éthique de la langue ?*

— Pour quelqu'un qui n'aura vécu que pour la littérature, comment voulez-vous qu'il en soit autrement ?

T.C. : *Et qui là ne serait pas respectée ?*

— C'est le problème non seulement de la littérature contemporaine, mais de la société occidentale, du refus d'hériter, du nihilisme : quelque chose qui m'obsède depuis toujours, et qui suscite beaucoup d'ambiguïtés, j'en ai bien conscience. Le respect de la langue n'est pas la soumission à la doxa. C'est une affaire syntaxique bien plus que sémantique. Souvenez-vous de cette phrase de Kafka que j'ai placée en épigraphe du *Sentiment de la langue* : « En lésant la langue, on lèse toujours le sentiment et le cerveau. » « Bien parler », s'accorder à la norme syntaxique, était ce qui hantait les gens, naguère, lorsqu'il était difficile de faire des études ; surtout quand on était né dans le patois ou une langue régionale ; aujourd'hui, il s'agit de s'« exprimer », de faire surgir une parole sans style ni syntaxe, de se fondre dans la doxa vulgaire d'une langue nivelée par l'incertitude, l'argot, le débraillé, l'apocope, l'aphérèse, les sigles, etc.

D.D. : *La langue ne serait pas simplement affaire de forme, elle aurait un lien étroit avec une éthique ?*

— Oui, une éthique, avec l'écoute permanente des textes fondateurs, des traductions des textes sacrés, de tout ce qui est transmis par la langue et dont la lisibilité aujourd'hui est problématique, puisque l'école a en grande partie évacué le modèle littéraire avec le grec et le latin et la verticale des siècles.

D.D. : *Pour vous, ce serait donc une explication de l'appauvrissement du roman d'aujourd'hui ? La maîtrise de la langue serait livrée à une sorte d'indécision telle qu'elle ne permettrait plus une forme romanesque digne de ce nom ?*

— J'en suis persuadé depuis longtemps. L'incertitude, le flottement syntaxique, sémantique, orthographique, l'ignorance historique sont à l'origine de la fadeur, qui est un des destins tragiques de la langue, avec la créolisation.

T.C. : *On pourrait parler, par ailleurs, non pas d'une école, mais d'une tradition Gallimard : là on trouve souvent une langue convenablement tenue, construite, mais on est dans la fadeur parce que le monde, notre monde, n'est pas abordé.*

— Ce serait le côté NRF de la littérature : une espèce de classicisme, le dernier de la littérature française, ou alors une écriture un peu intemporelle, comme chez Green ou Cioran. Le monde n'y est abordé qu'en miroir, par ricochet, de biais, mais pourquoi pas ? Le langage de la littérature n'est pas sociologique : il est l'écart absolu. On est en tout cas loin de la fadeur dont je parlais et de la falsification généralisée de la production contemporaine, où à peu près tout semble relever de la copie de la copie. Le roman est devenu le genre hégémonique, inflationniste, un instrument de promotion sociale, les motivations de la plupart des romanciers d'aujourd'hui relevant d'autre chose que de la littérature.

D.D. : *Ce qui les anime, d'après vous, n'est plus la recherche sur la langue, mais tout simplement le désir de raconter des histoires ?*

— Cette littérature est illisible dans toutes les langues, que ce soit le petit roman trash ou nombriliste français, anglais, espagnol, italien, polonais, ou le grand best-seller international à l'Umberto Eco. On se heurte à la question du vrai et du faux, non seulement comme thème mais comme inhérent au fait littéraire lui-même, comme si on ne pouvait écrire désormais que dans la reduplication, la bibliothèque. Regardez des romanciers espagnols comme Juan Benet, Antonio Muñoz Molina, ou Javier Marías : il y a chez eux une construction, une langue, une phrase qui n'hésite pas à respirer amplement, et donc à s'attaquer à la question de la vérité. Il faut sans doute aussi reprendre la leçon des grands ironistes : Borges, Gombrowicz, Nabokov...

T.C. : *Par ailleurs, de grandes œuvres nombrilistes ont été écrites ! Le diagnostic est donc ainsi établi, mais quelles seraient d'après vous les causes de cet état de fait, la raison d'une telle différence entre la littérature française et les autres ?*

— Il est possible qu'il y ait une raréfaction historique. Mais l'histoire de la littérature se joue toujours sur quelques noms ; voyez le roman russe : sa réputation tient à une poignée d'écrivains : Pouchkine, Gogol, Lermontov, Gontcharov, Tourgueniev, Tolstoï, Dostoïevski, Tchekhov, si l'on veut inclure la nouvelle dans l'espace romanesque, Boulgakov...

T.C. : *Un tarissement...*

D.D. : *Mais ce tarissement serait provisoire ?*

— Espérons-le. Au XVIII^e siècle, la poésie est quasiment inexistante ; elle s'est déplacée ailleurs : dans la prose, et des genres nouveaux, comme chez Rousseau. Je me demande si, dans le système littéraire français, il n'y a pas une sorte d'autoformatage, d'autocensure, le désir de produire un type précis de roman, entre cent cinquante et deux cents pages, qui soit admissible, lisible, recevable par un lectorat qui a besoin que le livre soit « labellisé » par un des grands prix littéraires d'automne, lesquels ne sont que la falsification symbolique de ce qui ne relève que de l'économique.

D.D. : *Ce que vous dénoncez me semble lié à la « marchandisation culturelle », puisque les réalisateurs, par exemple, rencontrent le même problème : ils se plaignent d'être soumis maintenant à des contraintes commerciales telles qu'ils sont condamnés eux aussi à une forme d'autocensure.*

— Bien sûr ; mais on ne peut pas non plus tout mettre sur le dos d'un système économique. Il n'y a peut-être plus d'individualités assez fortes, audacieuses, savantes.

T.C. : *Tout ça existe aussi aux États-Unis, en Espagne... Est-ce que vous pensez qu'il y a une raison plus sociologique, ou plutôt historique : ce serait lié – c'est un thème que vous abordez souvent – au « recul de la France » ?*

— On ne peut donc pas tout expliquer par les conditions historiques, sociologiques, même s'il est vrai qu'un pays comme la France souffre plus qu'un autre, parce que nation littéraire, de son déclin international. Paris garde cependant (mais pour combien de temps ?) une vocation de symbolisation universelle, alors que la nation française est rongée par la médiocrité, par la crise de l'amour de la langue, comme disait Barthes...

T.C. : *Revenons au roman : qu'entendez-vous par ce terme de construction – qui serait absente ?*

— Le formatage du roman suppose sa réduction à une intrigue. Il y aurait peut-être une sorte de glissement du roman vers ce sous-genre qu'est le roman policier dans lequel il y a quelquefois plus d'ambition quant à la construction que dans le petit roman purement littéraire. En tout cas, on voit là une sorte de fantasme : celui d'être lu non pas comme du Dumas, du Dickens, mais du Patricia Highsmith. C'est oublier que l'intérêt qu'on prend aux *Faux-Monnayeurs*, à *La Modification*, à *La Vie mode d'emploi*, à *L'Acacia*, vient en grande partie de la complexité de leur architecture, ou même de la seule construction de la phrase, comme chez Chateaubriand, Proust, Faulkner, Claude Simon, Thomas Bernhard...

T.C. : *N'est-ce pas parce que l'on pense que le roman policier est le plus à même de décrire le réel : l'écrivain qui ne veut pas se voir reprocher de ne pas prendre en compte le monde tel qu'il va – très mal ! – glisse alors vers le roman policier ?*

D.D. : *De plus, il existe en France une tradition du roman policier liée à une dimension politique très importante, je pense à J.-P. Manchette...*

— Dimension qu'on ne trouve guère chez les Américains : il n'y a pas d'idéologie dans le roman policier américain, alors qu'elle est très forte dans le roman policier français. Les romans de Dantec dépassent ça, quoiqu'il n'y ait pas en eux d'écriture digne de ce nom, alors que dans son journal, *Le Théâtre des opérations*, l'écriture est très surveillée, ce qui vient peut-être d'une sensibilité à Joseph de Maistre, à Nietzsche, à Deleuze.

T.C. : *Mais cette absence de construction, comment l'expliqueriez-vous ? N'est-ce pas aussi dû à une absence de confiance dans les pouvoirs de la langue ?*

— Pourquoi écrire si on n'a plus de confiance dans la langue ou qu'on fait de cette perte de confiance une attitude littéraire par défaut ? Je peux admettre, je le redis, une pauvreté linguistique volontaire, le vocabulaire restreint d'un Racine, le refus de toute rhétorique chez Beckett ou chez Michaux. Dans le roman tel que je l'aime, tel que je le pratique, la forme naît des mots, d'un rythme, d'une image séminale, d'une phrase qui me hante longtemps et qui est la clé secrète d'un roman. En écrivant la première phrase de *La Gloire des Pythre*, « En mars, ils se mettaient à puer considérablement », avec son lent rythme ternaire, je savais que j'entrais dans un long roman, avec des phrases amples, et d'une architecture plus complexe que celle de mes récits et romans antérieurs.

D.D. : *Y aurait-il cependant quelques écrivains, ou quelques titres, que vous sauveriez ?*

T.C. : *Plus précisément, pourrait-on vous rapprocher de Pierre Bergounioux et de Pierre Michon, pour le souci de la langue qui les anime et pour leur enracinement dans cette France perdue, que vous décrivez vous aussi ?*

— On le fait souvent. Nous sommes tous les trois, je crois, gênés par ce rapprochement systématique, même si le fait est singulier : trois écrivains à peu près de la même génération, nés dans la même région, le Limousin, à quelques années de distance, et tous trois nourris de Faulkner ; comment l'expliquer ? Peut-on parler là, comme certains le font, de micro-constellation ? Il faudrait peut-être regarder ce qui nous sépare, ce serait plus intéressant. Et puis Michon n'a pas écrit de roman à proprement parler, et Bergounioux s'y refuse depuis longtemps.

T.C. : *C'est plutôt à cela que je pensais : comment expliqueriez-vous votre choix du roman, et pourquoi ont-ils, eux, abandonné l'idée du roman ?*

— Qu'ils n'en écrivent pas n'implique pas que ces romans ne se dessinent pas en creux dans leurs récits. Le mode d'être du roman, c'est la crise, chaque romancier se devant d'inventer sinon le roman, du moins quelque chose dans l'ordre du romanesque. Nous ne sommes pas nés de la dernière pluie. Nous venons après Proust, après Kafka, après Joyce, après Borges, après le Nouveau Roman. Nous ne faisons pas pour autant de la copie, ne cherchons pas à perpétuer des schèmes romanesques éculés, même en flirtant avec eux, ni à nous laisser aller à cette déperdition qui a lieu lorsque l'on fait une copie, et qui est à la base de toute entreprise de falsification.

T.C. : *Et l'on fait du sous-Bourget, plutôt que du sous-Proust.*

— Proust m'a accompagné pendant que j'écrivais *Ma vie parmi les ombres* ; c'était ma troisième lecture de la *Recherche*, livre qu'on ne lit jamais de la même façon et où l'inscription de la personne du lecteur, de son histoire, du temps, est très importante. Je suis frappé que Proust n'ait pas de descendance ; « proustien » ne désignant, dans le langage courant, qu'un rapport particulier à la remémoration, ce qui n'est d'ailleurs pas si mal, puisque l'adjectif déborde le seul champ littéraire, comme *ubuesque*, *kafkaïen*, *courtelinesque*. Proust a en quelque sorte terrifié le roman à venir. Je n'ai jamais pu, ou très rarement, écrire à la troisième personne parce que cette instance narrative est source de clichés linguistiques innombrables. Kafka a écrit des choses extraordinaires, sur le passage du *je* au *il*. Mais cela avait à voir avec la question biblique de la Loi ou de la fable, de la parabole ; or la parabole ne m'intéresse pas dans le roman, en outre trop risquée, après Kafka, après Borges. Tous les romanciers qui s'y sont essayés, en tout cas en France, sont tombés dans l'insignifiant, comme ceux qui reprennent les vieilles légendes celtiques ou les mythes grecs ; dans mes textes, le mode narratif a presque toujours le *je* pour noyau, dans son rapport avec un *il* ou une collectivité. Il y a peut-être quelques nouvelles, par exemple dans *Sept Passions singulières* ou *Cœur blanc*, écrites à la troisième personne, ce qui me semblait possible sur une distance courte. Enfin, comment oublier la vieille

phrase de Valéry : « La marquise sortit à cinq heures. » Une opinion toute faite veut que le Nouveau Roman ait tué le romanesque, en France ; Dieu merci, il nous a permis d'écrire sans être naïfs, au moins sur le plan de la construction et de la narration.

T.C. : *Oui, on en revient à une littérature de 1920, comme si ces questions n'avaient jamais été posées.*

— Oui, et même à la littérature du XIX^e siècle.

D.D. : *Je me permets d'insister : y a-t-il des œuvres françaises auxquelles vous reconnaissez des qualités ? Que pensez-vous, par exemple, des livres de Jean Rouaud ?*

— J'ai lu autrefois *Les Champs d'honneur* ; j'ai surtout été sensible aux fautes de syntaxe et à la fadeur stylistique, pour autant que je me souviene.

D.D. : *Est-ce que ce n'est pas faire preuve d'une extrême sévérité ?*

T.C. : *Et vous n'avez pas lu les suivants ?*

— Non. Ce roman est fade : une littérature médiocre, un chromo, comme dit Christian Prigent dans son roboratif essai *Ceux qui merdRent*. Quant à la Grande Guerre, je préfère lire Barbusse, Dorgelès, et bien sûr Jünger : des orages d'acier et non la pluie qui tombe sur une quatre chevaux.

D.D. : *Mais le propos de Rouaud est justement d'évoquer les grands moments de l'Histoire à travers les humbles, d'être proche de ces personnes sur lesquelles on n'a pas écrit. C'est à ce niveau-là que nous nous demandions s'il n'existait pas une parenté avec certains de vos livres, dans cette volonté de redonner vie et de redonner la parole à des gens qui n'ont pas pu l'avoir.*

— Même sur cette formule un peu misérabiliste, que j'ai moi-même employée, cédant à l'air du temps, et je m'en veux de cette faiblesse, je suis un peu circonspect : la littérature ne donne la parole qu'à elle-même...

D.D. : *Cela vous paraît illusoire ?*

— Une illusion nécessaire : faire parler les humiliés, comme Dostoïevski, ou les humbles, comme Faulkner, en essayant de capter, de traduire leur langage, leur pensée, leur vision du monde, leur point de vue, ce qui ne peut bien sûr être qu'une re-crédation, une stylisation...

T.C. : *Travailler sur l'oralité...*

— Oui, comme le Giono des *Chroniques*, ou Lobo Antunes, avec d'autres types de personnages, c'est-à-dire bien autre chose que cette petite phrase française qui se tient bien comme une poule naine sur ses ergots.

D.D. : *Sans démesure...*

T.C. : *D'ailleurs Rouaud est entré très vite dans les manuels scolaires !*

— Oui, mais, soyons juste, moi aussi !

T.C. : *Dans un essai récent (Comment construire un code moral sur un vieux sac de supermarché), le romancier israélien A. B. Yehoshua défend l'hypothèse que la littérature aurait abandonné le droit et même le devoir qui était le sien de dresser la « carte morale », de rechercher les « territoires moraux » de notre temps. Est-ce qu'effectivement ce serait là une sorte d'abdication à laquelle vous,*

vous auriez essayé de résister ?

— Je n'ai jamais aimé l'humanisme contemporain, encore moins la littérature engagée. Ce qui m'intéresse dans *L'Étranger*, c'est la technique narrative, dans *La Condition humaine*, les personnages secondaires : le baron de Clappique, par exemple, et non les tourments moraux de Tchen, de Katow. Dans *Monsieur Ouine*, c'est la déconstruction du roman traditionnel. Rendre compte du réel, oui, sans être sociologue. Rappelons-nous comment la sociologie, en tant que mauvaise conscience de gauche, hante le roman... Je pourrais aussi dire que je suis vin territoire moral à moi tout seul, et que c'est de ça qu'il me faut parler, que c'est même le lieu d'où je parle, comme on disait dans les années 70.

D.D. : *On en vient alors à cette question : la littérature a-t-elle encore la fonction d'inquiéter ?*

T.C. : *On aurait le droit de dire des choses dangereuses dans une forme relâchée, ou bien la forme serait maîtrisée mais, à ce moment-là, il ne faudrait pas aborder ce qui, dans le réel, fait question...*

— Je crois que plus un texte est singulier, plus il est inquiétant, quels que soient les sujets qu'on y aborde. Il y a d'ailleurs plus de mauvais styles que de mauvais sujets. La question du style, mot auquel je ne pense jamais sans que s'évoque en moi celui de stylet, de poignard, cette question est évacuée de tous les comptes rendus critiques des suppléments littéraires.

T.C. : *Que pensez-vous sur ce point des romans de Houellebecq ? Pour ma part, je pense que, parce qu'ils ne sont pas littérairement maîtrisés, ils ne sont en vérité, idéologiquement, ni inquiétants ni dangereux.*

— Chez Houellebecq, malgré les solécismes, le relâchement de la langue, dont on peut d'ailleurs se demander s'ils ne sont pas recherchés, quelque chose se joue là, de façon symbolique, plus que dans l'intrigue : une misère de langue révélatrice de la misère sexuelle contemporaine qui est, n'est-ce pas, une chose considérable, reflet de l'échec moral d'une civilisation. Je crois néanmoins qu'une langue au tremblé sociologique ne dure pas, qu'elle s'efface avec son objet.

D.D. : *Il ferait dans ce but le choix d'une écriture plate.*

T.C. : *Même moins que plate, une écriture fautive, rugueuse.*

— Il prend la langue telle qu'elle est, telle qu'on la parle. Il y aurait peut-être deux façons d'aborder la violence contemporaine, soit en adoptant le langage de cette société pour le lui renvoyer au visage, en en montrant l'obscénité : c'est ce que fait Houellebecq, avec une sorte de froide et efficace jubilation ; soit en utilisant une langue extrêmement travaillée. Je vous donne deux titres d'articles qui m'ont été consacrés : pour *La Gloire des Pythre*, dans *Télérama*, « Le Bossuet des bouseux » et, à propos de *Ma vie parmi les ombres*, dans *Libération*, « La symphonie des glaiseux ». Très révélateur, n'est-ce pas ? Appeler les gens que j'évoque des glaiseux ou des bouseux, ça témoigne d'un mépris très parisien, et très contemporain, mais guère étonnant de la part de donneurs de leçons, *Libération* et *Télérama* étant deux prescripteurs, comme on dit, deux générateurs de doxa, deux laboratoires du politiquement correct. Symphonie et Bossuet, des grandes formes, donc, associées à la lie de la terre, voilà qui est extrêmement intéressant, comme s'il y avait quelque chose d'incompatible et qu'on me faisait sentir que je ne devais pas écrire de la sorte. C'est néanmoins autant le sujet que le style (les paysans, les cadavres, le haut Limousin, et ces phrases évidemment trop longues !) qui dérangent, la belle langue, le haut langage comme machine de guerre contre l'oubli, l'humiliation et bien sûr la bêtise contemporaine.

T.C. : *De même, dans Lauve le pur, on peut être frappé par l'écart entre la qualité de l'écriture et la banalité du mal, par exemple dans votre description d'une banlieue au quotidien...*

— La banalité du mal, c'est d'abord la mort des campagnes, disons la fin d'une civilisation, d'un monde, et ensuite la violente confrontation entre un personnage né dans ce monde et l'univers contemporain, par le biais de ce qui aujourd'hui est peut-être le plus « sensible » (euphémisme remarquable), avec la sexualité : l'enseignement, particulièrement dans les banlieues des grandes villes, où s'engendrent l'intolérance raciale et les illusions d'une société « métissée ». Vous savez très bien que le problème, aujourd'hui, dans un système où, comme dit Debord, le vrai n'est qu'un moment du faux, c'est d'appeler les choses par leur nom. Je marchais l'autre jour avec une très jeune femme, rue du Faubourg-Saint-Antoine, et je lui dis : « Vous avez vu ce café arabe ? » Elle me répond : « Mais pourquoi vous dites “arabe” ? »

D.D. : *Comme si c'était déjà connoté péjorativement...*

T.C. : *Comme si dire français était une injure pour un Français...*

— C'était que je désignais comme tel un lieu peuplé d'étrangers et tenu par des étrangers. Je lui ai fait remarquer qu'elle n'aurait rien objecté si j'avais parlé d'un café breton ou auvergnat. Je ne suis pas certain de l'avoir convaincue d'autre chose que de mon peu d'enthousiasme pour les mots d'ordre de l'Empire du Bien. Le politiquement correct est en train de gagner la partie : on ne peut plus nommer certaines choses ; pis : on ne peut déjà plus les nommer en français : le mot anglais « black » ne sert-il pas à désigner ce qu'on appelle un noir ? Le réel est donc bien la question qui nous importe, le réel dans la langue. On m'a reproché de donner de l'enseignement une vision apocalyptique, et non de montrer les efforts des jeunes apôtres sur le terrain. On m'a reproché de ne montrer que le côté noir des banlieues – tout comme on me reproche de parler négativement du Limousin, ou d'avoir regardé le corps de mes élèves, ou celui de la langue française. On me demande pourquoi la jeune métisse qui est debout dans le bus, dans un passage de *Lauve le pur*, méprise les Arabes qui sont au fond du bus, et surtout pourquoi le dire. Pourquoi l'occulter ? Je n'ai fait que répéter ce que j'entendais, voyais, évoquant les clivages raciaux ou ethniques, et leurs effets sur la société française. On vit dans un système où le témoin est suspect.

T.C. : *Oui, et l'on en revient alors à une vision extrêmement simplificatrice de la littérature, contre laquelle Balzac se battait déjà : ce n'est pas vous qui voyez et jugez à ce moment-là, c'est Lauve, votre personnage, dans la situation subjective de déréliction et de dépossession qui est la sienne.*

— Vous avez raison. N'oublions pas qu'un roman est d'abord une logique narrative : le personnage de Lauve a sa logique textuelle ; il fonctionne en tant que tel ; il n'est pas moi. Mais il vient de moi, sans être mon porte-parole. Le cosmopolitisme me fascine, non le métissage. Il se trouve que j'ai grandi au Liban : dans une ville comme Beyrouth, cosmopolite au bon sens du mot, et non au sens de l'hybridation généralisée, chacun existe avant tout par son appartenance, ethnique, religieuse, clanique, culturelle. Est-ce que cela veut dire que les uns et les autres se haïssent de ce qu'ils sont melkites, chiites, maronites, druzes, arméniens, sunnites, juifs ? Dire la vérité sur les autres, à tout le moins la connaître, n'est-ce pas un devoir ?

T.C. : *Je désirerais vous faire préciser ce à quoi vous vous attaquez : le mal, l'abjection. Pouvez-vous nous expliquer cet aphorisme, que vous employez dans votre livre d'entretiens avec Mme Chantal Lapeyre-Desmaison, Fenêtre au crépuscule : « Écrire, c'est dresser l'excès contre l'obscène » ?*

— Il m'a fallu attendre l'âge de quarante ans pour détacher le mal de la dimension psychologique personnelle qu'il avait prise, grâce à la naissance de mes filles, à cette extraordinaire responsabilité qui m'était échue. Je crois au démoniaque. Chez Dostoïevski, certains personnages sont réellement habités par le Démon et nous terrifient, malgré la dimension romanesque et le plaisir de la lecture qui,

d'une certaine façon, pourrait nous permettre d'évacuer la question du mal. Il se trouve aussi qu'il y a longtemps eu chez moi une sorte d'insensibilité à la souffrance, à cause de mon origine viamoise, une insensibilisation plutôt, qui m'a été révélée par le rapport avec les bêtes, évoqué dans *Ma vie parmi les ombres* : quand vous êtes obligé d'aller tuer des portées de chiots, ou de chats, que vous abattez un chien parce qu'il est malade, ces choses-là supposent une sorte de dureté, ou d'endurcissement, que je n'ai bien sûr pas étendue à l'espèce humaine, mais qui était une façon de se protéger de cette horreur qu'est le fait de donner la mort ou de voir mourir, et qui m'a peut-être obligé à prendre des distances par rapport à ces questions. Il y a aussi mon enfance libanaise. Dans cette région d'Asie, la vie humaine n'a pas le même prix qu'en Occident. Il faut voir, à l'aéroport de Beyrouth, ou de Koweït, ces innombrables travailleurs des Philippines, du Sri Lanka, d'Éthiopie, couchés par terre, attendant leur transfert. Une forme du mal contemporain, avec la prostitution, l'uniformisation des points de vue, l'obscène falsification de la vérité... Et cette anecdote très éclairante sur l'indifférence asiatique : j'étais à Jounieh, près de Beyrouth, dans un restaurant qui surplombe la mer ; je vois paraître, de l'autre côté de la baie vitrée, un homme, un Tamoul, qui nettoyait les carreaux, accroché à un montant du store, à pic ; je n'arrivais plus à manger, le maître d'hôtel se précipite vers moi, me dit que l'homme n'en a que pour cinq minutes. Je lui réponds que ce n'est pas le fait qu'il nettoie la vitre qui me gêne, mais qu'il puisse tomber. Le maître d'hôtel alors a ces mots : « S'il tombe, le rapatriement de son cercueil est prévu par le contrat. » Et il n'était pas cynique. Quand j'étais enfant, à Beyrouth, un immeuble se construisait à côté du nôtre, avec des ouvriers syriens qui travaillaient en tongues sur des échafaudages de fortune ; il arrivait qu'un type tombe, ce qui me terrifiait, m'empêchait de dormir, m'obligeant à trouver ces accidents aussi inévitables que le rapport fataliste des paysans limousins à la maladie et à la mort.

T.C. : *Ce serait donc là une première étape de relativisme, de relative insensibilité. Est-ce que la deuxième étape serait, dans votre œuvre, la question de l'abjection, de l'obscène, comme premier accès au mal, à travers la nudité, l'exposition au regard d'autrui, ou encore une vision négative de la sexualité ?*

— Il n'y a pas chez moi de vision négative de la sexualité, loin de là ; la sensualité est constamment sensible dans mes textes, me semble-t-il. Mes critiques visent une certaine doxa érotique, la dictature hygiéniste et commerciale du plaisir. Il y a cependant le fait que la sexualité est ce qui met fin à l'enfance : la fin de la quiétude anté-sexuelle, l'entrée dans le temps, la révélation de la mort, toutes choses qui ne sont pas, vous le reconnaîtrez, une partie de plaisir, surtout avec les grandes hontes du corps adolescent, le mien, très maigre, fragile. L'obscénité n'est pas forcément, à mes yeux, ce qu'on entend, généralement, par ce terme : est obscène tout ce qui relève du mensonge volontaire. Or la littérature industrielle, mais aussi la télévision, la radio, la presse, la politique, sont une gigantesque entreprise de déréalisation, d'occultation du réel, un mensonge généralisé. C'est l'un des devoirs de l'écrivain, si tant est qu'il en ait, de décrypter ce mensonge. C'est pour cela que les grands écrivains restent d'irremplaçables révélateurs de réalité.

D.D. : *Des inquiéteurs...*

— Des inquiéteurs qui s'insurgent contre l'obscénité, contre la vulgarité des opinions toutes faites, la philanthropie larmoyante, l'humanisme bon marché, le démocratisme incantatoire. Vous vous souvenez de cette phrase de Barthes qui dit que le magazine *Nous deux* (mais cela vaut pour la presse dite « people », et même pour l'ensemble des journaux féminins) est plus obscène que Sade. Quant à l'abjection, c'est un terme que j'ai souvent employé, de façon non théorique, lié à la question du péché, de la souillure, du mal. Il y a chez moi l'obsession de la pureté, question aujourd'hui mal

perçue, sinon mal vue, à cause de la haine quasi universelle qui s'exerce contre le catholicisme, et aussi, par connotation, de l'épuration ethnique de la guerre civile yougoslave.

T.C. : *En effet, l'usage de ce terme est dangereux...*

— Sans doute cette recherche de la pureté est-elle une recherche de la vérité. Pureté et vérité vont ensemble et l'un des rares moyens que j'ai trouvés d'y accéder, c'est de passer par l'abjection : faire l'épreuve d'une négativité qui peut prendre parfois la voie de la sexualité, du désir, mais aussi de la violence physique, du renoncement, de l'asocialité... Je suis en tout cas un écrivain qui inquiète, qui agace, qui suscite la haine, parfois, que ce soit sur la question de la langue, du désir, des adolescentes, du monde rural, de la chrétienté, de la musique.

D.D. : *Justement, à propos de renseignement encore, dans Le Chant des adolescentes ou Laura Mendoza, vous évoquez des aspects de la relation entre un professeur et ses élèves qui ne sont jamais dits, pas même en salle des professeurs, sous quelque forme que ce soit, même grivoise. On a là en fait une parole interdite, alors qu'on sait que ce sont des sentiments qui traversent certains, parfois.*

— La vérité est liée aussi à la question du désir, question très rarement abordée dans la littérature contemporaine. Le sexe est constamment mis en scène, c'est même un lieu commun littéraire, cinématographique ; mais la question du désir est tout autre, et son occurrence dans l'espace utopique de la classe totalement refoulée, sinon sous la forme cathartique du fait divers.

T.C. : *Par ailleurs, la faiblesse du roman contemporain viendrait-elle de ce que prédit et dont s'inquiète George Steiner – que vous citez en exergue de la dernière édition du Sentiment de la langue : si « l'oubli de la question de Dieu » devenait total, « les formes de création esthétiques telles que nous les avons connues ne produiraient plus rien » ? Pouvez-vous commenter cette citation ? Est-ce que cela revient à dire que « si Dieu est mort », non seulement « tout est permis », mais aussi le roman n'a plus lieu d'être ?*

— Et non seulement le roman, mais aussi la philosophie, la poésie, le théâtre, les grands textes religieux, et mystiques, la musique savante, la peinture, le cinéma, tout ce qui constitue le patrimoine occidental et qui est aujourd'hui répudié au profit d'une conception ludique de la culture. C'est pour cette raison que je dis, dans *Ma vie parmi les ombres*, que le roman est chrétien. Il faut continuer d'affirmer une vraie conscience de la langue, déployer un ordre linguistique, stylistique si vous préférez, qui réinterroge inlassablement la tradition pour la vivifier. Un écrivain qui ne ferait pas entendre, même de façon cryptée, ou allusive, l'histoire dont il est issu, ne serait pas, d'une certaine façon, un écrivain. Regardez *Ulysse*, livre fondateur de la modernité, qui ramasse non seulement toute l'histoire de la langue et de la littérature anglaises, mais qui redéploie des mythes plus anciens, les réinscrit dans un contexte moderne. Voyez *Finnegans Wake*, étonnant faisceau des langues de notre culture. Cette question de la tradition et de ce qui se perd définitivement, j'y suis de plus en plus sensible, aujourd'hui, dans un contexte de déchristianisation généralisée.

T.C. : *Est-ce qu'il est encore possible et est-ce que vous désirez faire un roman contemporain chrétien ?*

— Chrétien au sens où il porterait l'héritage, le raviverait, serait critique, ou marginal, comme chez Dostoïevski, Jouhandeau, Chesterton, ou Pasolini, mais sans doute pas au sens bemanosien, encore que la représentation du prêtre, absente depuis Bernanos et Graham Greene, soit aujourd'hui une terre quasi inconnue, donc à explorer. Il se trouve que nous sommes chrétiens, au moins culturellement, avec les apports hellénistiques et latins. Comment le nier ? Comment vivre aujourd'hui sans le renier,

ni se renier soi-même ? Être chrétien, cela veut dire continuer à rendre lisible, audible, visible, ce dont nous sommes issus, sans quoi le monde deviendrait obscur – ce qu’il est déjà en grande partie pour tant de jeunes gens qui ne connaissent presque rien de l’histoire de l’Occident, ni de l’histoire des religions ; comment peuvent-ils être français, que peuvent-ils lire du paysage français, comprendre ce qu’est une cathédrale, écouter les *Leçons de ténèbres* de Charpentier ou les *Visions de l’Amen* de Messiaen, regarder les tableaux de La Tour ou de Chardin ? Comment peuvent-ils même lire *La Princesse de Clèves*, *La Chartreuse de Parme*, *Les Diaboliques*, regarder les films de Dreyer, de Bresson, d’Antonioni, de Tarkovski, de Bergman ? Or, vous le savez, les régimes totalitaires commencent tous par ça : la nuit, le brouillard, la falsification, la destruction de la mémoire.

T.C. : *Pourtant, non seulement vous n’employez jamais ce qu’on pourrait appeler la terminologie chrétienne, mais les problématiques elles-mêmes n’apparaissent pas : celles de la faute, du péché, du rachat, du pardon.*

— Pas en tant que telles, encore que mes titres en résonnent souvent, que bien des épigraphes soient tirées de la Bible ou d’écrivains religieux, qu’on y entende par exemple la question de l’innocence, du salut, de la faute, du renoncement, de la pureté, du mal... Ce sont pour moi des mots considérables, difficiles à employer. Mais le lecteur de Bataille que je suis a trouvé une manière de les rendre contemporains sans trop les détourner de leur usage traditionnel, le redéploiement de ces catégories chrétiennes étant aussi une manière de combattre le mensonge généralisé instauré par le système libéral qui a mis à bas la verticalité, le goût, les échelles de grandeur, le jugement, au profit de la parcellarisation ludique du savoir et du divertissement consumériste.

D.D. : *Mais comment opérer ce redéploiement ? Quels pourraient en être les moyens ?*

— En étant non pas représentatifs, au sens d’Emerson, mais inexplorés, intempestifs, inutiles – des nietzschéens catholiques, osons ce paradoxe qui ne peut être que fécond. En écrivant. En étant écrivain envers et contre tout. En étant citoyen de rien. Ma phrase est quelque chose qui peut susciter chez le lecteur le goût d’un autre ordre de temps, une autre respiration. L’effort demandé au lecteur par une phrase comme la mienne, ou par celle de Faulkner, de Proust, de Claude Simon, de Thomas Bernhard, de Lobo Antunes, permet de s’interroger sur soi, sur ce qu’on est lorsqu’on lit.

T.C. : *Je me permets d’insister : peut-on parler d’une dimension chrétienne dans votre œuvre, dans vos thématiques, dans votre vision du monde ?*

— Est-ce à moi de le dire ? Cette dimension y est sans doute, repérable par certains titres, par les métaphores, le nom inventé de Siom. Ce serait l’emballage, si je puis dire. Plus profondément, cette dimension me semble présente, puisque je suis catholique, protestant aussi par mon père, et il me semble évident que sous une forme ou sous une autre, cela s’incarne dans mon travail. Mais dire qu’elle s’y trouve de façon militante ou prosélyte, comme chez Bernanos par exemple, non. Être le témoin de la déchristianisation de notre société est pour moi à la fois douloureux et passionnant ; je crois qu’on change de civilisation, et il me semble difficile de penser ce changement hors de l’héritage chrétien qui est le mien. Je suis forcément chrétien quand j’écris, non pas, une fois encore, de façon prosélyte, mais culturellement, car nous avons été façonnés par le christianisme. Quant à mes personnages, ils flirtent trop avec le mal, l’abjection, l’innocence, la pureté, pour qu’ils ne puissent être vus comme des personnages chrétiens, un peu à la manière d’un Jouhandeau, montrant les contradictions les plus extrêmes qui déchirent un être. Il était lui-même un homme qui se voulait chrétien, tout en ayant une sexualité finalement « non chrétienne ». Cette alliance des contraires, de l’enfer et du paradis, en un même homme est assez fascinante. C’est pourquoi sans doute il est un

auteur très peu lu, les problématiques qui constituent son œuvre ne sont plus comprises aujourd'hui.

T.C. : *Je pensais notamment à votre questionnement sur la chair, sur la sexualité, qui est un questionnement éminemment chrétien.*

D.D. : *Et de mon côté je pensais aux personnages d'innocents.*

— Ces personnages sont hantés par le salut, même s'ils ne le vivent pas ou ne le traduisent pas de façon expressément chrétienne. Quant à l'innocence, c'est une manière d'atteindre une sorte de sainteté par le renoncement à la citoyenneté et au social, à la raison commune, au sexe, à l'enfantement, à toute création, parallèlement à l'abjection et à la tentation du suicide. Que mon appartenance au christianisme soit sensible dans ce que j'écris, quoi de moins étonnant ?

T.C. : *À l'inverse, vous ne vous préoccupez pas de questions comme celle de la sainteté.*

— Bien au contraire, cette question m'intéresse au plus point, mais elle me semble datée historiquement, dans son vocabulaire tout au moins, ou alors elle prend aujourd'hui des formes laïques ; une des dernières saintes de notre histoire est sans doute Simone Weil : sainte au sens où elle a vécu sa foi dans son corps jusqu'à l'extrême du possible. C'est aussi pourquoi je ne suis pas loin de voir dans Artaud une forme de sainteté, sans l'appareil religieux. Je crois en tout cas qu'il faudrait réactiver – sans donner un sens réactionnaire à ce terme – ces figures, qui ont très souvent été réduites à des images du refoulement ou de la pathologie, dans des visions caricaturales. Les vies de saints continuent à me fasciner ; j'en lis souvent, avec passion, et je n'ai jamais pu regarder sans pleurer *Thérèse*, le film d'Alain Cavalier.

D.D. : *Vous affirmez également que l'écriture devient de plus en plus une pratique de l'ombre : est-ce que c'est propre à notre temps, ou est-ce que, finalement, cela n'a pas toujours été le cas ?*

T.C. : *Ne pensez-vous pas que toute œuvre importante – Gide comme Proust l'ont dit – crée ses propres lecteurs, qui ne lui préexistent pas, et qu'il n'y aurait donc pas moins de véritables lecteurs aptes à ce travail aujourd'hui qu'à l'apparition de Madame Bovary ou du Bavard de Des Forêts ?*

— Les écrivains véritables seront bientôt comme les chrétiens des catacombes. Les tirages, les moyens de diffusion et de promotion sont, bien sûr, plus importants aujourd'hui, mais les très jeunes lecteurs sont rares – des lecteurs au sens où nous l'étions, capables de se damner pour lire *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, *Illusions perdues*, *Sous le soleil de Satan*, *Lolita*, *Sur la route*. La plupart de mes lecteurs ont entre quarante et soixante-dix ans. L'écrivain se démocratise, même en France, où, plus qu'en aucun autre pays, il a eu un rôle mythique. Aujourd'hui le social et le mythique tendent à se confondre dans l'insignifiance : n'importe qui se prétend écrivain, pour avoir obtenu une licence de lettres, être passé par un atelier d'écriture, ou être le héros d'un fait divers : avoir été otage, violé par un proche, être tombé amoureux d'un tueur en série, avoir vu mourir un amant du sida... Il faut faire la différence entre écrivain et auteur. C'est ce que rappelait Duras quand elle disait que Sartre n'est pas un écrivain alors que Blanchot l'est. On peut aller jusqu'à revendiquer le mot d'artiste contre celui d'écrivain, en voie de dévalorisation. Nous sommes là aussi en lutte, pour ne pas être assimilés aux falsificateurs ni être amené à se falsifier soi-même par la répétition qui guette tellement d'écrivains. Thibaudet disait qu'il y a dans la démarche des grands écrivains un moment où ils écrivent contre leur public, par exemple *La Vie de Rancé*, *Bouvard et Pécuchet*, *La Fin de Satan*, *Bartleby*, *La Bête dans la jungle*, *Finnegans Wake*, *Les Vagues*, *Monsieur Ouine*, *Absaloti ! Absalon !*, *Blanche ou l'Oubli*, *Mobile*... Cela pose la question de l'héroïsme de l'écrivain devant le succès, la « carrière » littéraire, la question de l'échec étant par ailleurs un moteur irremplaçable.

D.D. : *Vous faites désormais partie du comité de lecture des Éditions Gallimard ; comment considérez-vous votre tâche, et aussi votre responsabilité ? Vous sentez-vous obligé de nuancer la sévérité qui est la vôtre ? Certains manuscrits trouvent-ils tout de même grâce à vos yeux ?*

— Oui, quelquefois, heureusement. Et même des textes très éloignés de mes goûts. Être lecteur est un métier, ce que n'est pas le travail de l'écrivain. Il s'agit avant tout de lire, de juger, de faire preuve de goût, de repérer non pas ce qui serait proche de soi, mais ce qui relève d'une cohérence textuelle, stylistique, et, bien sûr, de cette nécessité, de cette contrainte à quoi Bataille jugeait l'authenticité d'un livre. La liberté de jugement est la chose à laquelle je suis le plus attaché dans l'acte de lire professionnellement.

T.C. : *Dans ce travail de lecteur, à quoi êtes-vous sensible ? À la forme, à l'intrigue, à la tonalité ?*

— Sait-on vraiment pourquoi une femme nous plaît ? On pourrait argumenter, certes, mais on sent très vite si un texte se tient : quelque chose vous requiert d'emblée, se met en place, frémit en vous, et qui est cependant différent de ce qui se passe à la lecture d'un livre publié, parce que le contact avec un manuscrit est particulier : un peu comme un corps dont on découvre la beauté sous des habits de supermarché, ou des haillons. Et puis il y a le compte rendu à partir duquel sera prise la décision de publier ou de refuser le manuscrit : rapport de lecture qui, chez Gallimard, est presque un genre en soi, à telle enseigne que l'on pourrait faire un recueil de ceux de Des Forêts, modèles du genre.

T.C. : *Et ce travail de lecteur peut-il vous faire réfléchir sur vos propres désirs, votre propre conception de l'écriture ?*

— Je n'irai pas jusque-là, mais bien des choses peuvent m'intéresser dans un manuscrit, détails, références, inflexions, trouvailles narratives, et, plus encore, le fait que je vois toutes sortes de manuscrits, toutes sortes d'écritures, les tendances qui peuvent s'esquisser, le degré de culture, des héritages, les testaments détournés ou refusés (et non « trahis » comme le dit le titre d'un essai notoire, en une torsion lexicale singulière). Je réfléchis à ce qui se perd ou peut se perpétuer et qui est la même rage de l'expression, comme disait Ponge, la même passion pour la littérature, que je refuse d'écrire au pluriel.

T.C. : *Par ailleurs, quel est votre jugement sur le paysage éditorial, en rapport avec l'expérience qui est la vôtre ? Vous avez été soutenu pendant de longues années par P.O.L., qui à l'époque avait son indépendance totale. Pensez-vous que les grands éditeurs continuent leur travail de défrichage et qu'ils prennent encore des risques ?*

— Le risque n'est pas de publier un livre qui serait *difficile*, c'est de publier un écrivain, une œuvre – ce que Paul Otchakovsky-Laurens est l'un des rares éditeurs à faire encore. Une œuvre et non pas des livres : voilà ce qui, là aussi, est plus audacieux aujourd'hui que de publier les mémoires d'un tueur ou d'un zoophile.

T.C. : *Gallimard, avec les moyens qui sont les siens, peut-il se permettre de prendre des risques avec un jeune auteur qui va vendre mille exemplaires et lui rester fidèle ensuite ?*

— Bien sûr, d'autant qu'à partir de mille exemplaires on n'est pas loin du seuil de rentabilité. Mais le problème n'est pas là : les bons manuscrits sont rares, les œuvres encore plus. Cela tient à la raréfaction dont nous parlions tout à l'heure. Mais il y a chez Gallimard un fonds incomparable qui fait qu'on n'y publie pas comme on le ferait ailleurs.

D.D. : *Mais il faut alimenter le marché du livre...*

T.C. : *Et, dans ce système, les textes de qualité peuvent être noyés dans la masse d'une littérature qui, je caricature quelque peu, sera chroniquée dans « Le Monde des livres », une littérature parisianiste ou consensuelle. N'est-ce pas le danger de cette sorte d'avalanche éditoriale pratiquée par les grandes maisons, alors qu'un petit éditeur, je pense à Verdier par exemple, effectue un choix plus précis, plus visible aussi ?*

— Les petits éditeurs sont également dépendants du système, même s'ils s'efforcent de passer pour des purs. Les petits éditeurs ne publient pas plus de textes de qualité que les grands ; c'était vrai naguère, pour certains. Ça ne l'est plus, sauf pour Fata Morgana ou Le Temps qu'il fait. Leur production est aussi médiocre que celle des autres éditeurs, mais ils jouent sur l'image d'une littérature exigeante, difficile, marginale, qui est en réalité d'autant plus consensuelle qu'ils sont subventionnés par les pouvoirs publics, et en général les seconds éditeurs d'écrivains publiés par de grandes maisons.

D.D. : *Êtes-vous certain que tous les petits éditeurs sont subventionnés ?*

T.C. : *Vous me permettrez de ne pas être d'accord avec cette sorte de diatribe : les choix de Verdier, qu'il s'agisse de la littérature française ou étrangère, ne laissent guère de place à la médiocrité.*

D.D. : *Je pense également aux choix du Dilettante, par exemple à Chauviré ou à la redécouverte d'Hyvernaud ; votre vision du travail de ces petits éditeurs me semble réductrice...*

T.C. : *Quoi qu'il en soit, par rapport à ce système, la progression de votre lectorat a sans doute été dans une large mesure indépendante de la critique.*

— J'ai longtemps été ignoré par la critique, et je le suis encore, en grande partie. Mais j'ai bénéficié du noyau de 400 ou 500 lecteurs sans lesquels la littérature n'existerait plus. Je peux même dire que la réception de mon travail s'est faite en dépit de la critique, ou de ce qui passe pour tel et qu'il vaudrait mieux appeler du journalisme littéraire, ou du travail d'échotiers. Jamais je n'ai eu la une d'aucun supplément littéraire, jamais je n'ai été invité à l'une de ces émissions de télévision qui façonnaient le goût pivotant du public. J'ai été presque inconnu, sauf de l'université. Mais je savais que le trajet du livre vers son lecteur finit toujours par se faire.

T.C. : *Qu'en est-il à ce propos de la figure du lecteur ? Est-ce que vous écrivez avec en tête un lecteur contemporain ? Ou, dans le dispositif des voix qui est souvent le vôtre, pour les ombres que vous ressuscitez ? Ou est-ce que vous écrivez sans destinataire ?*

— Il y a toujours un destinataire intime, une figure de lecteur idéal, une femme aimée. Il y a aussi le dialogue avec les grands écrivains morts, chose difficile à expliquer, puisqu'elle ne relève ni de l'influence ni de l'hommage plus ou moins cryptique, mais d'un murmure, d'un échange très intime, qui a lieu pour moi avec Pascal, Bossuet, Chateaubriand, Proust, Faulkner, quelques autres encore. Il y a enfin les lecteurs réels, vivants si vous préférez, avec qui on entretient des relations épistolaires ou de vive voix, lors de lectures, de signatures. Et puis, il y a ces destinataires envoyés par le destin, si j'ose dire, tel Rilke découvrant chez un antiquaire parisien, en 1911, un sermon français du XVII^e siècle, *L'Amour de Madeleine*, attribuable à Bossuet, et le traduisant, s'en faisant le lecteur privilégié...

D.D. : *Cela donne-t-il lieu à une sorte de va-et-vient entre vous et le lecteur ?*

— À un dialogue, parfois, bien des lecteurs ayant un jugement très fin. Leurs lettres ont été nombreuses, après *Ma vie parmi les ombres*, parfois étonnantes, certains s'attachant à tel détail esthétique, d'autres, les plus nombreux, disant ce que le texte a réveillé de leur propre vie : un échange mémoriel, très troublant, qui dépasse le simple plaisir de lecture.

D.D. : *Vous arrive-t-il d'être extrêmement surpris par les remarques des lecteurs ?*

— Surpris, non, mais ému de voir que, dans le Limousin, ou ailleurs, les gens soient touchés que la vérité soit dite dans une langue aussi travaillée que la mienne ; et que ce soient souvent des gens humbles qui m'en fassent la remarque, cela m'émeut d'autant plus que c'est là la trace de l'ancien accord, du lien commun, que l'école était capable de susciter à propos de la langue et dans la langue. Nous avons en commun, eux et moi, un sens de la langue donné en grande partie par l'école républicaine. Accord aujourd'hui brisé. Pays sans doute mourant.

*

T.C. : *Ne faudrait-il pas, aujourd'hui, pour aborder la complexité de notre monde (mais est-il véritablement plus complexe que celui dépeint par exemple par Flaubert dans L'Éducation sentimentale ?), inventer une forme ? Je pense ici à une autre voie, disons polyphonique, celle que théorisait et pratiqua naguère Kundera, celle de la « grande forme » et du « grand style » qu'analyse Magris chez les Viennois par exemple (Broch ou Musil). Êtes-vous d'accord avec cette proposition (dans L'Anneau de Clarisse.) : « La littérature qui naît de la confrontation consciente avec les inéluctables contradictions du réel est pénétrée du refus douloureux d'une fausse et impossible innocence ; c'est une littérature qui appartient à l'univers du roman, aux péripéties de la quête et de la déception, au monde abandonné par les dieux et ignorant de l'innocence épique. »*

— L'invention d'une forme est un fantasme moderniste, ou un souci oulipien. Pour moi, la forme est inventée par le rythme de la langue. Je ne suis pas entièrement convaincu par les découpages formelles qui ouvrent *Le Jardin des Plantes* de Simon ni par les formes singulières des derniers livres de Butor appartenant à la série du *Génie du lieu*. La polyphonie me semble plus riche, telle qu'on la trouve, renouvelée, chez Alejo Carpentier ou Lobo Antunes, tout comme l'enroulement narratif du dernier James ou la narration cyclique de Proust, ou encore la monodie obsessionnelle de Thomas Bernhard. Le monde n'est plus perçu dans sa dimension verticale, ni même dans le vertige d'une horizontalité inconnue. Nous sommes depuis longtemps sortis de l'innocence épique ; nous sommes obsédés par l'essai dans le roman, autant que par ce qui est aujourd'hui impossible narrativement ; et la dimension romanesque de l'essai, comme chez Borges, Citati, Calasso, nous séduit infiniment. Écrire un roman, aujourd'hui, c'est vivre d'une innocence perdue, et réfléchir sans cesse à la forme, de façon sans doute désespérée : tout se joue, pardonnez-moi de me répéter, dans la façon d'éviter les pièges de la narration à la troisième personne du singulier et du narrateur omniscient. C'est peut-être pourquoi je ne suis pas un grand lecteur de ces Viennois-là, ni de Kundera, chez qui je ne sens pas de style, ou alors une écriture qui met l'efficacité narrative au service d'une démonstration.

T.C. : *Est-ce impossible car vous n'avez pas confiance en elle ?*

— Comment écrire à la troisième personne, aujourd'hui, sans tomber dans l'académisme ? L'omniscience qu'elle suppose, le protocole putassier qui s'établit ainsi avec le lecteur me sont insupportables. De là que je ne peux plus lire un roman contemporain écrit à la troisième personne et au présent narratif, ce qui donnerait, dans l'écriture contemporaine, quelque chose de ce genre : « La marquise. Elle sort. À cinq heures. Impossible d'en parler, de la marquise. » De quoi vomir, non ? Dégoût qui commence à s'étendre pour moi au roman policier. La narration se joue de façon plus convaincante entre la première et la troisième personne, ou par le biais d'un chœur : on a peut-être perdu l'innocence épique, mais pas le sens du tragique.

T.C. : *Quand je parlais d'une grande forme, je pensais à celle du roman-essai ; celui-ci vous paraît-il envisageable ?*

— Le roman-essai est moins un genre qu'une tentation permanente : voyez Rabelais, Sterne, Balzac, même, chez qui le savoir est déployé de façon extraordinaire, comme chez Dostoïevski, par le biais de conversations interminables, et bien sûr chez James et chez Proust. Il me semble que le roman-essai, chez Musil et chez Broch, n'a guère de descendance. Il est d'ailleurs singulier que Musil n'ait pas achevé *L'Homme sans qualités*, sans tomber dans le fantasme moderniste de l'inachèvement comme genre, ou comme destin du genre, je me demande s'il n'y a pas une lutte entre le narratif et l'essai, à l'intérieur du roman, qui empêcherait l'achèvement du roman-essai. Est-ce qu'il n'y aurait pas là, aussi, une volonté, un fantasme totalisant qui trouverait ses limites, tout en restant très littéraire et fécond ?

T.C. : *Je fais allusion à Kundera car, dans L'Art du roman par exemple, son propos est de dire que le roman peut prendre en charge le dévoilement d'une vérité qui lui appartient en propre, c'est-à-dire qui ne serait pas comparable avec ce que cherche à mettre au jour la philosophie. Je pense au mélange, dans les bons romans de Kundera, du narratif, du psychologique et du moral.*

— Le roman n'a-t-il pas toujours vécu d'emprunter aux autres genres, épopée, chronique, analyse psychologique, autobiographie, essai, poésie, théâtre, qui viennent à la rescousse les uns des autres autant qu'ils se combattent ?

T.C. : *N'est-ce cependant pas une forme qui peut encore être employée et ne l'est finalement pas tellement en France ?*

— Pour vous répondre en me référant à mon travail, c'est un peu ce que j'ai approché dans *Ma vie parmi les ombres*. Il est très curieux de voir qu'aucun critique ne l'ait relevé, comme si on avait élu un certain nombre de plans narratifs : la saga familiale, le roman autobiographique, mais pas la réflexion sur le roman, sur la littérature, sur la France, sur la langue, etc. Il me semble pourtant que le roman tout entier est irrigué de questions non romanesques (ce mot pris dans son ambiguïté) dont la confrontation avec des personnages de fiction est un des moteurs.

D.D. : *Ma vie parmi les ombres serait donc une tentative de roman global ?*

— Tout roman n'a-t-il pas pour ambition d'être global dans sa volonté d'épuiser son objet ? Le roman a tendance à se réfléchir lui-même, d'où l'importance pour moi du chœur, qui suscite une sorte de dialogue narratif sans rapport avec la dimension événementielle. On assiste là à une redistribution du savoir à l'intérieur du roman, redistribution éclatée, mouvante, pleine d'incertitudes, qui est peut-être plus légère, je pense ici au Giono d'*Un roi sans divertissement*, plus subtile que la répartition entre narration et essai telle qu'on la trouve chez Kundera, même si lui le fait de façon habile et plaisante. C'est plus pesant chez Musil, plus lourd et, pourquoi pas, ennuyeux, parfois ; mais cette dimension de l'ennuyeux m'intéresse aussi, dans la mesure où c'est une façon paradoxale de casser certaines lourdeurs, certaines conventions narratives obsolètes ; l'ennuyeux n'est pas une catégorie admissible sur le plan esthétique, mais elle ne me semble pas tout à fait dénuée de sens.

T.C. : *Dans Lauve le pur comme dans des passages d'autres romans, ou dans Le Sentiment de la langue, vous dénoncez par exemple le « festif » ou le « jeunisme », concepts clés pour Philippe Muray, ou encore le sexuellement correct et la dictature de la pornographie, que prédisait déjà Pasolini ; pensez-vous que le roman puisse intégrer cette dénonciation, cette part, disons, d'invective, qu'il puisse, en quelque sorte, « vomir le présent », et sous quelles conditions ?*

— Le propre de l’invective, c’est de vieillir avec son objet, c’est-à-dire très vite. On touche là à quelque chose de très complexe. Quand on attaque de front la molle bête totalitaire qu’est le politiquement correct, ce n’est plus le texte qu’on critique mais l’auteur. On veut le coupable. La vieille affaire de la victime émissaire si magistralement étudiée par René Girard se met en place : pas de bête plus avide du sang des préjugés que la collectivité en quête de refondation, de cohésion, d’unanimité. Ce qui est dit par Lauve ou par d’autres personnages, qui parlent dans un roman, relève de la seule logique romanesque ; ce que pense l’auteur n’est qu’une hypothèse dont seule se soucie l’inquisition. Les invectives, les critiques, on peut les trouver dans certains textes, non romanesques, du *Sentiment de la langue*, dans lesquels je réponds aux crétins qui font profession de me lire de travers et me réputent infréquentable. Cela dit, l’imprécation est un genre, comme le pamphlet, et il y a un lyrisme imprécatoire ou pamphlétaire qui n’est pas inintéressant, chez Bloy, Bernanos, Muray aujourd’hui.

T.C. : *Ma question est : comment investir différemment dans la matière romanesque ce qui est dit par ailleurs dans Le Sentiment de la langue ? Cela peut-il passer par les personnages, les dialogues ?*

— Dès lors qu’il y a roman, redisons-le, surtout un roman moderne, sans narrateur omniscient, il n’y a plus d’autre idéologie que celle, fictive, dont les personnages, soit des êtres de papier, peuvent se faire l’écho par des dialogues ou le récit indirect, et cela même s’il existe un narrateur aussi proche de moi que celui de *Ma vie parmi les ombres*. Les malentendus sont quasi constants, mais pas inintéressants puisqu’ils permettent de voir les ennemis sortir du bois. Mais je devine dans votre question quelque chose d’idéologique qui m’amène à poser avec vous cette question à laquelle je n’ai pas de réponse : pourquoi les écrivains qui se sont déclarés réactionnaires ou qui passent pour tels sont-ils plus intéressants et traversent-ils mieux le temps que les progressistes : de Maistre, Baudelaire, Balzac, Barbey, Villiers, Bloy, etc. Je relisais *Les Diaboliques* : qu’a-t-on écrit de mieux, à l’époque, sur le désir et son rapport à la mort ?

D.D. : Est-ce que vous acceptez cependant que l’on parle d’un infléchissement moraliste dans Lauve le pur ?

— Écrire comme je le fais, à partir d’une solitude absolue, c’est être un moraliste. Moraliste au sens d’inquisiteur, pourquoi pas, mais pas au sens de l’humanisme gnan-gnan et de tout ce qui ressortit à l’ensemble de fausses valeurs dans lequel fonctionne aujourd’hui le roman contemporain, où le discours sur l’époque est piégé en ceci que les thuriféraires du politiquement correct sont les premiers à se dire révoltés, subversifs, marginaux. La dissidence est subventionnée, en littérature comme dans l’art contemporain – seule la musique échappant à cette logique de faussaire, sans doute parce que c’est un art où il est difficile de tricher, ce qui ne veut pas dire qu’il n’y ait pas de mauvais compositeurs (lesquels restent, par métier, bien plus honorables que les mauvais écrivains). *Lauve le pur* est une réflexion sur l’origine, la famille, la France, l’enseignement, la littérature, la ville et la campagne, la solitude ; ce serait sa part d’essai, avec ce que tout essai a d’inévitablement romanesque dès lors qu’il se trouve dans un texte qui se donne pour un roman. L’époque, si vertueuse, mais en réalité inquisitrice, cherche à dénoncer l’auteur sous le masque de ses personnages ; rappelez-vous l’article d’un quotidien vespéral s’inquiétant de savoir si l’auteur partageait les opinions de Thomas Lauve, ou encore les tractations ourdies par tel honorable romancier, dont nous avons déjà parlé, pour empêcher ce roman d’obtenir le prix Inter afin que les idées de ce livre ne contaminent pas le grand public... On est bien là dans ce système inquisitorial magistralement analysé par Élisabeth Lévy dans ses *Maîtres censeurs*.

T.C. : *Ce qui interroge le roman en tant que tel, c'est que je vous trouve plus moralisateur dans Lauve le pur que dans Le Sentiment de la langue. À quoi cela tient-il ? Peut-être au fait que, dans Le Sentiment de la langue, il y a au moins de votre part une forme d'argumentation, alors que dans le roman, c'est plus rapide, le personnage ne cherche pas à formuler une idéologie ?*

— C'est, le répéterai-je assez, un personnage qui parle. Fallait-il que j'indique, comme quand Molière signale, dans *Tartuffe*, que c'est un scélérat qui parle, que je prenne des précautions idéologiques avec ce personnage, que je donne des cautions au politiquement correct ? Quand vous avez affaire à un chœur de vieilles femmes de Siom, on ne peut pas s'attendre qu'elles pensent comme *Libération* ? C'est confondre effet de réel et vérité. Ce n'est d'ailleurs même pas un personnage qui parle mais une voix collective. Une collectivité caractérisée historiquement et qui perçoit le monde, notamment contemporain, à partir de ce lieu – ce qui n'a pas empêché l'imbécile plumitif d'un journal belge de prétendre ces chœurs nourris de Barrés et de Maurras, tout comme, supposait-il, leur auteur !

D.D. : *Il me semble que la frontière est plus ténue avec Lauve le pur puisque Lauve est un professeur, comme vous l'avez été vous-même.*

— Je trouve plus intéressant l'étrange accord dissonant entre le chœur et Lauve que les ressemblances qu'on peut trouver entre Lauve et moi. Que j'aie été professeur a-t-il vraiment de l'importance ? L'écrivain quinquagénaire de *Ma vie parmi les ombres* est-il vraiment moi, ou une projection rêvée de moi-même ? Qu'importe tout cela ?

T.C. : *Il ne faut pas oublier en effet que Lauve est un personnage mis en situation.*

— Il ne se réfère à aucune idéologie. Il parle à partir d'une douleur personnelle. Ne chercheriez-vous pas, au fond, à justifier hors texte ce que dit Lauve ?

T.C. : *Non, la question est de voir si on peut éviter cette identification entre personnage et auteur. Est-ce seulement la faute d'une lecture rapide et paresseuse des lecteurs ? Par exemple, vous ne pouvez nulle part être accusé d'affirmations qui seraient attribuables à l'auteur, en particulier parce qu'il n'y a quasiment jamais de narrateur extérieur. Mais par moments, précis, dans certaines phrases, le dispositif romanesque ne fonctionne pas assez bien et là, même avec une lecture attentive, on se dit par endroits : « Ça, ce n'est plus Lauve. » La pensée semble trop inflexible et argumentée, pour que ce soit Lauve.*

— Lauve devrait-il être incapable de penser ? Prenons un passage précis, celui de son retour en voiture à Paris, après l'enterrement de son père, avec cette mère ordurière et ses enfants parfaitement représentatifs du nouveau monde qui se met en place. Certains ont trouvé ce passage choquant, d'autres hilarant. Lauve doit-il s'abstenir, quoique professeur de lettres, de ses considérations sur l'époque, la littérature, la France ? Avez-vous été choqué, vous ?

T.C. : *Non, c'était davantage un questionnement sur l'art romanesque. Reprenons l'exemple de Balzac, lui est un narrateur omniscient, en outre il se conçoit comme philosophe et dans la plupart des pages il est bel et bien présent dans son roman, il donne clairement ses idées sur la société.*

D'où viendrait chez vous, mais aussi chez de grands aînés comme Gracq, Malraux, Des Forêts, Butor, l'abandon du roman ? Est-ce là une lassitude, une perte de confiance, une peur du ressassement ou l'extinction d'une veine, le minerai venant à manquer ?

— Le minerai, non. Tout événement appelle son propre récit ; mais aujourd'hui il est guetté par son devenir journalistique. Peut-être que chez ceux que vous citez et aussi chez Bernanos, Sartre, Blanchot, Klossowski, Leiris, le romanesque a pris d'autres formes, l'essai, la note, l'autobiographie,

la poésie, l'exploration des rêves... Barthes, à la fin de sa vie, rêvait d'écrire un roman. Pour moi, je parlerai d'évolution plutôt que d'abandon, *Ma vie parmi les ombres* pouvant marquer aussi bien la fin d'une manière que le début d'une autre aventure romanesque...

D.D. : *Par rapport à ce récit justement, quel était précisément votre projet : somme ? Roman testamentaire ? Tombeau en hommage à vos aïeuls, roman autobiographique à la façon de Proust ?*

— J'ai attendu vingt ans avant de me décider à écrire sur ma famille maternelle, différant ce moment parce qu'il y a toujours en moi le coin enfoncé de la question autobiographique, qui se trouve déjà dans ma petite trilogie noire. Il fallait donc que je fasse se rejoindre le roman et cette histoire familiale qui est, elle, bien sûr, autobiographique, puisque je l'ai écrite à partir d'éléments réels que je n'avais pas utilisés dans mes précédents romans. Ce livre est donc un peu tout ce que vous indiquez. Il me laisse aujourd'hui devant des interrogations, notamment sur ce que je peux écrire désormais. Peut-être qu'un élément de réponse se trouve dans *Musique secrète*, qui est une autobiographie directe mais dont le prétexte est uniquement la musique, ma vie au miroir musical, un récit entrecoupé de petites études sur une œuvre musicale ou un compositeur ; un récit qui est en même temps un essai. Comment le définir de façon satisfaisante ? Cela n'est-il pas déjà à l'œuvre dans *Ma vie parmi les ombres*, essai, récit, méditation, roman ?

D.D. : *À la limite de plusieurs genres.*

— Oui, donc inclassable. *Musique secrète* se présente sans sous-titre, dans la collection « L'un et l'autre », dirigée par un psychanalyste qui est en même temps un écrivain, J.-B. Pontalis, collection précieuse en ceci qu'elle appelle des textes hors genre, mais qui ont une sorte de récit pour armature.

D.D. : *Cette indéfinition entre les genres, vous semble-t-elle provisoire ou être le fruit d'un choix ?*

— Ce vers quoi je m'avance se joue peut-être dans cette indécision-là, dans la tentation du récit autobiographique, avec ces immenses exemples que sont Montaigne, Rousseau ou Leiris, qui m'ont longtemps obsédé, et dont je me suis rapproché avec *Ma vie parmi les ombres*. De Leiris, surtout, pour le rôle des mots, de la pluralité des significations, des noms propres, du langage, dans une enfance – *L'Âge d'homme* m'intéressant néanmoins plus, en ce moment, que *La Règle du jeu*, à cause de la tentative pour saisir un homme, une vie d'homme à partir d'un point de vue très précis : sa complexion sexuelle ; dans *Musique secrète*, c'était la musique ; mais la question de la sexualité, qui est un des sujets qui m'obsèdent, serait peut-être une des étapes, laquelle consisterait à donner, en la faisant porter sur d'autres points, la version narrative et prospective de *L'Amour mendiant*, livre fragmentaire et inachevable.

D.D. : *De plus, une autobiographie linéaire serait forcément une reconstruction.*

— Toute entreprise narrative est hantée par la fiction. Les *Mémoires d'outre-tombe* sont, d'une certaine façon, un des plus grands romans français, dans la mesure où ils proposent une écriture de soi tout en redéployant les ressources fictionnelles de l'autobiographie et de l'Histoire. Il y a une ambiguïté fondamentale, et c'est peut-être ça, la littérature. C'est un peu pareil chez Malraux, ou chez Leiris : une écriture de soi, une réinvention de soi, en insistant sur le caractère ambigu de cette formule : « réinvention de soi », découverte et reconstitution, dont le destin ne peut être qu'une mise en fiction ; tout cela est à la fois difficile et fécond. C'est sans doute là que quelque chose est possible.

T.C. : *À propos de l'ambiguïté de Ma vie parmi les ombres, le dispositif narratif ou vocal d'un livre présenté pourtant comme un roman est extrêmement complexe, c'est-à-dire que peu à peu le*

monologue qui au départ paraît assez compréhensible, comme adressé à Marina, la quitte, à tel point qu'à certains moments vous dites « disais-je à Marina », « racontais-je à Marina », et à ce moment-là vous vous adressez au lecteur avec des passages qui ressortissent beaucoup plus au pacte autobiographique. Est-ce donc une volonté véritable d'aller vers l'autobiographie ? Ou un jeu narratif ?

— Ce n'était pas prémédité ; ces formules narratives sont des sortes d'accords récurrents par lesquels on caractérise un discours. Écrire est une manière *d'inventer* une forme ; c'est quelque chose qui relève de la logique interne du roman. Je n'écris pas avec la volonté de faire un roman de vastes dimensions ou un court récit ; ça s'impose à moi, à partir d'un rythme langagier perçu par l'oreille interne. En commençant *Le Renard dans le nom*, je savais que ce serait un roman bref, au contraire de *La Voix d'alto* ou de *Ma vie parmi les ombres*. Il n'existe pas de façon simple de raconter un événement, encore moins de retracer des vies tout entières. Le temps n'est pas linéaire, c'est une boucle perpétuelle, un système de leitmotive ; et ce qui m'intéresse dans ces motifs récurrents, c'est ce qui dans la répétition se perd ou se recrée, s'enchevêtre, se noue de façon parfois inextricable. Cette déperdition, cette recreation, cet inextricable dont les voix narratives et la multiplication des points de vue sont porteurs me semblent une des conquêtes du roman moderne, en tout cas une des choses sur lesquelles j'aimerais travailler. Baudelaire avait approché ça avec ces magnifiques courts-circuits que sont les « correspondances », Proust avec sa mémoire associative. Ce n'est pas au roman que je veux renoncer, mais à un ordre littéraire contraignant, aux douces pressions des lecteurs, à toutes les pesanteurs narratives qui s'accrochent à nos chaussures, malgré nous.

T.C. : *C'est une forme qui empoisse facilement.*

— Oui, et c'est aussi à mes propres lieux communs que je tente d'échapper. Peut-être que la forme romanesque telle que je l'ai déployée dans mes romans doit être remise en question. C'est pourquoi réapparaît chez moi, de temps à autre, la tentation du retrait silencieux.

D.D. : *Si on se tourne vers celles de vos œuvres dont vous dites qu'elles sont directement autobiographiques, Laura Mendoza, Le Chant des adolescentes, Le Sentiment de la langue ou les livres sur Istanbul et sur Beyrouth, on a le sentiment que l'autobiographie est un champ que vous avez déjà beaucoup labouré ; quelle part inédite pourrait être encore révélée par l'entreprise autobiographique ?*

— Pour l'écrivain, chacun de ses livres vaut autant pour ce qu'il dit que pour ce qui demeure en réserve, par défaut, échec ou autocensure. Il y a dans tout livre réussi une dimension d'échec inévitable que seul l'auteur peut mesurer. Les livres auxquels vous faites allusion sont courts ; or, sur mon enfance libanaise, je suis loin d'avoir tout dit, non plus que dans *L'Amour mendiant*. Il y a par exemple un passage d'*Un balcon à Beyrouth* dont vous vous souvenez sans doute, où un homme importune violemment ma mère, et moi, pétrifié, je ne fais rien : c'est là un des épisodes douloureux qui sont des voies d'accès à ma propre vérité et sur quoi il faut que je retravaille. C'est difficile mais, après tout, la littérature est une sorte de tauromachie. La corne du taureau est là, et il me faut l'affronter.

T.C. : *Il y a aussi l'autocensure qui vient de la crainte de parler de personnes encore vivantes.*

— Oui ; mais à cinquante et un ans, je ne veux plus guère attendre. Comment écrire en secret, ou en attendant la mort de ses proches ?

T.C. : *Ou alors c'est la Lettre au père écrite par Kafka !*

— Oui, mais il ne l’a pas envoyée ! D’une certaine façon, toute œuvre d’écrivain est une lettre au père qui ne sera jamais expédiée, et le serait-elle qu’elle reviendrait fatalement à l’expéditeur sous forme de flammes.

T.C. : *Pouvez-vous préciser à quel type de vérité vous pensez avoir accès grâce à l’autobiographie ? Est-elle de l’ordre de l’inconscient ?*

— Je ne crois pas à quelque chose qui serait caché dans l’inconscient et qui se mettrait au jour par l’écriture. On ne peut qu’éclairer un système de relations, de rapports au monde, à autrui. Ce que je peux apprendre de moi, seul le temps me le donne qui met en relation ou en perspective des événements ou des éléments que je n’aurais jamais songé à rapprocher. D’une certaine façon, schématiquement, j’ai déjà tout dit sur moi-même ; il s’agit de le déployer autrement, d’en nourrir d’autres textes, avec la crainte de pénétrer dans le laboratoire central dont parlait Max Jacob, et de s’y détruire. C’est pourquoi je me suis toujours refusé à la cure psychanalytique, laquelle est, d’une certaine façon, un grand roman oral – celui qui préexiste à tout geste d’écriture et que la cure effacerait. Au fond, tout écrivain, face à la question de l’autobiographie, joue avec l’accident nucléaire.

D.D. : *Pour vous ou pour l’entourage surtout ?*

— Surtout pour moi. Il y a le risque de faire exploser la matière, le cœur actif de ce qu’on peut appeler l’inspiration. Et puis il y a la question du suicide. À partir du moment où vous avez lié votre existence à cette chose invraisemblable qu’est l’écriture, et que vous parvenez à l’âge auquel je suis arrivé, vous vous posez, plus que jamais, la question de savoir ce que vous feriez si vous n’écriviez plus. Comment ne pas écrire sans effroi ? Je n’envisage plus cette question de façon théorique, comme quand j’avais vingt ans, avec la figure silencieuse de Des Forêts, ou celle, absente, de Blanchot, ou celles, retirées, de Michaux, de Gracq ; il s’agit à présent d’une question qui relève de l’existence, de quelque chose qui me renvoie au fait même de vivre, même si je peux dire maintenant que je ne vis que pour l’écriture. Peut-être que je n’écris plus que pour me délivrer de l’écriture, puisque je sais « faire » des livres, que le « métier » a surgi, que l’existence d’homme de lettres me répugne.

T.C. : *Est-ce que le choix de l’autobiographie et sa recherche d’une vérité intime ne signifieraient pas, parallèlement, abandonner la recherche de vérité sur autrui, qui était peut-être jusqu’à présent la tâche du roman ?*

— Je ne crois pas qu’on puisse parler de soi sans évoquer les autres, et inversement. La vérité est peut-être dans le rapport à autrui.

T.C. : *Mais cette quête de vérité serait une recherche de vérité sur vous-même ?*

— Ma vérité, bien sûr, mais avec le risque qu’elle ne m’appartienne pas entièrement, qu’elle doive être celle de l’écrivain, celle de l’œuvre – une fiction, peut-être.

T.C. : *Cette quête vous semble donc désormais plus essentielle que d’aborder, par la voie du roman notamment, le monde qui est le nôtre ?*

— C’est ce qui m’est apparu avec *Ma vie parmi les ombres*. Je n’en ai sans doute pas fini avec cette matière-là. Écrire sur un passé récent est une façon d’interroger le monde contemporain. J’ai aussi le projet d’un roman beyrouthin, ayant à présent assez de distance par rapport à cette ville que je me suis réappropriée après vingt-sept années d’exil. Je voudrais écrire à partir de ma libanité et de l’enfance lointaine, plus lointaine sans doute et aussi plus proche que la limousine.

D.D. : *Le Liban occupe d'ailleurs dans votre œuvre une part jusqu'ici mineure.*

— C'est la part en suspens de mon travail. Il est cependant le cadre de *L'Invention du corps de saint Marc*, mon premier roman, et de ma pièce *L'Accent impur*, et, bien sûr, des deux livres que j'ai consacrés à ce pays – le second étant destiné à faire pendant au premier. Il y a aussi le livre sur Istanbul (qui évoque certains épisodes libanais), et plusieurs articles parlant de Beyrouth, du Liban, de la Syrie, publiés dans diverses revues et que je voudrais rassembler. Il en est question dans *La Voix d'alto* et dans *Le Sentiment de la langue*. Il y a enfin un livre en cours – un récit de voyage de Beyrouth aux villes mortes de la région d'Alep. *Musique secrète* évoque aussi longuement Beyrouth. Écrire sur le Liban est une tâche sans fin.

D.D. : *Par ailleurs, dans votre projet d'une écriture qui serait directement autobiographique, quelle fonction attribuez-vous à votre journal intime ? Dans votre entretien avec Chantai Lapeyre-Desmaison, vous évoquez sa possible élimination ou sa possible destruction volontaire. Est-ce une forme que vous considérez comme moins noble, ou comme préparatoire, ou secrète, donc devant être détruite ?*

— J'ai cessé de tenir ce journal il y a bientôt un an, parce que je n'en sentais plus la nécessité, et qu'il me semblait une sorte de mise en réserve de ma propre existence. Ce journal a commencé par des notations brèves, il y a plus de trente ans ; il a peu à peu épousé le rythme de mon écriture et, à partir de *La Gloire des Pythre*, il a acquis le même phrasé ; il finissait donc par m'épuiser, par entrer en concurrence avec mes propres récits et peut-être avec le fait même de vivre.

D.D. : *Mais n'avez-vous jamais songé à la publication de ce journal ?*

— Si, mais de façon posthume. Je me suis toujours méfié de la pose donnée par le journal intime ; et puis pourquoi ne pas brûler des écrits qui ne peuvent que blesser bien des gens et ennuyer la plupart d'entre eux ? C'est, là aussi, cet autodafé personnel, un acte littéraire...

T.C. : *Nous voulions vous interroger sur la récente tentative de Pascal Quignard. Ne pouvez-vous pas envisager une sorte de journal spirituel qui serait plus proche des modèles de Kafka, de Virginia Woolf, que du journal, attaché à la sincérité, à la Gide ?*

— Chez Gide, vous le savez, la sincérité a un statut ambigu, qui est en même temps une très efficace machine littéraire. Gide a publié son *Journal* de son vivant, comme Green, ce que ni Woolf ni Kafka n'ont fait. Pour moi, tenir un journal est un acte personnel, qui relève de la détresse, de l'interrogation, du doute, de l'angoisse, pas de la posture d'une belle âme se contemplant au miroir littéraire. Ce que j'ai écrit dans mon journal ne relève pas complètement de la littérature. Est intime ce qui relève de l'impubliable. C'est la raison pour laquelle je peux m'intéresser à des entreprises de diariste démesurées comme celles d'Amiel, de Léautaud ou de Renaud Camus. Peut-être a-t-on aussi besoin d'écrire des choses qui se perdent, qui soient vouées au feu, la part maudite d'une production littéraire, loin de tout fétichisme d'écriture. Mon attitude face à mon journal est la même pour mes brouillons, que je songe également à brûler. Il est vrai que, pendant des années, quand on est moins sûr de soi, on se protège par un système narcissique de lettres dont on garde les doubles, de brouillons qu'on contemple avec émotion, comme pour se prouver qu'on n'est pas un imposteur, qu'on est bien un écrivain. Aujourd'hui, je songe à des incendies plus vastes encore : ma bibliothèque, et le vain, le faux savoir accumulé en moi pendant toutes ces années. Je voudrais être nu.

D.D. : *Éliminer ces pages, ne serait-ce pas une façon de détruire la mémoire de vos livres ?*

— Ce sont les livres qui comptent, non ? Ce que je ne pourrai sans doute pas empêcher de paraître

un jour, et qui est parallèle au journal, ce sont peut-être mes lettres, genre que je préfère d'ailleurs au journal, certaines correspondances ayant énormément compté pour moi : Baudelaire, Rivière-Alain-Fournier, Gide-Valéry, Kafka, Rilke, Artaud, Flannery O'Connor...

T.C. : *C'est une forme dans laquelle vous vous investissez, littérairement parlant ?*

— Peut-on s'adresser de manière débraillée à quelqu'un dont vous requérez le temps ? Ne faut-il pas atténuer la violence de votre intrusion par une forme digne d'autrui ?

D.D. : *Le métier, dont vous disiez tout à l'heure qu'il a surgi, permet d'écrire avec aisance.*

— Question de goût : j'ai toujours aimé écrire à quelqu'un, parce que solitaire, et parleur réticent. Le courrier le plus nombreux, depuis que je n'ai presque plus de relations avec des écrivains vivants, est celui que j'adresse à des femmes ; l'écriture épistolaire privilégie quelque chose qu'on ne trouve pas dans le journal intime, du moins pas de cette façon : un visage, son frémissement, son tremblé, ce qu'il a d'unique, d'irremplaçable...

T.C. : *Ce ne sont cependant pas des lettres à caractère littéraire, écrites à des collègues.*

— Comment séparer la littérature de ma vie ? Les femmes sont plus aptes que les hommes à recevoir la parole nue d'une lettre. Je tiens d'autant plus à la correspondance, aujourd'hui, que *Ma vie parmi les ombres* a été écrit pendant deux années d'enfermement absolu, au sein même de ma propre famille, et que je ne veux plus connaître cette vie-là, qui a été une descente au premier cercle de l'enfer. Je sais pourtant que l'écriture sera de nouveau cette épreuve, me dictera sa loi, mes conditions de vie.

T.C. : *À demi subies, à demi choisies ?*

— Quand on est plongé dans l'écriture d'un livre, de même que le livre obéit à sa propre logique, de même l'écrivain obéit à la logique de l'écriture. C'est un travail d'épuisement, celui de la matière romanesque, qui passe par l'épuisement physique : une sorte de lutte avec non seulement une matière littéraire, mais avec ce qui met en jeu une vie. On n'est plus tout à fait le même après un livre comme *Ma vie parmi les ombres*.

T.C. : *Et vous avez éprouvé cela de façon inédite, dans l'écriture de Ma vie parmi les ombres ?*

— Oui, bien plus qu'avec *Lauve le pur*, qui m'avait pourtant laissé harassé, défait. On mobilise toute son énergie, l'esprit autant que le corps, j'insiste sur cette dimension physique du travail ; et puis, les choses se déplacent, on n'est plus tout à fait le même, deux ans après, le corps a vieilli : on est délivré de choses dont on était habité depuis trente ou quarante ans, et on se trouve dessaisi, devant un vide qui n'est pas encore le moment de la mort, avec le sentiment qu'écrire n'est qu'une manière de relancer des hantises.

T.C. : *Par rapport aux autres livres, ce qui m'a frappé, c'est qu'il y a dans Ma vie parmi les ombres un réalisme, quasiment un naturalisme – vous citez tel ou tel produit, ce qu'il y avait dans l'épicerie, à la façon aussi du Nouveau Roman – qui concourt finalement à produire un texte plutôt paisible. C'est assez paradoxal par rapport à ce que vous venez de nous dire.*

D.D. : *C'est paisible, oui, mais c'est tout de même une plongée dans le passé, un passé lié à la mort.*

— Le tragique implique-t-il un traitement sinistre ? Souvenez-vous de Kafka lisant à ses amis certaines de ses nouvelles en riant aux éclats. J'ai écrit *La Gloire des Pythre* avec un extraordinaire

sentiment de bonheur, comme si ce livre m'était donné ; mais quand j'ai repris pour la septième fois la mort de Jean Pythre, j'ai pleuré, comme si s'établissait un rapport sentimental avec certains personnages, surtout quand ils s'inspirent de personnes qui ont existé. Quant au réalisme, il n'est, je crois, que la version apaisée d'une hallucination. Je me suis attaché à des micro-éléments réalistes de ce monde, tout en en montrant la dimension quasi fantastique : regardez l'épisode des caves et du grenier de Jeanne.

D.D. : *La mort, me semble-t-il, atteint le personnage de Marina, qu'on voit progressivement happée et grignotée par les ombres.*

— Oui ; on peut même penser que c'est pour ça qu'elle quitte le narrateur, pour que sa vivante part d'ombre ne se confonde pas avec la grande ombre qui cerne ses paroles.

T.C. : *Je me permets de revenir sur ma question précédente : est-ce que cette part réservée au concret, aux objets, ne serait pas là pour contrebalancer justement les fantômes, les ombres, dans l'écriture elle-même ?*

— Le panneau publicitaire pour l'apéritif Byrrh est aujourd'hui aussi fantomatique que ma grand-tante Marie ; les morts n'existent, si j'ose dire, que dans leur relation avec les objets, ce que l'écriture, plus encore que la photographie, permet de rendre sensible. C'est aussi pour cela que ce livre a été parfois mal lu : on y a vu de la nostalgie, de la déploration ; c'est au contraire un texte qui consiste à prendre les choses et à les remettre en relation – à prendre le parti des choses jusque dans leur nom ou la dimension mythique que leur donne un nom propre, celui d'une marque, par exemple. Le réel est aussi ce qui a disparu, ce dont on se souvient, ce qui continue d'être occulte. Écrire en 2003 un texte évoquant un monde qui touche au xix^e siècle ouvre une perspective temporelle si vertigineuse que tous les malentendus sont possibles, mais aussi les conjonctions poétiques.

D.D. : *Musique secrète semble ouvrir une voie vers l'autobiographie, mais on a l'impression qu'elle passe encore par le biais d'une réflexion sur la musique – je pense notamment aux Intermezzi. Leur confiez-vous le soin de dire quelque chose sur vous, ou ne serait-ce pas une nouvelle façon de vous avancer masqué, d'en rester à une autobiographie intellectuelle ?*

— Non ; la fonction des *Intermezzi* est de faire des pauses méditatives à l'intérieur d'un récit linéaire. Ces textes avaient, pour la plupart, été écrits avant le récit proprement dit, avec l'idée qu'ils entreraient un jour dans un livre, même si je ne savais pas très bien ce qu'il serait. Peut-être en disent-ils autant, en effet, de façon analytique, comme les textes du *Sentiment de la langue*, que ce que je rapporte en m'avancant non masqué.

D.D. : *Peut-on considérer Musique secrète comme le premier tome d'une autobiographie qui va être plus large, plus longue, et qui serait alors une autobiographie de formation, d'initiation ? Peut-on considérer ce livre comme une première étape ?*

— Je n'en sais rien. Je ne sais jamais ce que sera le livre auquel je songe au moment de céder à l'écriture. Toute écriture est le dévoilement de ce songe en même temps qu'une déception. Et puis, cette autobiographie existe déjà peu ou prou dans *Le Sentiment de la langue*, mes livres sur le Liban, sur Istanbul, livres qui sont le fruit de commandes (il faudrait parler de la vertu heureuse de certaines commandes !), tout comme *Musique secrète*, écrit dans les marges de *Ma vie parmi les ombres* qui lui est lié intimement, qui en est, d'une certaine façon, la version lumineuse.

T.C. : *Il me semble par ailleurs que s'il y a autobiographie dans Musique secrète, cela relève d'une*

autobiographie de l'indicible, on n'est jamais, là non plus, dans l'événementiel.

— Il y a cependant des moments très réels, mille détails précis...

D.D. : *Oui, on trouve par exemple des scènes d'enfance qui sont des moments bien délimités...*

T.C. : *Est-ce qu'au fond vous ne pensez pas que l'autobiographie, elle aussi, serait impuissante à rendre compte de ce que vous avez le désir de décrire ? Est-ce que vous ne vous approchez pas ici de vous-même avec la conscience que vous tentez de dire ce qui n'est pas dicible ? Est-ce que ce n'est pas comme si vous vous disiez : J'essaie de comprendre pourquoi je ne suis pas devenu compositeur mais écrivain, j'essaie de décrire ce qu'a été pour moi, dès l'enfance, la musique – mais je sens que je n'y parviendrai pas ?*

— Je me méfie du mot indicible ; je préfère parler de non-dit, de ce qui crée une sorte d'appel d'air permanent, en moi, depuis que j'ai commencé à écrire. Écrire, ce n'est pas traquer l'indicible, mais s'accommoder jusqu'à l'insoutenable de l'impouvoir de l'écriture devant ce qu'on voudrait dire et qu'on dit à défaut d'autre chose. Ce que j'ai l'intention d'écrire un jour sur moi ne relève donc pas de l'indicible, mais, au contraire, de ce qui est à dire à tout prix : un légendaire intime et infini. N'oubliez pas aussi que *Musique secrète* fait partie d'une collection, « L'un et l'autre », avec cette contrainte que je devais respecter l'équilibre entre les deux pôles de ce qui fait l'objet du livre : la musique comme miroir d'un sujet. Dans une telle entreprise, les moments de fascination, de blocage, d'autocensure, de report, sont inévitables, mais non de l'ordre de l'indicible ; une sorte de pudeur, plutôt, ou une crainte d'épuiser d'un seul coup le combustible créatif.

D.D. : *Puisque c'est surtout l'enfance qui est explorée, le lecteur ne peut pas s'empêcher d'éprouver une attente à propos de l'âge adulte. C'est presque une frustration, à l'issue de cette lecture, que le récit s'arrête là.*

— Oui, c'est pour ça que je pense à écrire non pas la suite de *Ma vie parmi les ombres*, mais à en reprendre le personnage, certaines situations inexplorées, imaginant ce qui se passe après son enfance siomoise, cette entreprise romanesque ayant quelque chose d'infini.

T.C. : *Je reformulerais ainsi mon interrogation : face à cette enfance, on a l'impression que vous vous trouvez – et nous nous trouvons avec vous – confronté à un secret. Dans *Musique secrète*, on ne perçoit pas le secret de cet enfant, on l'approche seulement.*

— Je l'approche de la même façon dans *Beyrouth* et dans *Un balcon à Beyrouth*, me semble-t-il ; ou alors vous, lecteurs, vous en sauriez inévitablement plus sur moi que j'en saurai jamais. Ce secret n'est peut-être que la peur de découvrir un coffret vide.

T.C. : *C'est pour le lecteur un personnage, émouvant, mais on n'est pas dans l'autobiographie.*

— Le Liban reste pour moi une immense réserve (et en vous disant ça je songe à ce mystérieux tableau de Friedrich intitulé ainsi, réserve de songes et de secrets). Si je reprends les situations de *Ma vie parmi les ombres*, les contraintes romanesques interdiront que je parle de Beyrouth ; c'est donc là une façon de reculer encore, de garder en moi ce qui s'est noué là-bas, et à propos de quoi j'ai pourtant l'impression d'avoir beaucoup dit (et en disant « là-bas », je m'aperçois que c'est un lieu singulier où se confondent le Liban et le Limousin)...

D.D. : *C'est curieux, car lorsque l'on vous écoute on a en effet l'impression d'une vérité qui est toujours retardée.*

— Je vous en ai donné la raison (une raison du moins objective) : mes parents, mes proches, la crainte (et peut-être le désir) d'entrer dans un texte autobiographique qui mettrait fin à mon travail d'écrivain. Ce retard, ce différé, cet indéterminable, n'est-ce pas là le mode de dévoilement de la vérité ?

T.C. : *Gracq dit aussi qu'à partir du moment où l'on a écrit sur certains événements, ils sont alors totalement morts, on en perd alors le souvenir, ils ne sont plus source de création, et ils ne vous appartiennent même plus, cela équivaut alors à se séparer d'une partie de soi.*

— Sans doute ; mais certains événements sont des noyaux infracassables par l'écriture ; ils résistent ; ils produisent du secret, ils secrètent un silence qui en appelle à l'écriture. Et puis ce que vous appelez un secret n'est sans doute mystérieux que pour moi, donc forcément décevant, s'il n'est pas mis en scène, s'il ne demeure pas dans la stratégie de la remémoration ; ce qu'a compris Proust, qui nous donne le mouvement même de la mémoire et son contexte changeant, la moirure infinie de la souvenance, ce qui est aussi intéressant que ce qui est révélé.

*

T.C. : *Si nous revenons sur l'ensemble de votre parcours de romancier, quelles étapes un regard rétrospectif pourrait-il en dessiner ? Dans Fenêtre au crépuscule, vous déclarez avoir, avant La Gloire des Pythre, « beaucoup joué » avec « les formes traditionnelles ». Qu'entendez-vous par là ? Il me semble que vous vous êtes plutôt attaché pendant cette première période à ce que vous appelez par ailleurs le récit, le « merveilleux récit français », qui est, dites-vous, « l'instrument privilégié de notre légendaire ». Ce n'est qu'à partir de La Gloire des Pythre que vous auriez rejoint ce que vous appelez à propos de Gracq et du Rivage des Syrtes, les postures idéales du roman du XIX^e siècle ». Qu'en pensez-vous ?*

— Quand je parle d'un jeu avec les formes traditionnelles du roman, je pense plutôt au récit, disons le récit gidien tel qu'il a été hérité de la tradition psychologique. Ce type de récit est toujours actif, me semble-t-il ; il est même le lieu d'expériences narratives souvent plus convaincantes que le roman proprement dit : c'est la lignée qui va d'*Eugénie de Franval* à Bataille, du Dostoïevski du *Sous-Sol* à Des Forêts, de *Bartleby* à Blanchot... Je jouais avec ce type de récit ; c'était, pour moi, une façon de m'inscrire dans une lignée sans m'y enfermer ; c'était aussi jouer avec l'autobiographie masquée. Quant à ma phrase, qui est une phrase classique, très tendue, j'en trouvais la confirmation contemporaine dans l'œuvre de Henri Thomas, écrivain mal connu mais qui va très loin dans ses récits, qui entre dans des zones d'ombre, avec l'air de ne pas y toucher, avec une distance que je trouve émouvante, comme dans *La Nuit de Londres*, *Le Parjure*, *Le Promontoire*. J'ai donc adopté cette forme, qui se déploie entre le roman et la nouvelle, le roman court, ou le roman monodique, dans ma petite trilogie noire, *L'Angélus*, *La Chambre d'ivoire*, *L'Écrivain Sirieix*, récits dont peu ont noté la dimension ironique. À partir de *La Gloire des Pythre*, et cela s'annonçait déjà dans *Cœur blanc*, s'est imposée à moi une phrase beaucoup plus ample, hors normes, la matière que j'avais à affronter cette fois nécessitant une forme de l'ordre du symphonique, de la polyphonie.

T.C. : *Vous désirez déployer toutes les ressources de la phrase, d'où la prédilection que vous revendiquez pour l'imparfait du subjonctif par exemple.*

— Les temps passés du subjonctif, comme les subordonnées ou le point-virgule, sont une manière de nuancer, certes, mais aussi de jouer avec l'idée de classicisme, contre le classicisme tel qu'il est véhiculé par une tradition scolaire, académique, et aussi m'inscrire contre ce que Barthes appelait

l'« écriture », c'est-à-dire la doxa littéraire contemporaine, qui privilégie la phrase nominale, apocopée, rapide, avec pour seul moteur le présent de narration. La lenteur, les méandres, les sons rares, voilà une façon de s'insurger contre l'époque.

T.C. : Vous nous avez dit que pour vous le roman peut naître d'une phrase qui, par sa texture, son rythme, lance le récit, mais il nous semble que nombre de vos livres sont provoqués par des images, des scènes ou des motifs dont certains sont issus d'autres livres, en voici quelques exemples : la femme ivre qui vomit ou urine (Bataille, *Ma mère*), la mère abandonnant l'enfant et se retrouvant sur le pavé parisien (Mauriac, *La Fin de la nuit*), le sang dans la neige (Perceval de Chrétien de Troyes), la salle de classe humide et automnale (Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*). *Revenez-vous ces images ? Comment fonctionnent-elles ? Peuvent-elles être à l'origine de certains de vos récits ?*

— L'ombre des grands textes est parfois étouffante ; mais qu'il y ait un compagnonnage avec ces textes, c'est certain. On trouve dans mes livres, dans *Le Cavalier siomois* notamment, des citations sans guillemets, issues de romans russes, et tout un dialogue pris dans *Michel Strogoff*. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi une épigraphe de Lermontov. Quant aux scènes que vous signalez, elles sont pour moi fondatrices, récurrentes, obsédantes, parce que vécues, et que j'en ai parfois entendu l'écho dans les textes que vous citez. Me fascine ce qui coule, le sang, l'urine, le sperme, les larmes, la parole, mais aussi l'idiotie : adolescent, quand j'ai commencé à lire les Américains de la Génération perdue, et me disant qu'un jour j'écrirais sur ces personnages remarquables qu'étaient les gens de Viam, j'y étais encouragé par le fait que Faulkner avait mis en scène des personnages d'idiots.

D.D. : *Vos romans jouent depuis La Gloire des Pythre sur différentes voix narratives, ce qui fait qu'on peut parler de véritable polyphonie. Je voudrais que vous reveniez sur la fonction que vous attribuez à ce chœur : est-il l'expression d'une collectivité, dans le souci de redonner voix au peuple des humbles ? Est-ce un chœur des ombres, vivants et morts mêlés ? Peut-on l'envisager comme la réécriture du chœur antique ?*

— C'est beaucoup plus terre à terre ; vous savez que je n'aime pas le symbolique ni l'allégorique – ni la narration à la troisième personne. Si j'ai longtemps reculé avant d'écrire *La Gloire des Pythre*, c'est que je ne trouvais pas comment raconter une histoire qui se déroule sur une centaine d'années sans tomber dans les poncifs liés à la troisième personne ; s'est imposée alors l'idée de ce chœur, ce « nous », qui m'intéressait parce qu'il n'est pas psychologique : c'est une personne collective, qui change, qui n'est pas la même au début et à la fin, se resserre à un certain moment, se réduit par exemple aux seules femmes de Siom.

D.D. : *Ce n'est donc pas à mettre en rapport avec le fait de redonner voix à une communauté...*

— Non, même si on peut le lire de cette façon. En revanche dans *Lauve le pur*, le fait d'avoir restreint ce chœur à six ou sept femmes permet, dans leur dialogue avec Thomas Lauve, une confrontation qui relève peut-être d'une relation mère-fils ; la mère de Lauve s'est enfuie et ce chœur de villageoises en est, d'une certaine façon, le substitut, cela dit sans entrer dans une lecture psychologique du texte.

T.C. : *Les femmes, dans ces récits siomois, sont celles qui savent écouter et qui finissent par raconter : les femmes de Siom, Yvonne Piale qui raconte sans fin. Est-ce qu'il n'y aurait pas là une sorte de principe de compensation ? Ne s'agirait-il pas de ce « silence frénétique » (rabiosa silentia) que décrit Perse, cité par Quignard dans un de ses Petits Traités : « Ombres au front baissé, aux regards fixés en terre, sans cesse murmurantes à l'intérieur de la tête, vous mâchez un silence fou. »*

— En travaillant cette matière siomoise, j'avais l'impression d'avoir rompu le silence, non pas sur la vie de ces gens-là, mais sur ce qui ressort à l'indicible, à savoir leur tragique. Tragédie qui relève avant tout de leur origine sexuelle ou de leur destinée amoureuse, si tant est qu'on puisse les séparer. Mettant en scène ce chœur, adoptant cette posture narrative, je suis dans la perpétuelle rupture d'un silence qui chercherait constamment à se reconstituer. D'où la dimension ombreuse, en tout cas ténébreuse, de certains de ces personnages, ou leur dimension logorrhéique, dans le cas d'Yvonne Piale, parler étant la seule façon d'être en vie.

T.C. : *Et même elle parle pour ne plus parler.*

— Elle sait aussi qu'il y a un moment où elle va cesser de parler et donc ne fait qu'anticiper indéfiniment par la parole le moment où elle va se taire. On est loin du cliché du paysan comme quelqu'un qui rechigne à parler, du taiseux.

D.D. : *Peut-on penser que la complexité syntaxique à laquelle vous travaillez veut mimer une sorte de ressassement, et acceptez-vous l'idée que cette forme de ressassement ait sur le lecteur un effet de harcèlement ?*

— Harcèlement, je ne sais pas ; j'espérais plutôt une forme de séduction ! Je me méfie de ce mot, dont les connotations sont si...

T.C. : *C'est précisément pour cela qu'on l'a gardé ! Harcèlement littéraire, cela ferait un beau titre.*

D.D. : *Le harcèlement littéraire comme nouvelle catégorie esthétique !*

— Pourquoi ne pas donner ce titre à notre livre ? Que le lecteur soit placé devant quelque chose d'opiniâtre, d'un rythme obsédant, avec des figures et des motifs récurrents, oui, cette idée-là me plaît. J'aime aussi l'idée que le lecteur se perde dans une phrase, s'abandonne, l'abandon supposant non pas une violence ou une soumission, comme le laisserait entendre le mot de « harcèlement », mais plutôt une forme d'acquiescement. C'est un peu comme en musique ; quand on écoute une œuvre, on n'entend pas, on n'écoute pas tout. L'écoute n'est pas forcément analytique. On accepte de ne pas tout entendre, quitte à découvrir ou redécouvrir certains aspects de la couleur, de construction, de motifs, lors d'une deuxième ou troisième écoute. Écrire est un travail infini, comme le commentaire. C'est ouvrir une terre de mots.

D.D. : *Une matière qui est travaillée et retravaillée.*

— Il faut conduire ses phrases jusqu'au bout de quelque chose. Est-ce que je sais, quand je commence une phrase, comment je vais la terminer ? Je tente de capter ce rythme qui est en moi, et de le faire correspondre à la logique des situations, des personnages.

D.D. : *On se demandait justement ce qui était premier : la phrase, ou cette matière que la phrase permet de travailler ?*

— Il n'y a là rien d'extérieur au langage. Tout souvenir, tout paysage, tout corps est ainsi appelé au langage.

T.C. : *Il y aurait pour l'écriture ce qui existe pour la lecture, une sorte d'empan visuel : quand on lit, on est déjà à la ligne suivante.*

— Oui, quelque chose de cet ordre, et c'est de cela que dépend la construction non pas seulement d'une phrase, mais d'un ensemble qui formera un livre. Mais rien n'est donné d'emblée, sinon la

première phrase ; ce qui l'est gouverne le reste, qu'il faut infiniment retravailler avec l'oreille interne.

T.C. : *Pourrait-on aller jusqu'à dire qu'il va se produire tel ou tel événement, qu'un personnage va éprouver tel ou tel sentiment, parce que vous vouliez placer tel mot précis à ce moment-là du texte ?*

— Tout est possible. Une inflexion rythmique, un afflux de langage, une métaphore peuvent infléchir le texte, jouer sur un personnage. C'est pourquoi écrire revient à déjouer tous les plans.

D.D. : *Nous voulions aussi évoquer le fait que vos personnages ne nous semblent pas toujours avoir un langage, ou un idiolecte, qui leur soit propre. Êtes-vous d'accord avec ce point de vue, et si oui, doit-on y lire votre refus de la psychologie des personnages dans vos romans, et de la vraisemblance romanesque de base ?*

— La vraisemblance romanesque de base, comme vous dites, n'existe pas pour un écrivain moderne. La caractérisation d'un personnage par un idiolecte est difficile, particulièrement artificielle. Il faut la suggérer plus que tenter de la traduire scrupuleusement. Quand Balzac caractérise le baron Nucingen par son accent germanique, avouez que c'est lourd. Et comment rendre en traduction, dans quelle équivalence de niveau de langue le parler forcément stylisé des paysans du Mississippi, chez Faulkner ? Les idiolectes de *La Gloire des Pythre* et de *L'Amour des trois sœurs Piale* ont été écartés dans la traduction allemande. C'est plutôt la contagion du contexte qui, par métaphore, caractérise ces personnages. C'est avec le personnage de Mme Malrieu, dans *Ma vie parmi les ombres*, que je suis allé le plus loin dans cette voie, en essayant de rendre sensible sa façon de parler. Mais c'était plus facile, car c'est un personnage qui a déjà un langage élaboré, presque littéraire.

T.C. : *Le dialogue au style direct est, dans vos œuvres, souvent très réussi – mais il est rare. Vous avez souvent recours au monologue, mais assez peu au dialogue romanesque.*

— Cela explique peut-être que dans mes livres ces personnages soient fréquemment murés en eux-mêmes. J'ai longtemps été enfermé dans le silence ; j'étais quelqu'un de peu bavard, sans pour autant être muet. Jusqu'à ce que j'enseigne, j'ai eu beaucoup de mal à entretenir des rapports simples avec les gens, et c'est encore le cas, à cause des enjeux de pouvoir dans le langage oral. Et puis je m'ennuie souvent avec les gens, surtout quand leur façon de parler m'exaspère, que j'ai affaire à des gens qui ont un discours, ou qui n'écoutent pas ce que vous dites, ce qui est hélas de plus en plus fréquent, le sens de la conversation s'étant perdu.

T.C. : *Il me semble que Marie NDiaye, par exemple, y parvient tout à fait. Ce sont bien des idiolectes qu'elle met en place, pas des sociolectes, il y a, dans ses romans, une voix propre à chaque personnage.*

— C'est difficile pour moi, peut-être parce que les sociolectes qui m'intéressent ont disparu ou se sont aplatés, et que la langue étant en grande partie dictée par les médias, les publicitaires, le politiquement correct, tout subit cet aplatissement.

T.C. : *Attachez-vous à l'incipit une valeur en quelque sorte musicale ? Peut-on parler à son propos d'ouverture, au sens musical du terme ? Vous écrivez ceci dans L'Invention du corps de saint Marc : « On s'attache à la vie comme au premier mot d'un récit » ; on pourrait peut-être inverser les termes de la maxime ?*

— L'incipit n'est pas seulement une ouverture, mais l'écho anticipé de la fin. Quand j'ai l'incipit, il est rare que la fin ne me soit pas donnée en même temps, ou qu'elle ne se trouve pas contenue dans le

mouvement de l'incipit. J'aime les compositions en arche, la *Sonate* de Franck, par exemple, ou l'utilisation du leitmotiv chez Wagner. J'en ai été autant influencé que par l'architecture balzacienne ou proustienne. Quant à l'espèce de maxime que vous relevez, elle suggère que certaines existences nous apparaissent prises dans une logique littéraire, c'est-à-dire dans la distance que l'écriture introduit par rapport au fait même de vivre. Pour en revenir à ce qui conclut un livre, j'aime aussi ce qu'on appelle coda en musique : une façon abrupte d'achever une œuvre, comme souvent chez Ravel.

T.C. : *On trouve en effet, même dans Le Sentiment de la langue, des excipit extrêmement travaillés ; les excipit vous sont-ils donnés comme vous nous le disiez pour les incipit ?*

— Certains me sont donnés, je vous l'ai dit ; d'autres sont très travaillés. Dans ce cas, j'en ai le pressentiment en cours d'écriture, écrire étant alors une opération de rumination divinatoire. L'excipit de *L'Angélu*, je ne l'ai trouvé que sur épreuves, au dernier moment. Le narrateur était bien là, sur le seuil de sa maison, dans son entière dérélition, mais je n'avais pas encore la formule conclusive ouverte. Mais si je peux modifier un excipit, jamais je ne l'ai fait pour l'incipit. Quant à la phrase de *L'Invention du corps de saint Marc*, elle est énigmatique même pour moi, et elle fait partie de ces phrases qui demandent à n'être pas explicitées, écharde nocturne dans le corps de l'écrivain. Cela a trait plutôt à la question du rapport de l'écrivain avec le vivant. Qu'en est-il du vivant quand on passe son temps à écrire ? Est-ce au détriment du vivant, ou est-ce une autre manière d'atteindre le vivant ? Est-ce une manière de le fuir ? Tant d'années après avoir commencé à écrire, je me pose encore ces questions-là. Je n'ai pas de réponse, je n'en aurai jamais, sauf si j'arrête d'écrire pour faire autre chose, ce qui peut me tenter infiniment par moments.

D.D. : *Vous nous disiez déjà cela lorsqu'on parlait de l'écriture de Ma vie parmi les ombres, cette impression que vous aviez eue d'être relégué pendant deux ans en marge du vivant. Ce livre fini, vous aviez eu envie d'un retour au vivant.*

— En marge du vivant, c'est-à-dire dans une sorte de folie. Je ne suis pas retourné au vivant ; c'est le vivant qui s'est manifesté à moi, dans sa splendeur.

T.C. : *On peut en effet s'interroger : le refus de la vie est-il cause ou conséquence d'une telle expérience ?*

— On ne refuse pas exactement la vie ; on la tient à distance, dans le demi-sommeil de la raison qui engendre ces monstres singuliers : les personnages, qu'on détache de leur nuit pour les exposer à la folie du jour. Écrire, c'est vivre dans cette distance, intenable de façon prolongée et exclusive.

T.C. : *Pour en revenir à l'incipit, aurait-il une valeur un peu talismanique, serait-il une espèce de formule magique qui permettrait de lancer le récit ?*

— En effet, c'est le sésame qui permet de déclencher tout le reste. On s'y tient tout au long du récit, souvent superstitieusement.

T.C. : *Les incipit seraient, à chaque fois, des variations sur le « il était une fois » qu'on ne peut pas reprendre, mais que d'une certaine façon on réinvente toujours.*

— Écrire, ce serait contourner infiniment une formule de loi. C'est un travail étrange ; on ne peut pas chercher un incipit ; il est donné, je le répète, et parfois dans des circonstances les plus inattendues, dans le métro, en dormant, en passant l'aspirateur, en regardant un match de football...

T.C. : *Vous aussi !*

— Je me sers quelquefois de la télévision comme d'un instrument qui me place dans un état second, d'attention inattentive, de réflexion distraite, de flottement intellectuel qui me permet de penser à un travail en cours, et non seulement d'y penser mais de laisser s'opérer ce travail en moi. J'aime regarder un mauvais film ; c'est un moment où il m'arrive de trouver des solutions narratives, un état presque nauséeux, avec de légers maux de ventre, un état singulier, fécond.

T.C. : *Les récits sont liés au temps ; vous employez une très belle métaphore dans L'Amour des trois sœurs Piale : « Les paroles ne sont que du temps qui s'épaissit et qui fige, oui, la vieille graisse du temps ». Cela peut-il rappeler le motif béckettien, qu'on trouve par exemple dans Oh les beaux jours, de la parole logorrhéique qui va vers l'exténuation.*

— Il y a chez mes personnages l'obsession de la perte, de l'échec, de la mort, en même temps que de la légitimité de la parole, du dévoilement, de l'occultation et de la lumière : un tragique de la parole, en effet.

D.D. : *Par ailleurs, le fait de rendre créatrices de paroles ces femmes qui ordinairement s'en tiennent à l'écoute, n'est-ce pas leur rendre hommage, dans le temps même où elles étaient reléguées ?*

— Oui, mais la guerre de 14-18 avait vidé les villages de leurs mâles, et des formes de matriarcat s'étaient développées ; c'était frappant, cette puissance plus ou moins occulte des femmes. Tous mes livres sont hantés par ce pouvoir.

D.D. : *Ce sont elles qui ont le pouvoir d'engendrer, d'accompagner les morts...*

— De lire, de parler, de transmettre...

T.C. : *Parce qu'elles n'ont pas le même rapport au temps ?*

— Par leur physiologie et par le fait qu'elles donnent la vie, elles ont un rapport au monde différent de celui des hommes, que leur sexualité tourne vers la mort. Nous sommes prisonniers de névroses, d'habitudes, d'obligations à quoi nous tentons d'échapper par le sexe, la musique, les récits. Le mâle est un enfant fasciné par la parole féminine, par le grand récit que transmettaient les vieilles femmes de Viam, un récit qui passait de bouche à oreille, même si ce n'était pas exactement la même histoire. J'en ai capté quelques bribes dans mes livres.

D.D. : *Pourtant ce pouvoir, celui d'enfanter par exemple, est circonscrit dans le temps, et le vieillissement physique reste sans doute plus problématique à vivre pour une femme que pour un homme. D'où le tragique de certains personnages féminins de vos romans, en particulier lié à la beauté. Je pense par exemple à Nicole, l'héroïne de La Voix d'alto. N'est-elle pas justement représentative de la condition de la femme, dans son rapport au temps ?*

— Oui, surtout aujourd'hui où les canons plastiques sont si durs pour les femmes, dans cette dictature de la beauté parallèle à celle du plaisir. La question de la beauté est toujours liée au tragique. Regardez Suzanne Pythre, Lucie Piale, Christine Râlé, Nicole Cleary-Dupré : dès qu'il y a de la beauté s'enclenche le violent court-circuit du désir. C'est pourquoi elle suscite en moi une forme de compassion.

T.C. : *On a aussi l'impression à vous lire que notre monde ne peut pas contenir cette beauté.*

— Il ne sait guère l'accueillir ; il tente de la réduire, la commercialise, la sexualise, à outrance. Lolita n'est plus une exception sidérante, mais une mode. Le corps adolescent est plus que jamais

tabou, en même temps que publiquement érotisé : j'aurais, j'imagine, du mal à publier aujourd'hui *Laura Mendoza, Le Chant des adolescentes, Autres jeunes filles*, surtout en évoquant la beauté d'une jeune chute de reins soulignée par le haut d'un string écarlate dépassant d'un jean surbaissé... La beauté est épiphanique, et vouée au déchirement.

D.D. : *On peut penser à ce propos à l'incipit de L'Amour des trois sœurs Piale, qui met en scène une forme de séduction sans érotisme entre Yvonne Piale et Claude, malgré leur différence d'âge. Cette séduction est liée je crois à la maîtrise de la parole, du savoir.*

— Il y a au moins du trouble. Non seulement parce qu'il y a une rivalité entre Yvonne Piale et la maîtresse de Claude, mais parce qu'elle appartient à une trinité, celle des trois sœurs. Que vient faire le jeune Claude chez cette vieille parleuse, une fois par semaine ? Il vient l'écouter lui parler d'Amélie, sa sœur, personnage hautement romanesque, tandis que Lucie, femme d'une grande beauté, malgré son innocence, se tient derrière eux. Claude est entré par la parole dans un vaste corps trinitaire bien plus érotique et fascinant que celui de la femme avec laquelle il couche. *L'Amour des trois sœurs Piale...* Voilà un livre que j'ai écrit avec le plus grand bonheur, celui de vivre avec ces trois femmes, de les aimer comme un romancier peut le faire de certains personnages.

T.C. : *Le chœur permettrait-il de détemporaliser le récit, de raconter quelque chose d'intemporel, vu de l'éternité, et qui permettrait d'échapper à l'assujettissement au temps dont parle de Maistre dans l'épigraphe à L'Amour des trois sœurs Piale, « l'homme est assujetti au temps, et néanmoins il est par nature étranger au temps, il l'est au point que l'idée même du bonheur éternel, jointe à celle du temps, le fatigue et l'effraie » ?*

— Peut-être me permet-il, plus simplement, de me retrouver, autre forme d'intemporalité, tel que j'étais, enfant, quand j'écoutais ces femmes, ces vieillards, avec le sentiment que je n'existais pas, que le temps s'arrêtait, pendant ces longs soirs qui n'en finissaient pas de tomber sur un monde que je croyais éternel.

T.C. : *À l'inverse, comme vous l'écrivez dans Lauve le pur, nous serions dans un temps, dites-vous, une génération qui ne connaît pas le silence, le réprouve, et, parallèlement, ne voudrait plus qu'on lui raconte quoi que ce soit.*

— Il suffit en effet de comparer la façon dont on pouvait vivre il y a encore vingt ans par rapport au bruit, et la façon dont on le vit aujourd'hui. Vous savez qu'aux États-Unis il y a dans les juke-box des plages de silence ; on paie pour obtenir le silence ; le silence s'achète. C'est tout à fait symptomatique d'une époque déspiritualisée, où on ne supporte plus la confrontation avec soi-même provoquée par le silence ; d'où l'utilisation de la musique « d'ambiance » dans les lieux publics. Même chose pour la nuit ; elle n'existe plus, même à l'intérieur d'une maison, à cause de tous les appareils dont les veilleuses, les écrans à affichage numérique tuent l'obscurité. Songez qu'il y a des gens qui n'auront connu ni le silence ni la nuit ; c'est un peu comme s'ils n'avaient jamais connu l'amour.

T.C. : *Permettez-moi de revenir à ma question, le silence disparaissant, la volonté de raconter ou d'entendre des récits disparaîtrait selon vous ?*

— Lire, écouter, raconter, c'est accepter d'entrer dans un ordre de temps qui n'est pas celui des horloges, chose de plus en plus difficile en un temps où la parole est hachée, le temps fragmenté, le zapping roi, où l'ennui n'est plus le même, naguère prodigieux allié de la lecture et de son temps immobile... Comme le silence, la parole véritable fait peur.

T.C. : *Hormis dans la relation amoureuse.*

— Oui, mais l'amour est un court-circuit temporel, quelque chose de prodigieusement intéressant parce que a-social.

D.D. : *Cette attente est d'ailleurs du même coup peut-être surévaluée, on attend tout de la parole et de l'écoute dans le couple.*

— Le couple ne vit que de la conversation qui suit l'amour, non seulement l'amour physique mais ce qui suit l'indistinction de la passion. C'est l'objet de *La Voix d'alto*, où la parole et la musique sont souvent aussi importantes que l'acte sexuel.

D.D. : *Si l'on revient aux personnages de vos romans et que l'on cherche à les « classer », personnages féminins et masculins me semblent s'opposer très nettement : on a l'impression que vous faites la part belle à vos personnages féminins puisque vous les parez d'une fonction tantôt maternelle, tantôt érotique, et leur conférez aussi un savoir d'écoute et de parole. Même lorsqu'elles sont défaillantes – je pense à certaines mères enfuies, comme la mère de Lauve, ou lointaine comme la mère de Céline dans Le Cavalier siomois –, on a cependant l'impression que vous investissez toutes ces femmes d'un très grand nombre de venus. Alors que les hommes sont, eux, tantôt brutaux, tantôt insuffisants, tantôt autistes, faibles, veules. On a donc l'impression de deux pôles très distincts.*

— Dans mon enfance, la séparation entre les deux sexes était encore forte ; l'autre sexe n'était pas perçu par les garçons comme il peut l'être aujourd'hui ; il n'y avait pas de discours à ce sujet, pas de consensus. C'était l'altérité absolue. C'était ce vers quoi il fallait aller, comme si la vérité était de ce côté-là. Je ne dis pas qu'elle est là mais il y a quelque chose qui me porte à croire qu'il en est ainsi. Les hommes m'ont la plupart du temps déçu, toujours en position de rivalité, de domination, de voracité, de souci social, de violence, toutes choses vulgaires, fatigantes, sans grand intérêt. D'où ma relation privilégiée avec les femmes. L'idée qu'elles soient brutalisées, exploitées, violées, tuées pour leur beauté, je l'ai toujours ressentie comme une souffrance personnelle. Lorsque je mets en scène ces personnages de femmes, c'est en quelque sorte moi-même que j'explore à partir de cette souffrance, de cette impossible proximité, comme avec Nicole, dans *La Voix d'alto* ; à travers elle, c'est de moi que je parle, à propos du vieillissement, du rapport au corps, du suicide.

T.C. : *Cela n'explique pas totalement votre dégoût et votre mépris envers les hommes.*

— Je ne pense pas qu'on puisse lire ce dégoût dans mes livres. Et puis beaucoup de personnages masculins sont dignes de compassion : Marc dans *L'Invention du corps de saint Marc*, Jean Pythre, Lauve...

T.C. : *Il y a c'est vrai les innocents ou Lauve, mais Lauve n'est quand même pas un modèle, et par rapport à ce que vous venez de décrire des femmes, on ne trouve pas dans vos textes de valeurs dites masculines, de force, de pudeur, de virilité.*

— Je ne me reconnais pas dans ces valeurs, qui ne sont pas non plus celles de mes personnages. Ceux-ci sont souvent des déclassés, des malades, des solitaires, des êtres blessés.

T.C. : *Les hommes portent tout le péché originel chez vous !*

D.D. : *Je me suis demandé s'il ne fallait pas aussi voir, dans cette description des hommes, une sorte d'autoportrait sans complaisance, un acharnement à vous décrire, de façon noire et ironique.*

— Peut-être y a-t-il plus de choses de moi qui passent dans mes personnages féminins que dans les

hommes. Je suis hanté par la faute, la violence, la mort. Je ne m'aime guère, c'est vrai, et je passerai ma vie à tenter de comprendre les raisons de cette haine, à m'en accommoder tant bien que mal.

D.D. : *Dans vos romans un personnel romanesque est très nombreux et divers, certains personnages, pas même secondaires, sont nommés et désignés, ils ont une identité. Pour quelles raisons ?*

— La collectivité restreinte, les familles, les groupes me fascinent autant que les individus. À Viam, les gens existaient fortement par leur nom, comme au Liban par leur appartenance religieuse. J'ai toujours eu le souci de nommer, de travailler à partir de l'identité onomastique, patronymique. Le nom propre est comme une sorte d'harmonique en musique ; lorsqu'on nommait quelqu'un, on évoquait du même coup toute l'histoire de sa famille, et toutes les responsabilités des uns et des autres à travers les alliances, les actes, la fatalité, même. Le rôle du nom propre dans ces sociétés-là est considérable. Aujourd'hui le nom et l'origine ne sont plus audibles, à cause du politiquement correct qui les fige dans une illisibilité juridique, alors que le rapport entre le singulier et le collectif que représente le nom reste un levain romanesque considérable. La question de la bâtardise et du nom dont il est question dans *Ma vie parmi les ombres* est peut-être incompréhensible aujourd'hui. L'inscription du nom propre d'un personnage est fondamentale, pas seulement pour des raisons d'économie littéraire, mais parce qu'il fait partie de la langue. La rêverie sur les noms est quasiment absente du roman contemporain. C'est pourquoi je n'aime pas non plus les romans où les personnages ont des noms symboliques, Orion, Boy, Alpha, je ne sais pas, ou trop étrangement beaux, comme chez Claudel ou chez Gracq.

T.C. : *Et l'on retrouve aussi l'amour de la langue dans cet amour des noms, des noms et prénoms français...*

— En effet, regardez le nom de Lauve, qui vient d'un lieu-dit de la commune de Viam, beau nom aux résonances profondes, avec des harmoniques mauves, violettes, humides, végétales... Déformé en « love », par la gouaille de la banlieue parisienne, il nie l'individualité du personnage. Ce sont des choses auxquelles je suis extrêmement sensible, moi dont le nom a tellement été décliné sous forme de céréales et qui, en arabe, prononcé d'une certaine façon, signifie cent.

T.C. : *Qu'en est-il des personnages ? Sont-ils inspirés de la réalité, ou des récits écoutés, relèvent-ils de la rêverie adolescente ?*

— Beaucoup de ces personnages ont des modèles, d'autres ont été inventés, les uns et les autres se rejoignant dans la même existence romanesque. Le personnage d'Yvonne Piale, fictif, est une sorte d'agglomérat de plusieurs personnages d'institutrice que j'ai connues. Si les modèles d'André, Amédée et Jean Pythre ont existé, Suzanne Pythre est un personnage inventé, comme Thomas Lauve, Céline Soudeils, Pierre-Marie Lavolps ou Philippe Feuillie. L'ensemble constitue cependant une communauté pour moi aussi vraisemblable que la vraie, et, avec le temps, à force de vivre avec ces doubles, ces projections, ces fantômes, ces ombres, un monde réel. Un personnage de roman nous force, s'il a trouvé sa cohérence, à le considérer comme un être sinon vivant, du moins logique et mystérieux tout à la fois, avec lequel on vit, dans cette vérité ambiguë qui est le mode d'être de la littérature. Je suis allé en Corrèze, récemment, pour une lecture ; la personne qui organisait la soirée me dit que des gens voulaient me voir ; apparaissent alors des Viamois que je n'avais pas vus depuis trente ans, qui me disent leur joie de me retrouver, avant que l'un d'eux me lance : « Quand je pense que tu me fais mourir d'une cirrhose du foie ! » Je lui réponds que c'est le fils d'Heurtebise qui en meurt, et non lui...

T.C. : *Ma question est aussi de savoir s'il y a eu des récits entendus.*

— Bien sûr, et aussi des choses dont j'ai été témoin. Et beaucoup d'histoires rêvées, amplifiées, détournées, recomposées, réinscrites dans un contexte différent.

D.D. : *Nous avons remarqué que la mort est un motif récurrent dans vos livres : mort collective et mort individuelle, morts transportés, à la fois grotesques, puants et en même temps frères des vivants ou miroirs de ce que seront les vivants dans le futur... Doit-on voir dans cette obsession le reflet de votre propre terreur face à la mort, une position de moraliste tendant à montrer notre finitude, ou un chant funèbre pour ceux qui sont doublement morts, parce que non réincarnés dans les générations futures ?*

— Il a fallu que je me confronte d'abord à la mort individuelle avant d'en venir à la mort collective – laquelle m'a en fin de compte plus bouleversé que les morts individuelles. La mort de celui qui a servi de modèle à Jean Pythre a été le déclencheur, puis la mort des membres de ma famille maternelle. Sans doute, ces gens ne sont-ils pas encore tout à fait morts, dans la mesure où il y a encore quelques personnes pour les évoquer, avec moi, en Corrèze ; et, plus intimement, ces morts continuent à me parler. Je suis capable de les nommer, de décrire leur visage, d'imiter leur parler, de retrouver leur accent. Il est vrai que je suis de nature très mélancolique, à la fois fasciné par la mort, la désirant d'une certaine façon, et terrifié par elle. La question du suicide est fondamentale pour moi, depuis mon premier livre, qui est un chant funèbre pour un personnage qui a enfin trouvé dans l'imminence de sa mort une manière de vivre. Et ce qui est en train de mourir, la civilisation française et européenne, m'obsède aujourd'hui tout autant.

D.D. : *L'insistance avec laquelle vous décrivez la mort physique ne renvoie-t-elle pas les Siomois mais aussi le lecteur à leur propre finitude ? C'est en ce sens que je parlais de votre position de moraliste.*

— On me reproche parfois la scatologie, les cadavres, les scènes sexuelles, la violence de certains comportements ; un écrivain doit dire ça, aussi : le corps en son entier. Bergman, dans ses films, montre le corps, le visage, comme jamais on ne l'avait vu en Occident, du moins dans l'image en mouvement. Il fallait cet esprit à la fois puritain et extraordinairement libre, pour exhiber non seulement le corps désirant, mais le corps malade, l'agonie, le cadavre.

T.C. : *En fait, vous parlez là d'un monde profondément chrétien.*

— Avoir si longuement contemplé le corps crucifié du Christ, lu les récits de la Passion, ceux des martyres, les récits bibliques, tout ça m'a irréversiblement marqué. Et puis, dans mon enfance, le corps mort n'était pas évacué comme il l'est aujourd'hui. Il était montré dans les maisons de famille, et non dans les funérariums. Et si ce réel est évacué, il n'y a pas de raison pour que le reste ne le soit pas également. La question du réel se pose donc, non pas sous l'aspect idéologique et social, ou sociétal, mais dans sa relation avec l'obscur, l'inexplicable, le terrifiant...

D.D. : *Alors même que le christianisme n'apporte pas réellement de consolation, que les êtres sont malheureux, voués à la solitude.*

— C'est là une question difficile. Êtes-vous bien persuadée que certaines personnes ne trouvent pas dans la religion un secours que rien d'autre ne pourrait leur apporter et qui ne soit qu'une illusion ?

T.C. : *Est-ce que le leitmotiv du transport des morts, de ce que vous appelez le « grand déplacement », peut apparaître comme une métaphore du travail du roman, de sa dimension*

testimoniale, voire testamentaire ?

— C'est vous, lecteurs, qui échafaudez cette théorie... Mais pourquoi pas ? C'est pour moi quelque chose de fascinant et de terrifiant, qui a été le déclencheur du roman ; mais vous savez que je me méfie de ce qui passe pour symbolique, intentionnellement ou après coup. Bien des lecteurs me disent, en Limousin ou en Auvergne, employer le nom de Pythre, l'adjectif « pythresque », créé par eux, comme exemplaire d'un destin rural difficile, ou tragique.

T.C. : *Comme la « servante au grand cœur » de Baudelaire (est-ce un hasard si la nourrice dans Ma vie parmi les ombres se prénomme elle aussi Mariette ?), les morts, dans ces hautes terres, sont en même temps des « pauvres morts », et de possibles revenants, que nous pourrions trouver « tapis en un coin de la chambre » ? Est-ce que les récits ne sont pas là comme un rempart pour les empêcher de pénétrer plus encore la vie des vivants, ou ce qu'il leur reste de vie ?*

— Je dirais, au contraire, que c'est pour les appeler à être présents. Par ailleurs, « pauvre mort » est une expression très corrézienne, qui est une manière de plaindre le mort, de vous faire entrer avec lui dans cette grande pitié qui les accompagne, de faire comme s'ils étaient toujours là, avec une inflexion extraordinairement affective qui les rapproche des vivants. Dans cette communauté restreinte, on parlait sans cesse des morts, leur généalogie intervenait fréquemment, sans jugement, en répétant de quelle façon la personne avait vécu, était morte, en une sorte d'oraison funèbre permanente, ou de légendaire privé. C'était quelque chose d'étrange. Il y avait aussi les songes ; souvent Jeanne, ma grand-tante, me disait : « Ah, j'ai rêvé de ta grand-mère », morte bien des années plus tôt : occasion d'un éloge de la disparue, d'un discours généalogique, d'une déploration, d'une méditation sur le peu que nous sommes ici-bas. Dans ce monde oral, les morts réapparaissaient dans le verbe, infiniment.

T.C. : *Mais je pensais au poème de Baudelaire, car il y a une sorte de mise en scène un peu comparable : les morts, sur lesquels on devrait veiller, en même temps veillent sur nous.*

— Oui. Combien de fois j'ai entendu dans mon enfance : « Ah, si Marie était là ! », ou bien : « Songe qu'elle te voit de là-haut » ; façon de convoquer une figure dont on ne savait pas très bien quel statut elle avait, après sa mort : un veilleur, peut-être, sur qui nous veillions, nous aussi.

D.D. : *Une instance morale.*

— Une instance morale, oui, mais qui suscitait quasiment, pour nous, enfants, une espèce de fantôme familial, appartenant à ce grand peuple de l'ombre dont le monument aux morts et les stèles du cimetière constituaient le livre d'heures.

D.D. : *Une superstition ?*

— Non. On ne cherchait pas à nous berner, ni à se payer de mots ; les morts étaient là, partie intégrante de la collectivité ; c'était là quelque chose qui ne ressortissait pas entièrement à l'irrationalité.

T.C. : *Pour savoir qui l'on est, peut-être faudrait-il savoir non pas qui l'on « hante », comme le dit le célèbre incipit de Nadja, mais par qui l'on est hanté : quels êtres nous avons quittés, quels êtres nous ont quittés ?*

— J'ai tenté de répondre à cela dans *Ma vie parmi les ombres*, avec ces trois figures de femmes dont le rôle a été considérable pour moi dans mon enfance. Je les ai laissées me hanter de nouveau pendant deux ans ; hantise qui n'a d'ailleurs pas cessé, à telle enseigne que parfois je me prends à murmurer

pour moi-même des expressions qu'elles employaient, et la façon dont elles juraient. Il m'arrive aussi, quand je suis avec ma mère, de les imiter. C'est une banalité de dire que quelqu'un n'est pas mort tant qu'on peut se souvenir de lui ; mais se souvenir de lui de cette façon, en redéployant sa parole, son verbe, ses gestes même, voilà une expérience bien singulière...

D.D. : *Cela crée un plaisir...*

— Bien sûr. Parfois cela va plus loin. Ma mère, il y a quelque temps, s'était endormie sur un canapé ; elle s'est réveillée sans savoir où elle était, parlant avec la voix de Marie, sa tante, non pas telle qu'elle était, âgée, mais enfant, en un mélange de patois et de français proprement hallucinant, comme si, à la faveur du sommeil, Marie parlait par sa bouche, petite fille inconnue surgissant de la voix d'une vieille femme, sa nièce. Ce renversement temporel me fascine au plus haut point.

T.C. : *La question du mal a toujours occupé une certaine place dans vos livres, mais sa figure, ses incarnations, ont, me semble-t-il, varié. Il s'agirait plutôt, dans vos premiers romans, de la problématique de l'abjection, dans les œuvres du versant corrézien, nous aurions affaire à un mal ancestral, quelque peu mystérieux et légendaire, enfin, dans Lauve le pur, ce serait un mal plus contemporain, plus social aussi. Pouvez-vous commenter cette évolution ?*

— La variation peut tenir à ce que mes premiers romans et récits sont centrés sur des personnages repliés sur eux-mêmes, en proie à la maladie, à la déchéance physique et morale, à l'abjection, au suicide, à l'impossibilité d'aimer : Marc dans *L'Invention*, Duparc dans *L'Innocence*, les narrateurs de la « Trilogie noire », les personnages des nouvelles, aussi, tous plus ou moins murés en eux-mêmes. À partir de *La Gloire des Pythre*, c'est plutôt le mal comme mauvais destin qui m'intéresse, avec ce que cela peut déployer de légendaire éphémère, en effet, mais aussi, et surtout, le rapport de l'individu à la collectivité, l'extinction d'une civilisation, les phénomènes d'unanimité violente, de victime-émissaire, de mal collectif comme possibilité expiatoire et refondatrice.

T.C. : *L'évolution que je tentais ainsi de décrire rapidement, c'est que vous vous seriez davantage dirigé vers le mal moral ; vous vous seriez peu à peu éloigné du mal métaphysique pour aborder des formes du mal, qui consistent à frapper l'autre, à le rendre inférieur, à user de lui.*

— On trouve déjà ça dans mes premiers livres, me semble-t-il, ce qui est lié à la maladie et à la guerre du Liban dans *L'Invention*, le meurtre du clochard dans *L'Écrivain Sirieix*...

T.C. : *Les premiers me paraissent plus métaphysiques.*

— Le mal y est pourtant présent de façon physique, jusque dans le vertige du suicide.

T.C. : *Oui, mais il s'agit alors davantage d'un mal que l'on s'inflige à soi-même.*

— L'incommunicabilité qui hante mes premiers livres n'est-elle pas une figure du mal ? Ce qu'on s'inflige à soi-même ne s'inscrit-il pas dans le défaut d'amour pour lequel l'idiotie, l'innocence, le suicide seraient les palliatifs tragiques ?

D.D. : *De mon côté, je pense au Renard dans le nom, un de vos récents récits ; cette figure du mal y est plus ambiguë et plus énigmatique. Pensez-vous que le rôle de l'écrivain est d'élucider cette énigme ? Ou, au contraire, est-il confronté, condamné à l'impuissance de comprendre réellement le mal ? C'est, me semble-t-il, ce qu'indique la fin ouverte du récit, qui ne comporte aucune morale.*

— Le mal est l'impensable qu'il faut tenter de penser sans relâche : affrontement harassant, harcèlement quotidien qui me persuade qu'écrire n'est qu'une façon de ruser avec le Démon, de

convertir l'impuissance en victoire, fut-ce en revivant les pires souffrances – et vous savez ce que j'ai enduré, par compassion, avec certains personnages : Marc, Duparc, Jean Pythre, Amélie Piale, Thomas Lauve, Céline Soudeils, Nicole Cleary-Dupré, Pierre-Marie Lavolps, dont on ne saura jamais quel a été le destin, le récit n'étant plus quelque chose d'asséné : il reste ouvert, grâce à la polyphonie, à ces voix qui ouvrent un décalage entre elles, la vérité surgissant dans l'écart, dans l'interstice.

D.D. : *Et en effet la fin, qui présente plusieurs hypothèses, donne bien l'idée de quelque chose d'ouvert.*

— Ouvert comme le ventre de la petite Râlé, dont le meurtre n'est pas résolu, et qui repose dans une tombe de mots...

T.C. : *D'ailleurs Delphine et moi n'avions pas du tout lu le livre de la même manière !*

D.D. : *Pierre-Marie Lavolps, je le voyais comme un personnage inquiétant, presque diabolique, je pense par exemple à ce passage où il se glisse dans les eaux noires du lac pour s'y baigner.*

T.C. : *Pour moi, c'était plutôt, durant tout le récit, un innocent, et cette scène dont tu parles me rappelait plutôt la Mouchette de Bernanos.*

— Les deux interprétations sont possibles, relancées peut-être par la question du double, avec le personnage de Luc Malcard, double obscur de Pierre-Marie Lavolps, lui-même venu en remplacement d'une sœur mort-née. Cette filiation ténébreuse m'intéresse autant que la question du nom : Pythre, Lavolps, Piale, ce seraient des patronymes mauvais en eux-mêmes. Lavolps, c'est aussi le renard, celui qui est malin, et je me souviens de chasses au renard, en Corrèze, qui n'avaient rien de noble, mais tout d'une extermination. Et, je m'en rends compte en vous répondant, Malcard, nom que j'ai tiré de je ne sais quel annuaire ou carte routière, comporte le mot « mal », outre son suffixe péjoratif.

D.D. : *La question du nom est en jeu, mais aussi celle de l'apparence physique ; Pierre-Marie est constamment défini par sa beauté atypique, son allure androgyne.*

— Vous avez raison de le souligner : la beauté et le mal, voilà deux choses qui me hantent, d'abord parce que la beauté, féminine surtout, est extrêmement exposée, nous en avons déjà parlé, et j'apprends, vous disant cela, que cinq cents femmes sont défigurées au vitriol, chaque année, en Inde, pour avoir refusé les avances sexuelles des hommes. Pierre-Marie Lavolps incarne parfaitement cela, puisqu'il est beau, d'une beauté inhabituelle sur ces hautes terres, et qui me rappelle le regard des Siomois sur les jolies vacancières en bikini au bord du lac : regard douloureux, violent, incapable de contempler la beauté sans être renvoyé à la plus terrible misère sexuelle.

D.D. : *On peut d'ailleurs imaginer que de cette impuissance à nommer et à comprendre pleinement cette beauté peut surgir la violence masculine, d'ordre agressif et sexuel, précisément parce qu'il n'y a pas de parole.*

— Les romanciers catholiques homosexuels sont, étrangement, ceux qui ont le mieux dit ce couple étrange du désir et du mal, dans un contexte prude, bien sûr, mais dont la dictature hédoniste d'aujourd'hui est la figure mimétique : Green, dans *Moïra* et dans son autobiographie, et Jouhandeau...

T.C. : *Il me semble pourtant que dans L'Amour mendiant, vous décrivez un désir plus métaphysique qu'existential ou simplement charnel.*

— Certains passages sont pourtant très crus ; ils m'ont valu, là encore, la haine des hommes (mais

non des femmes), et d'être traité de malade, de détraqué sexuel, par les hédonistes puritains...

T.C. : *Oui, mais ce n'est pas dans ces passages-là qu'on trouve cette sorte d'inquiétude, qui est pour moi un des thèmes du livre : l'espoir, par le désir, de rencontrer l'autre et la croyance, parallèle et désespérée, qu'on ne le rencontrera jamais véritablement. C'est peut-être là que vous voyez de la violence ?*

— C'est là un effet du désir, mais le désir en lui-même est violent, le désir masculin en tout cas. Violent pour celui qui en est la proie, l'épiphanie de la beauté étant toujours une extraordinaire violence. Je ne parle pas de la dimension amoureuse de la beauté, de la cristallisation, mais de sa simple apparition quotidienne, quand on la croise dans la rue, la passante baudelairienne, celle qui sait, et qui passe, nous déchirant le ventre.

T.C. : *Votre donjuanisme, tel qu'il apparaîtrait dans L'Amour mendiant, pourrait alors constituer une réponse, une réaction à cette violence ?*

— Rien, pas même l'accumulation d'aventures, ne peut apaiser cette brûlure. Il faut la rencontre amoureuse pour qu'une femme relègue les autres à la lisière de la forêt bruissante des corps.

T.C. : *Mais cette violence, que révélerait-elle ?*

— Elle vous rappelle que vous êtes un être désirant, donc infiniment seul, un mendiant muet, halluciné, dessaisi de tout.

T.C. : *Un état qui nous renvoie à la solitude et au manque ?*

— Une frustration plus fantasmagique que physique, et qui traduit le manque absolu qu'est, sans remonter au ventre maternel, la perte de l'enfance, tout rapport sexuel ne pouvant dès lors qu'être quelque chose de sacrificiel, de désespéré.

D.D. : *Par rapport au sentiment amoureux dont vous parliez tout à l'heure, celui-ci a peut-être également plus de sens que le désir, ne serait-ce que parce qu'il est plus rare, et pas un état permanent comme le désir, qui fonctionne, lui, sur une attirance d'abord physique et sexuelle.*

— Il n'y a pas d'histoire purement sexuelle. Certaines aventures sexuelles peuvent déboucher sur une illusion amoureuse. On entre non seulement dans un corps, mais dans une existence, ne serait-ce que quelques heures, quelques jours pendant lesquels l'autre se met à exister extraordinairement, sous forme d'espérance absolue, avant de se retrancher dans sa forteresse. L'incommunicabilité me fascine, comme le défaut d'amour. Les films d'Antonioni et de Bergman insistent beaucoup sur ce point, voyez dans *La notte* par exemple, cette scène entre Mastroianni, Monica Vitti et Jeanne Moreau, ces jeux de regards, ce silence, cette proximité lointaine, ces labyrinthes transparents où chacun erre solitairement ; c'est un peu ça que j'ai voulu rendre sensible dans mes livres.

T.C. : *Je voudrais en revenir au mal ; pourriez-vous éclairer cette phrase énigmatique, mais importante, dans Fenêtre au crépuscule : « Il faut affronter le pire, c'est-à-dire l'humain en ce qu'il se sépare de l'humaine condition, non seulement par le mal qui est en lui, mais parce que le mal prend une dimension psychologique qui le rendrait acceptable. »*

— Écrire, c'est entrer avec certains personnages, ou avec soi-même, lorsqu'il s'agit de la relation de certaines expériences, dans l'expérience du pire, y compris la mort : tuer, se tuer, actualiser ce meurtre que chacun porte en soi, faire l'épreuve du non-amour – tout ce qui nie l'humain, mais que la psychologie détache de sa dimension démoniaque pour le restituer au psychologique et au social, et

que l'abolition de la peine de mort a rendu presque banal, puisqu'il n'y a plus la dimension métaphysique du châtement, qui obsédait Dostoïevski et Camus. Relisez là-dessus l'extraordinaire texte de Joseph de Maistre sur la peine capitale : *Traité sur les sacrifices*.

T.C. : *Dans vos œuvres, les récitants, aussi bien que leurs auditeurs, ont un rapport ambigu à la parole, elle les délivre en même temps qu'elle témoigne de leur « maudissure » – et peut l'aggraver. On trouve, dans le récit « Feierlich, misterioso » de Sept Passions singulières, ceci : « Parler est en quelque sorte la seule lumière qu'ils tolèrent », mais aussi bien dans « Petite Suite de chambres » : « On ne paraît parler, ici, que pour se faire oublier. » Qu'en est-il alors de la nécessité de la parole, de la figure du parleur – ou du « bavard » de Des Forêts ?*

— La parole est-elle jamais nécessaire ? À l'époque où j'écrivais ces textes, j'étais en effet hanté par Des Forêts et par la tragédie de la parole, de la voix vive telle qu'elle est fantasmée par l'écriture et telle que le chant ou la prière peuvent la transfigurer. Ce ne sont plus tout à fait, aujourd'hui, mes préoccupations. À cette époque, ce souci, cette hantise redoublaient le côté protestant, puritain, de mon éducation, outre le fait que j'étais quelqu'un de silencieux, enfant, et qu'il a fallu que j'attende d'enseigner pour savoir ce que c'était que parler, maîtriser une rhétorique dans une situation de parole publique, une situation d'autorité, chose dont je ne pensais pas, à dix-huit ans, être jamais capable... Je croyais en rester à cette stratégie scripturaire, puis j'ai vu qu'au fond, dans l'enseignement, il y avait également toute une stratégie du mensonge, de la séduction, des façons d'arriver à la vérité, de la proposer ou de l'imposer par mille détours, y compris par la mise en jeu du corps. Je parlais souvent de l'enseignement avec Des Forêts – de ma jeune expérience, veux-je dire. Mais je suis loin, maintenant, de ces questions. Les problèmes liés à la langue, à la littérature, à l'enseignement ont considérablement changé ; on est désormais confronté à la question d'un ordre linguistique en train de se mettre en place sur les décombres de la phrase classique, de la littérature comme référent national, de l'enseignement en tant que ciment d'un pays, ce qui demande, peut-être, de faire plus confiance, ou de faire semblant de faire plus confiance à une rhétorique non tragique. De là, le recours à un chœur narratif ou à un dispositif de récit rapporté, tel qu'on le trouvait déjà dans mes premiers livres, mais pas avec cette ampleur, cette confiance dans les moyens de la parole vive. Peut-être que cela correspond aussi chez moi à ces années pendant lesquelles je me suis rouvert à la Bible, au catholicisme, à l'arrière-pays religieux de mon enfance.

T.C. : *Je visais le fait que dès L'Invention du corps de saint Marc ou L'Innocence, on trouve des personnages qui ont ce rapport ambigu à la parole : ils se construisent grâce à elle, dans l'aveu par exemple, mais, en même temps, ils mentent et se mentent.*

— Cela me fait songer que je n'ai peut-être écrit que parce que j'ai peur d'ennuyer en parlant à haute voix, dès lors qu'il s'agit de moi.

T.C. : *Et une confiance s'est établie peu à peu envers la transparence de la parole ?*

— Une confiance qui a eu besoin du détour par le silence et l'obscurité de l'écriture, laquelle serait pour moi la seule possibilité d'aveu, de confession, d'espoir, de salut.

T.C. : *Dans Musique secrète, vous déclarez, à propos en particulier des personnages des romans corréziens, que vous avez voulu les « accompagner vers le taire ». Pouvez-vous préciser ce que le roman, ici, a à voir avec le silence ?*

— C'est désigner ce qu'il peut y avoir de frivole dans toute parole, ou accueillir la dimension silencieuse de la parole, sa part d'ombre. C'est tenter de capter ce que j'appelle, en un néologisme, la

« taisure », cette dimension pudique, même au sein de l'aveu, de la confession ou du récit. Le roman est une entreprise de dévoilement hantée par son propre silence, jusqu'à épuisement, épuisement et silence également impossibles, le taire n'étant pas tout à fait le silence, mais le mouvement vers le silence, ou ce qui continue à parler dans le bruissement du silence.

T.C. : *Mais ne parle-t-on pas d'autant plus qu'on sait qu'on finira par se taire, et que le silence viendra recouvrir toute parole ?*

— Oui, mais ce qui m'intéresse, c'est, comme en musique, le rôle du silence à l'intérieur de ce qui est en train de se dire : la figure paradoxale de l'impossible silence. La musique n'existerait pas sans le silence, non seulement par ces signes que l'on appelle magnifiquement des « silences », « soupirs », des « points d'orgue », mais encore par le silence qui habite le sonore même. Certains instruments se taisent dans l'orchestre, et ils continuent à nous parler. Expérience extraordinairement émouvante. Dans certaines symphonies de Mahler, dont l'orchestre est monumental, il y a des moments de musique de chambre, où seuls jouent quelques instruments – comme dans la 9^e, où c'est le « taire » de l'orchestre qui est audible. C'est quelque chose de cet ordre qui hante mes romans « symphoniques ».

T.C. : *Ce chœur est tout de même, disons, variable : quelquefois nous pouvons avoir l'impression qu'il s'agit d'un chœur de voisins, de villageois, avec leur bêtise, leurs préjugés, mais à d'autres moments il s'agit d'un groupe indéterminé en possession d'une sorte de savoir plus profond, ils (ou elles) en savent plus que le héros. Il y a là une oscillation, est-elle voulue ?*

— Elle vient sous ma plume, parce que ce chœur n'est pas psychologique et que la vérité est entachée de doxa, de bêtise, d'hésitations, de mensonge – un diamant enrobé d'une gangue. C'est là une des conquêtes du roman moderne : être capable de donner le diamant et la gangue. Giono et Faulkner, chacun à sa façon, Joyce aussi, l'ont mis en œuvre. Les ruraux que j'évoque ont cette terre autour de la langue : une terre épaisse dont j'ai essayé de faire jaillir des vérités individuelles autant que celle d'une collectivité.

D.D. : *Mais pour autant il ne s'agit pas de « littérature de terroir »...*

— La « littérature de terroir » est aujourd'hui à mille lieues de la vérité, bien qu'elle compte quelques livres authentiques, comme *La Vie d'un simple*, d'Émile Guillaumin. Elle tombe dans l'angélisme, ou dans la stylisation par le bas. Le style est bien le refuge de la vérité ; ne m'accuse-t-on pas, en Limousin, de noircir le tableau, de mentir, de parler des ruraux de façon scandaleuse, de n'être qu'un « Parisien », alors qu'on fait confiance aux romanciers du terroir pour dire la vérité... La haine populiste se porte mieux que jamais, contradictoire mais objective alliée du politiquement correct.

T.C. : *Ou alors il faut être un historien, préoccupé par une histoire des détails...*

— Ce n'est évidemment pas mon but, même si certains historiens, je pense notamment aux travaux d'Alain Corbin, sont d'incomparables sources de romanesque. C'est en cours d'écriture que les échos renvoyés par les voix narratives décident de ce qui est dit ou n'est pas dit. Relisant récemment *Un roi sans divertissement*, de Giono, j'avais l'impression d'entendre véritablement l'accent des ruraux du plateau de Trièves. Cette scansion de l'oralité me hante, autant que certains accents, pourtant impossibles à écrire, mais dont il passe quelque chose dans le texte, sous forme de voix intérieure, quasi rêvée. Il y a bien sûr le patois, quelques expressions idiolectales, inscrits dans le texte pour résumer en partie des façons de parler, comme des sortes d'accords, d'harmoniques, de motifs récurrents, mais on est bien loin du chant qui était celui des ruraux limousins, et qui gît au fond de moi.

T.C. : *Il y a en fait assez peu de dialogues dans vos romans, mais davantage de discours narrativisés ou même de ce que j'appellerais des récits de conversations.*

— Oui, ça m'intéresse bien plus que les dialogues, ceux-ci me semblant presque aussi impossibles que la narration à la troisième personne. J'ai tellement écouté ces personnages, du moins leurs modèles, qu'en écrivant je retrouve un peu cette position d'auditeur fasciné.

T.C. : *Ou alors on passe à un autre type de dialogue, le dialogue théâtral, qui fonctionne autrement, et, effectivement, il ne faut pas mêler le romanesque et le théâtral.*

— En effet, même s'il peut y avoir de la théâtralité dans certains dialogues, à cause de leur rareté. Quand j'écoutais ces vieillards, enfant, en Corrèze, c'étaient bien des récits, des récits plus que des histoires, souvent solitaires, parfois polyphoniques, souvent inachevés et inachevables, qui se reprenaient les uns les autres ; et si je rapportais ces paroles à des individus, j'en sentais aussi le caractère collectif. J'ai été un témoin. Mes livres traduisent cette situation de témoin. Au fond, c'est là une guerre contre une rhétorique romanesque, contre la doxa littéraire, y compris (j'y insiste, on n'est jamais assez vigilant à ce sujet) contre ma propre pratique littéraire.

T.C. : *Qu'en est-il exactement du patois ? Dans La Gloire des Pythre, nous lisons : le français « nous rassurait, mettait entre la nuit et nous, entre le désordre primitif et la résignation, l'épaisseur des syllabes fortes et claires », mais dans L'Amour des trois sœurs Piale, vous insistez plutôt sur le deuil de sa disparition « dans une nuit inconnue », emportant alors ce que seul il pouvait dire : « tout cela, les bêtes, les bois, les saisons, les travaux, les plaisirs et les peurs, sonnait mieux en patois », car c'était « une des rares choses qui nous appartînt, avec notre patronyme et nos peines ». D'un côté, c'est donc une espèce de malédiction et, de l'autre, c'est leur seule richesse.*

— Une langue non écrite occupe une position ambiguë. Elle a un statut inévitablement affectif. Il m'arrive de m'exprimer en patois, pour moi-même, dans certaines situations, de colère, par exemple, comme je peux le faire en arabe. Je suis un survivant de cette langue aujourd'hui fantôme. J'ai été témoin des derniers locuteurs patoisants, des gens dont la langue maternelle était le patois. Pour eux, le français était une langue apprise, une langue seconde, avec tout ce que ça implique d'antériorité pour le patois, donc d'inconscient, surtout quand on songe que le patois était interdit à l'école, lieu effectif et symbolique du pouvoir de la République française. Une richesse, oui, une nuance culturelle considérable qui s'est perdue, et dont je déplore la perte.

T.C. : *Vous dites que l'apprentissage de la langue française, et sa maîtrise, était une conquête, la conquête d'une certaine clarté, mais aussi bien il peut y avoir des ambiguïtés : un personnage de Ma vie parmi les ombres voit le français comme la langue « du parti communiste » !*

— Elle était pour eux la langue de Tailleurs, d'en haut, face à cette langue d'en bas qu'était le patois. La clarté était celle de la Loi, des livres, du savoir officiel, médical, législatif, politique.

D.D. : *Et certains écrivains insistent sur le fait que l'école a pu, en ce domaine, avoir un pouvoir destructeur.*

— Sans doute, mais je crois que la radio, la télévision, les dévastations de la langue après 1968 ont été plus efficaces que l'école, dans cette destruction. Cela dit, n'oublions pas que cette langue a aussi duré parce que ses locuteurs n'ont pas fait d'études, qu'ils ont vécu dans un univers clos. Hors de l'école, quand ils remettaient leurs sabots, ils parlaient de nouveau patois. Quelqu'un m'a récemment demandé pourquoi je n'écrivais pas en occitan ! Je le parle un peu, je comprends la version dialectale de l'occitan limousin qu'on parlait à Viam ; mais écrire dans une langue morte, croire qu'on va la

faire revivre, c'est là une terrible illusion. Le mot même d'occitan nous était inconnu. Ce qu'on appelait patois était l'objet d'une préférence intime sur quoi pesait une sorte de honte en même temps qu'elle donnait un vif plaisir élocutoire. Je me souviens de ma mère me disant, il y a quelques années : « Quand même, c'était une vraie langue », et regrettant de l'avoir bannie de son langage pendant des lustres. N'avoir pas eu le statut de langue, mais de parler inférieur, est sans doute ce qui a tué les langues régionales. J'étais dans mon village natal, il y a quelques mois ; je parlais avec une amie d'enfance ; je vois passer une ravissante jeune fille, et dis à l'amie : « *Cheizoïa* » (Elle est jolie). Elle m'a répondu en patois : « *N'apas sabâ, inquère, bougre de gagnou !* » (« Tu n'as pas bientôt fini, espèce de cochon ! ») ; c'était la langue naturelle de cet échange. Quel bonheur de retrouver cette langue, son accent tonique, son chant !

T.C. : *Ce à quoi l'on parvient avec une seule langue, à condition d'avoir des qualités linguistiques, une finesse qui n'est pas donnée d'emblée.*

D.D. : *Ou alors il faut procéder uniquement par allusions, par exemple devant un enfant.*

— Une seule langue, mais qui se nourrit de sa propre histoire, et aussi d'autres langues, travaillée par elles, comme Montaigne faisait venir le gascon à la rescousse du français, pour plus de force. D'où le statut du patois, et des idiolectes limousins, dans mes livres, ou encore de l'anglais, dans *La Voix d'alto*, de l'arabe dans *L'Accent impur*.

T.C. : *Mais malheureusement, en général, ce que ces mots servaient à désigner a disparu en même temps que les mots eux-mêmes.*

— Le patois était réservé, en fin de compte, à la vie privée et à la terre. Tout n'a pas disparu. Par exemple, on ne dira pas, là-bas, même au sein d'un discours en français, un robinet, ni un canon, à propos d'un appareil en terre cuite ou en plomb ou en plastique qui permet à l'eau de s'écouler d'une petite fontaine : on dira un « goutaillou » ou un « pissarou » ; vous voyez, en français je cherche mes mots pour nommer cela, j'ai besoin d'une périphrase. Il y a de nombreux termes comme celui-ci, un « pétarou » pour un vélomoteur, un « barrou » pour un grand bâton, une « gourle » pour un rustre, un « cassou » pour un morceau de pain qu'on mange dans la main. Ce sont des choses qui existent encore, et dont le nom demeure par tradition ou consonance heureuse.

D.D. : *Pourquoi avoir fait de la Corrèze, plutôt que du Liban, une terre mythique ? Si on laisse de côté certains éléments autobiographiques auxquels vous avez déjà fait allusion, pourquoi est-ce que c'est à la Corrèze que vous avez prêté cette dimension mythique ?*

— Peut-être est-ce parce que j'ai d'abord voulu aller à l'origine. Le Liban est l'origine de beaucoup de choses pour moi, mais ce n'est pas l'origine absolue, puisque je n'y suis pas né. La matière limousine s'est imposée à moi parce que, à la différence du Liban, la Corrèze que j'ai connue est morte, tandis que le Liban de mon enfance existe encore par bien des côtés, et n'est pas pris dans une nostalgie.

D.D. : *Est-ce que c'est précisément parce qu'il s'agit de votre terre d'origine que vous donnez à cette Corrèze une dimension mythique ? Je pense notamment à la description des lieux...*

— J'ai voulu être le plus précis possible ; mais cette précision ne peut intéresser que si elle donne une dimension tout autre au récit. Une dimension orchestrale, qui offre des nuances que ne permettrait pas un roman à caractère réaliste. D'ailleurs, il n'y a pas de roman réaliste : tout ce qui est appelé à la narration est pris dans un processus plus ou moins mythique. D'où Siom et non Viam, ce qui m'a permis de situer sur ce territoire imaginaire des lieux qui n'y existent pas, à côté d'autres, bien réels,

ceux-là : Les Geniettes, dans *Le Cavalier siomois*, La Sestérée et Peyre Nude dans *Le Renard dans le nom*, La Vialle dans *L'Angélu*, d'autres lieux encore.

D.D. : *Cela permet de donner une dimension presque légendaire...*

— Ce que j'aime dans légendaire, c'est son étymologie : *ce qui est à dire*, un appel infini au récit. Mais c'est là votre lecture : ce terme est évidemment excessif.

D.D. : Vous n'avez jamais pensé en ces termes-là, avant ou pendant l'écriture, par exemple, de La Gloire des Pythre ?

— Non. Je voulais simplement parler d'une famille, inscrire son histoire dans ce village et ce village dans la sienne. J'entendais témoigner, rendre une sorte d'hommage. C'est en écrivant les deux dernières nouvelles de *Cœur blanc* que j'ai trouvé le nom de Siom ; et j'ai senti se déployer un tout autre réel, non sans penser bien sûr, la langue me faisait cette grâce, à la Cité céleste, à Jérusalem.

T.C. : *À propos des personnages, n'y a-t-il pas une sorte d'épopée d'êtres à la limite de la surhumanité ou de l'inhumanité : qu'il s'agisse de la tenace résistance énigmatique du boiteux André Pythre (une sorte de Saturne mélancolique), d'Amélie Piale, la Diane sauvageonne que l'on retrouve, sous des traits plus enfantins mais non moins décidés dans Le Cavalier siomois, ou du motif obsédant de la défécation, geste quotidien mais aussi geste presque héroïque, chez les Lauve ?*

— Je suis, vous le savez, hanté par le réel de mes personnages, par leur logique obscure. André Pythre est boiteux parce qu'il a été blessé à la guerre ; j'ai trouvé ça en cours d'écriture. Seule l'écriture, qui est une invention perpétuelle, donne sa cohérence à une matière langagière confuse. Ces personnages n'ont aucune dimension mythique, sauf, pour André Pythre, par exemple, celle de croque-mitaine ou de diable que les autres lui donnent. S'il y avait chez moi une telle volonté, je crois que je la combattrais, parce que je risquerais de tomber dans un symbolisme endoxal. Ainsi le point de départ, l'image séminale de *L'Amour des trois sœurs Piale*, était-il le château en ruine, cette ferme en face, et une locutrice qui était Yvonne Piale, avec un visage vieillissant et son goût de la parole ; les deux autres sœurs sont nées ensuite, je n'avais pas décidé d'avance qu'elles seraient trois, l'une institutrice, la seconde innocente, la troisième sauvageonne. Et ce n'est pas parce je peux employer une métaphore qui fait d'Amélie Piale une sorte de centaure, lorsque, devenue infirme, elle est portée par son mari dans les bois, que j'ai une visée symbolique, exemplaire, ou épique.

T.C. : *Y aurait-il, par ailleurs, quelque jeu, ou hommage, vis-à-vis des contes de fées : je pense au père Lauve abandonnant son fils dans la forêt, aux cinq frères Râlé, aux trois sœurs Piale que des fées malignes auraient doté d'attributs fort différents, aux bêtes veillant une nuit durant le corps brisé d'Amélie Piale, aux quasi-jumeaux du Renard dans le nom et plus encore, dans ce même récit, au motif de la lettre contenant un ordre de mise à mort...*

— Tout cela est venu naturellement ; mais qu'il y ait, inconsciemment, une réécriture de certains contes, pourquoi pas ? Je reconnais cependant que c'est un peu le cas dans *Le Cavalier siomois*, texte piégé, avec ses citations de Jules Verne, de Pouchkine, de Lermontov, de Tchekhov. Le voyage de cette petite fille à pied vers son père à travers le plateau de Millevaches est également un voyage littéraire, elle-même le vit ainsi, ce qui relève d'un autre imaginaire, celui du conte, en effet. Un livre tel que *L'Innocence* a pu être lu comme une parabole sur la bibliothèque, sur le savoir. C'était excessif. Ce qui m'intéressait, c'était le côté terre à terre, pratique, par lequel cet homme se chargeait de racheter des livres, de manière presque maniaque, pour reconstituer une bibliothèque incendiée. J'avais été agacé par ce genre d'interprétation, le réel m'intéressant bien plus que les grands

symboles. C'est aussi pour cela que je n'aime pas les sujets antiques, les opéras tirés des mythes grecs, les pièces du type *Les Mouches*, *Électre*, *Antigone*, ou un récit comme *Thésée de Gide*.

D.D. : *Mais justement, c'est à partir du réel présent dans vos livres que nous trouvons une dimension symbolique que peut-être vous n'aviez pas le désir d'y placer au départ.*

— Disons alors que le symbolique, le mythique, le légendaire est ce qui échappe nécessairement à l'auteur.

T.C. : *Cependant, contrairement aux romans de Claude Simon par exemple, la présence de l'Histoire est chez vous discrète : la guerre de 14-18 pour André Pythre et aussi, de manière plus importante, dans Ma vie parmi les ombres, quelques épisodes de la Seconde Guerre (allusions aux maquisards, aux Juifs réfugiés), dans La Gloire des Pythre ou L'Amour des trois sœurs Piale... À quoi tient cette relative discrétion ? Vos personnages sont-ils comme exilés de cette part-là aussi de leur présent ? Ne peuvent-ils, en fait, être « contemporains » de rien ni de personne ?*

— Viam est un village situé à l'écart des grands axes, et quand je parle de grands axes, je ne parle que de la route de Limoges à Clermont-Ferrand, qui passe juste au-dessus, une départementale, le village lui-même se trouvant dans un cul-de-sac. Cela explique beaucoup de choses, notamment que les éléments de la division Das Reich, qui remontait du Sud-Ouest, soient passés à cinq kilomètres de là, fusillant des gens un peu partout, jusqu'à Oradour, mais pas à Viam. Pour le reste, nous sommes toujours peu ou prou contemporains de l'anachronique autant que du quotidien ou des mythes fondateurs : ainsi le personnage d'Amédée Pythre ; il véhicule toute cette geste de l'Indochine et d'Algérie, de manière obsédante. Cet arrière-fond, ce tremblé, n'est-ce pas comme ça aussi que l'Histoire est perçue, la plupart du temps, par les traces qu'elle a laissées, par des récits, et non en une confrontation directe ?

D.D. : *Pour ma part, j'ai été frappée par le fait que le personnage de Marie consacre une pièce, une sorte d'oratoire, pour le souvenir du mort, son costume. Cela montre bien l'imprégnation, pour elle et pour les générations qui suivent, de la Grande Guerre.*

— On ne sait plus ce qu'a été le traumatisme de la Grande Guerre. Il y a là de l'épique, jusque dans la douleur muette et personnelle des survivants, des veuves, des orphelins. C'était là le grand récit, le grand mythe, beaucoup plus que la Résistance, qui avait ses martyrs, ses faits d'armes, mais aussi son ambiguïté parfois tragique. Regardez ce qu'a été la Résistance pour Louise Sarroux, dans *Ma vie parmi les ombres* : toute sa vie elle demeurera marquée par le pillage de son magasin. Récit qu'il m'a fallu bien des années pour connaître et qui n'était pas dicible tel quel il y a encore quelque temps, à cause de la mainmise communiste sur ce mythe.

D.D. : *C'étaient aussi des vies condamnées, on le voit avec Marie, certaines femmes pouvaient se retrouver veuves, jeunes, et leurs vies s'arrêtaient là.*

— Des vies qu'on peine à comprendre aujourd'hui. Durant toute mon enfance, c'est à travers elles que j'ai entendu l'Histoire, des anecdotes, sans jugement, sinon pour en appeler au destin, à la fatalité, sauf chez des gens politisés, certains gaullistes, ou des communistes. Comptait surtout l'humilité devant l'Histoire comme destin commun, et le mystère resté entier de trajectoires individuelles.

T.C. : *Est-ce que le « mythologique » ne vient pas également du fait que vous ne semblez pas vous intéresser à des problématiques disons plus « sociales » : ainsi Yvonne Piale ne semble-t-elle pas – à l'inverse de ce que l'on trouve par exemple dans l'œuvre d'Annie Ernaux – se poser la question de la*

fidélité à sa classe, dès lors qu'elle est devenue institutrice ? Vous abordez très rapidement cette question : « C'était bien ça qui devait la tarauder : ne plus être ce qu'elle était sans pour autant se renier ni renier les siens » – mais cela ne vient pas au premier plan.

— Comment voulez-vous que cette question de classes sociales soit pertinente pour Yvonne Piale, qui est au contact d'élèves qui lui rappellent constamment son origine et qu'elle ne peut pas mépriser, sinon en se méprisant elle-même ? Seule, peut-être, la question amoureuse, ou sexuelle, fait d'elle un être à part, parce qu'elle est institutrice, donc apte à incarner une évolution des mœurs.

T.C. : Il semble que vous ne vous intéressiez pas à des thématiques que l'on peut trouver, par exemple, chez Bergounioux : ainsi pour le rapport à la société de consommation.

— Siom étant un monde à part, le point de vue des Siomois sur la société de consommation était des plus modérés, et je tiens, je vous le rappelle, à ce point de vue, et non au mien. Plus importants étaient le poids de la tradition, l'archaïsme, la distance clanique, qui est une autre forme sociale, et qui faisait qu'on m'interdisait de jouer avec tel ou tel enfant. Il y avait cependant un regard ironique porté sur certains objets nouveaux : la télévision, les boissons gazeuses américaines, les bouteilles de plastique...

T.C. : Et c'était sans doute parfois infinitésimal ?

— C'était infinitésimal, et incompréhensible pour nous, enfants, à partir du moment où cet ordre se décomposait, que les Bugeaud étaient devenus plus pauvres que les autres – qui étaient souvent des fonctionnaires, cantonnier, employé des postes, instituteur, etc. Quand par exemple le père Philippeaux, dans *Ma vie parmi les ombres*, dit au grand Bugeaud : « Alors, le grand Bugeaud, tu n'es plus seul à avoir de la terre, maintenant ! », est-ce que ça n'en dit pas assez ? Faut-il que le texte déploie une vision marxiste de ces situations ?

T.C. : Sans parler de vision marxiste, vous auriez peut-être peur de plaquer sur ce réel une lecture qui serait celle d'aujourd'hui, de l'adulte que vous êtes.

— Sans doute, mais ce n'était pas la mienne quand j'étais enfant ou adolescent. C'est là que l'idéologie interviendrait. Souvenez-vous de ce que disait Stendhal à propos de la politique dans le roman : « Un coup de pistolet au milieu d'un concert », ou quelque chose de ce genre, ce qui n'exclut cependant ni l'Histoire ni le social.

T.C. : Pourriez-vous éclairer cette affirmation d'Yvonne Piale : les récits, en fait, « ça tient autant de la mythologie que de la haine » ? Quelle est la part du refus, de la haine, dans vos évocations de ce monde ?

— Comment savoir ce que pense Yvonne Piale ? J'ai toujours beaucoup de peine à faire comme si un être de papier existait à la façon d'un être humain. Pourquoi l'auteur détiendrait-il la vérité là-dessus ?

T.C. : Mais c'est vous que j'interroge ainsi : est-ce que dans vos évocations de ce monde il y a seulement un désir de reconstruction, de renaissance, ou est-ce qu'il y a une part de refus et de haine ?

— De haine ? Non. On ne peut pas écrire de romans par haine – sinon, peut-être, par haine de soi.

T.C. : À l'inverse, donc, dans vos évocations, il n'y aurait que de l'empathie ?

— J'ai aimé les êtres qui m'ont inspiré mes personnages ; et j'ai une sorte d'amour pour ceux que j'ai créés : un amour singulier, qui vient d'un étrange compagnonnage d'écriture.

D.D. : *Vous-même, quelle place vous attribuez-vous dans cette terre de Corrèze, par rapport à ce peuple, est-ce que vous considérez que vous en êtes le scribe, le conteur, le héraut ?*

— Le scribe, oui, d'une certaine façon, parce qu'il n'y a que moi qui puisse retracer ces vies dont j'ai été le témoin. Au fond, la parole, dans ces villages, était tellement importante qu'elle était presque l'équivalent de l'art de la conversation dans les salons d'autrefois, avec une mise en scène, des codes. J'ai connu l'été, au soir, les vieillards se réunissant sur la place, s'accroupissant, s'asseyant et parlant, une heure, deux heures, c'était assez beau, et j'ai compris que lorsqu'ils ne feraient plus cela, qu'ils ne seraient plus capables de s'accroupir, ils seraient éteints. Aujourd'hui, c'est fini.

D.D. : *Il y a dans Ma vie parmi les ombres un élément assez étrange, c'est que le narrateur, qui est tout de même très proche de vous, devient lui aussi un personnage de ce vaste ensemble siomois. Il lui arrive de croiser des personnages de vos précédents romans. Comment analysez-vous cette espèce de brouillage ?*

— À partir du moment où ce monde imaginaire s'est mis en place, le retour de certains personnages était aussi indispensable que celui des lieux. J'ai eu grand plaisir à voir resurgir André Pythre dans *Ma vie parmi les ombres*, oui, à le voir revenir dans le récit, en visiteur singulier, et non parce que je l'aurais décidé auparavant. Il était donc naturel que le narrateur fasse partie de ce monde. Le brouillage dont vous parlez est de même nature que celui qui existe entre Viam et Siom.

T.C. : *Comme si eux, maintenant, vous accueillait parmi eux ?*

— Ils m'ont toujours accueilli, et maintenant de façon plus calme, presque heureuse.

D.D. : *On peut peut-être considérer Ma vie parmi les ombres comme la fin d'un cycle, et la dimension mythique de la Corrèze semble, dans ce livre, s'être éteinte, s'être tarie. Il y aurait là une part plus « sociologique » que mythique. Y a-t-il extinction de cette matière siomoise ?*

T.C. : *Et ce qui m'a frappé, c'est un aspect presque naturaliste, dans la précision des descriptions, ainsi pour les objets des maisons, le contenu de l'épicerie...*

— Je me suis rendu compte, en écrivant (comme si j'en faisais le deuil par l'écriture), que c'est un monde qui s'éloigne de moi à une vitesse sidérante ; d'où le souci de donner le plus grand nombre de détails – ce qui n'implique pas forcément une dimension sociologique, mais, plutôt, d'essayer de faire en sorte que le détail devienne romanesque. Nous en sommes peut-être encore trop proches pour que cela puisse apparaître comme romanesque ; mais voyez comme, chez Balzac, les détails, les objets aujourd'hui disparus, les modes acquièrent une dimension quasi fantastique, ou les vêtements de Mme de Guermantes, chez Proust.

T.C. : *J'emploie le terme « naturaliste » de manière un peu polémique, car il me semble que cette volonté d'être l'arpenteur de ce monde ne s'est pas accompagnée d'un travail semblable à celui des livres précédents quant à la recherche d'une langue. Peut-être cet afflux d'éléments réalistes donne-t-il une sorte de pesanteur, osons le terme, sociologique ?*

— Peut-être n'ai-je pas réussi à faire lever assez la pâte...

T.C. : *Autant, dans les autres romans, vous vous êtes posé la question de la langue et le reste venait alors, autant, ici, la question de la langue n'a pas été au premier plan.*

— Il m’a semblé que l’accumulation était la seule façon de donner ce sentiment d’épaisseur des choses, telles qu’elles sont perçues par un enfant. On m’a parfois dit, par exemple, que le passage sur les caves et les greniers était un peu long ; j’y ai beaucoup réfléchi ; je l’ai maintenu car il est au cœur d’un processus presque initiatique de découverte du monde. J’avais besoin de restituer la façon dont ce monde labyrinthique de passages, de chambres, de souterrains, d’odeurs, d’objets m’apparaissait alors : une forêt de signes. Matière inépuisable. Mais dire que la question de la langue n’y est pas au premier plan, alors que le livre s’ouvre là-dessus et qu’elle y court de part en part, y compris la question du langage littéraire, me semble excessif.

T.C. : *Est-ce que, depuis la tentative – tout à fait réussie, et vous nous avez d’ailleurs parlé de la réception tumultueuse de ce roman – de Lauve le pur, vous n’avez pas délaissé l’ambition de décrire notre monde (sa violence, sa misère, sa vulgarité...). Ainsi pouvons-nous trouver, dans Ma vie parmi les ombres, une belle page sur les « rites contemporains » de la sexualité – mais c’est très rapide. Vous êtes, comme le dit Finkielkraut de Péguy, un « mécontemporain », mais contemporain tout de même...*

— Je le suis plus que jamais, la contemporanéité anachronique étant la seule façon d’être de l’écrivain. J’écris dans la langue d’aujourd’hui, même si les bien-pensants la trouvent archaïque. Ce sont les petits-maîtres d’une langue sans conscience d’elle-même qui sont réactionnaires, par peur de ne pas être de leur temps, cette crispation sur l’actuel étant un des signes du conservatisme.

T.C. : *Pour vous, oui, mais pas pour le lecteur. Dans Ma vie parmi les ombres, le présent est le point d’ancrage du récit mais...*

— Pour moi, un des moteurs de ce livre est le face-à-face entre quelqu’un qui a connu ce monde et un autre qui ne l’a pas connu et demande à en entendre parler. Parler du monde contemporain tel qu’il est, cela suppose une distance qui n’est pas celle, illusoire, de la sociologie en littérature. Écrire de façon romanesque, cela exige une distance encore plus grande, une rupture, même, que j’avais pour *Lauve le pur*, ayant abandonné l’enseignement trois ans auparavant. Le contemporain, ce n’est pas forcément l’immédiat, mais, souvent l’anachronique qui vient questionner une intemporalité marmoréenne.

T.C. : *N’est-ce pas lié à la question de la langue – ainsi que vous le pressentez dans Lauve le pur : « Nous ne nommions, ne voyions, n’entendions plus les mêmes choses » ? Est-ce que l’on peut partager un monde qu’on ne dit plus avec la même langue ? Et un écrivain peut-il continuer à écrire s’il ne partage plus un monde commun avec ses lecteurs ?*

— Mon pessimisme tend à me faire croire que non, que quelque chose est en train de s’achever, là, sous nos yeux : la littérature telle que nous l’avons aimée, et avec elle une grande partie de la culture occidentale. En vérité, la littérature est une activité secrète, inassignable à aucun rôle, qui peut et doit, d’une certaine façon, hors toute entreprise de divertissement, travailler dans l’asocialité. Lire est asocial, puisque supposant la solitude, la fermeture, l’écart, la misanthropie, le rare, le peu...

T.C. : *Je suis très dubitatif... Je m’en tiens toujours à un aspect quantitatif : je pense qu’il y avait trois mille personnes qui pouvaient lire Du côté de chez Swann quand il a paru et qu’il y a aujourd’hui trois mille personnes qui peuvent lire véritablement Ma vie parmi les ombres. Rien n’a changé.*

— Rien n’a changé, parce que ces lecteurs, qui ont généralement entre trente et soixante-dix ans, sont encore des gens qui ont cette culture qu’on appelait naguère générale, qu’ils ont reçue d’un

système scolaire qui privilégiait la verticalité : l'histoire de la France, du monde, l'histoire littéraire, celle de la langue, le grec, le latin... Or vous savez bien que les élèves qui sortent aujourd'hui des collèges et des lycées ne sont, pour la plupart, plus capables de telles lectures.

T.C. : *Mais dans vingt ans, il restera encore trois mille lecteurs.*

— Les vingt mille lecteurs de *Ma vie parmi les ombres*, je ne suis pas sûr qu'on les trouvera dans vingt ans. Par ailleurs, le métier même de l'édition est en train de changer.

T.C. : *C'est autre chose, nous parlions des lecteurs.*

— C'est pourtant l'autre face du problème, vous ne pouvez pas les séparer, tout cela est lié.

*

T.C. : *Comment définiriez-vous ce que vous appelez le « sentiment de la langue », alors même que vous déclarez dans l'avant-propos de cette œuvre : « l'amour de la langue m'est chose étrangère » ?*

— Je joue sur les divers sens du mot « sentiment ». Entendu dans le sens qu'il a au XVII^e siècle, il désigne une conscience aiguë de la langue ; mais j'aime aussi qu'il ait quelque chose de l'ordre de la sentimentalité, que ne donne pas le mot « conscience ». Sentimental ne veut pas dire « amoureux de la langue » : longtemps j'ai cru que j'aimais la langue, avant de me rendre compte que c'est là un fantasme, une construction psychologico-mythique, une figure obligée du discours littéraire. Je ne souscris pas davantage à l'idée de clarté, de logique, de transparence de la langue française. La conscience de la langue est surtout une conscience syntaxique, syntaxe qu'il s'agit de faire travailler, parfois jusqu'aux limites de la rupture. L'autre idée est ce que j'appelle « l'entier » de la langue : faire entendre dans le même temps différentes couches de sens, verticalement et historiquement. C'est pour cela que je m'insurge contre la plupart des romans de notre époque, qui veulent à tout prix s'inscrire dans la contemporanéité la plus stricte, par souci de ne pas se séparer de l'usage linguistique social. Claudel, Saint-John Perse ou, d'une autre façon, Ponge déploient les grandes orgues de la langue, faisant entendre dans leurs écrits l'histoire de la langue et l'histoire de la lecture de la langue, l'histoire de la littérature française et, par le jeu des influences, la littérature universelle.

T.C. : *Claudel, pour reprendre votre exemple, n'hésitait pas à prendre ses distances, à certains moments, avec la correction grammaticale, à bousculer la langue.*

— C'est précisément cela, pour moi, le « sentiment de la langue » : ce qu'on peut lui faire subir, la tension de l'écart, la torsion féconde, la menace de rupture. Le style (mot que je préfère à celui, si éculé, d'écriture) ne naît pas d'autre chose.

T.C. : *Vous venez de préciser que vous n'adhérez pas à la théorie, un peu controuvée désormais, qui consiste à caractériser la langue française comme langue de la clarté, de la transparence. Il n'empêche que dans le dernier texte de la dernière édition du Sentiment de la langue, vous osez ceci :*

« Le français atteint parfois à une telle transparence qu'on n'imagine pas que Dieu soit prié en nulle autre langue, ni le monde nommé autrement que par elle. » Qu'entendez-vous par là ?

— Il y a là, bien sûr, quelque provocation, mais pas entièrement : j'évoque ainsi une dimension immatérielle de la langue qui est personnelle au locuteur ou à l'écrivain, celle qui relève de la prière, de la méditation, du rapport secret, intime, indicible, peut-être psychologiquement, de l'individu à sa langue. Je voulais simplement dire (et notez la place centrale du verbe « imaginer ») qu'il y a parfois,

au sein d'une solitude heureuse, un rapport hallucinatoire avec la langue ; on ne parle que rationnellement de la langue, rarement du rapport intime qu'on entretient avec elle, oui, de cet intime-là, irréductible à l'idéologie, à la fonctionnalité, à l'esthétique, et dont la prière et la nomination sont les dimensions intentionnelles et affectives, voire sacrées. C'est là que se jouent les choses pour l'écrivain, le croyant, l'enfant : dans cet intervalle si étroit et immense, tout à la fois, qu'ouvre une langue dans le monde. Tout le problème du langage est de pouvoir être et fonctionnel et subjectif. C'est pourquoi la musique me requiert plus que tout, débarrassée de l'ambiguïté de la signification. Le fragment, là encore, peut susciter des malentendus, c'est un risque attaché à ce genre, si tant est que c'en est un. Je crois néanmoins qu'il y a certains états de langue, chez Racine, Marivaux, Rousseau, Chateaubriand, Nerval, Proust, qui relèvent presque d'une sorte de miracle – la Bible de Port-Royal aussi. C'est après que ça se gâte. Quand je parle de transparence, cela n'a donc rien à voir avec quelque qualité intrinsèque de la langue française, mais avec un style, c'est-à-dire une création humaine.

T.C. : *Accepteriez-vous l'idée qu'à une langue correspond une voie particulière d'exploration de l'humain ?*

— Comprendre pourquoi Nabokov se sentait plus libre en anglais qu'en russe ou en français, voilà qui serait aussi passionnant que ses romans.

T.C. : *S'agirait-il de ce que Barthes déclarait dans sa Leçon ; la langue force à dire, plus qu'elle ne permet de dire.*

— Le fascisme de la langue me semble une expression malheureuse, en outre obérée par l'Histoire. Ça me fait penser, d'une certaine façon, à ces gens qui vous balaient d'un mouvement de bouche en vous traitant de « facho », signalant par là non seulement leur bêtise et leur haine, mais leur obsolescence. Cela dit, les contraintes d'une langue sont aussi délicieuses que les détournements auxquels on se livre en écrivant. La traduction arabe de mes deux livres sur le Liban fait entendre (du moins à haute voix) une telle différence entre le français et l'arabe, qu'on a l'impression d'avoir d'un côté une prose calme, de l'autre un poème lyrique. J'ai fait la même expérience en Allemagne, avec une lecture bilingue des *Trois sœurs Piale*, mes phrases étaient souvent coupées, en allemand, à cause du rejet du verbe en fin de phrase : le rythme est donc autre, renforcé en outre par la tradition germanique de la lecture orale, dans laquelle le lecteur s'implique bien plus qu'un lecteur français.

D.D. : *Se pose aussi la question de la représentation du texte dans l'esprit d'un étranger ; quelle représentation a de la Corrèze ou d'une province française un Allemand ?*

— C'est une représentation forcément imaginaire, tout comme est imaginaire pour moi le paysage des romans de Theodor Fontane ou d'Adalbert Stifter, ou de Thomas Bernhard : une sorte d'exotisme, mais après tout pas plus que ce que je peux me représenter de la Normandie avec Barbey d'Aurevilly, de la Haute-Provence avec Giono, ou du pays vaudois en lisant Ramuz.

D.D. : *Dans votre bref essai, Le Dernier Écrivain, vous définissez la langue comme étant un « exercice de morale » : pourriez-vous expliciter cette phrase et nous dire dans quelle mesure vous conférez à votre travail d'écrivain, de romancier, une portée ou une dimension morale ?*

— À partir du moment où vous écrivez pour un lecteur un texte qui n'est pas de l'ordre de la pure information, vous instaurez un pacte avec lui, et ce pacte appartient à la sphère morale, à tout le moins il définit une intimité dont vous êtes responsable : autant que de ce que vous appelez mon œuvre, je suis d'une certaine façon responsable de mon lecteur jusque dans l'ignorance où je suis de lui. C'est

l'occasion de rappeler que la littérature n'est pas un divertissement. Ce qu'on appelle le style n'est pas seulement un plaisir ou une jouissance – et c'est là que je me suis très tôt séparé de Barthes et de tous ceux qui cherchaient dans l'hédonisme une voie de sortie des idéologies marxistes. Ce pacte m'importe encore plus aujourd'hui, à une époque où la syntaxe, comme l'orthographe, est en train de devenir flottante, à cause du jeu constant entre l'oral et l'écrit et à cause du renversement du modèle écrit au profit du modèle oral.

T.C. : *La syntaxe serait-elle le don ou le vecteur du don que vous faites au lecteur ?*

— Je suis particulièrement sensible à ce qu'on me dit parfois à propos du plaisir pris à ma phrase, à sa longueur, à l'abandon qu'elle suppose, au fait de s'y perdre pour mieux s'y retrouver, à l'usage du subjonctif, au rythme, à une respiration différente : il y a là *reconnaissance*, une chose magnifique.

T.C. : *Sans nous risquer à une sorte d'analyse linguistique, pourriez-vous préciser cette sorte de hiérarchie que vous pointez parfois : il y aurait la langue, entité supérieure, par exemple lorsque vous écrivez ; dans la première page de L'Amour des trois sœurs Piale : « On ne maîtrise jamais vraiment la langue », ou quand, dans Ma vie parmi les ombres, vous employez la métaphore de la langue comme « seul vêtement de gloire », et d'autre part la parole, ou l'écriture, de chacun, usage renouvelé voire réinvention de la langue ?*

— Pour Yvonne Piale, il s'agit de la langue française en tant qu'elle lui permet d'échapper à la pauvreté, au monde des bois, des bêtes, des gourles. Une dimension à la fois symbolique et sociale de la langue, peut-être religieuse, aussi. Le reste est littérature, style, écart, mais l'un et l'autre (la norme et l'écart) pris dans le sentiment du respect et de l'impossible maîtrise.

T.C. : *D'ailleurs, ce sentiment de ne pas maîtriser la langue peut exister encore aujourd'hui, pour d'autres raisons, pour certaines parties de la population.*

— Oui, l'école étant aujourd'hui impuissante à transmettre la syntaxe, entre autres choses. Quant à écrire, c'est faire l'épreuve, à la fois magnifique et désespérante, d'une impossible maîtrise de la langue.

T.C. : *Vous présentez en effet le style comme un « im-pou-voir ».*

— Il faut accepter cette dimension de pauvreté, voire d'impuissance devant la langue : toutes les certitudes et les savoirs s'évanouissent dès lors qu'il s'agit d'écrire. Écrire, c'est entrer dans un impouvoir proche du balbutiement. On ne cesse de commettre des fautes. C'est pourquoi je réécris en partie mes livres, même quand je les relis pour une édition de poche. C'est une tâche sans fin qui trouve son origine dans cette impossibilité de maîtriser la langue.

T.C. : *Avant d'aborder votre propre travail sur la phrase, je me permettrai de tenter une sorte de survol chronologique de votre écriture. La forme de votre phrase s'est modifiée au cours de vos œuvres : on trouverait dans vos premiers récits, L'Invention du corps de saint Marc ou L'Innocence, une phrase tenue, contenue, que seule la métaphore vient parfois heurter, à l'image de ce qui se produit dans des récits de Bataille, de Blanchot ; puis, dans des textes comme L'Amour mendiant ou Le Sentiment de la langue, ce serait une phrase lapidaire, aphoristique parfois, celle d'un certain Gide ou des moralistes classiques ; puis la phrase deviendrait plus ample, mais avec des variations, car si l'on peut parler de périodes dans La Gloire des Pythre, dans L'Amour des trois sœurs Piale il s'agirait plutôt d'une oralité écrite, de la réinvention d'un récit oral imaginaire, démesuré. Enfin, dans Ma vie parmi les ombres, on aurait une phrase plus nombreuse, au sens rhétorique du terme.*

S'agit-il d'une évolution concertée, est-ce que chaque œuvre exige sa forme et dicte en quelque sorte sa phrase ? Ou est-ce un phénomène plus mystérieux, de l'ordre d'une inspiration ?

— Je vous l'ai dit, le mot inspiration me gêne, je préfère parler de rythme, d'oreille interne. Quant à mon évolution, votre description est juste, dans l'ensemble, mais n'oubliez pas que les textes du *Sentiment* m'ont accompagné pendant vingt ans, de 1983 à 2003, que j'ai aussi besoin de la forme brève, du fragment, pour réfléchir à certaines questions, que *Pour la musique contemporaine*, par exemple, est composé de brèves chroniques dont chacune fonctionne comme un tout et que le travail sur cette brièveté a été une vraie source de joie.

T.C. : *En parlant d'évolution concertée, je pensais à Joyce par exemple, qui savait très bien que pour tel chapitre d'Ulysse, il prendrait tel type d'écriture, avec tel type de syntaxe.*

— Il ne s'agit pas là d'une évolution dans le temps mais de ce qui est constitutif de ce livre, de sa structure...

T.C. : *Gide aussi savait pertinemment que pour Paludes, par exemple, il allait choisir telle écriture et pour La Porte étroite telle autre.*

— L'écart entre le style ironique de *Paludes* (livre qui m'a toujours ennuyé, malgré son allure « moderne ») et celui de *La Porte étroite* me semble infime, voire inexistant. Ce sont deux livres très fanés...

T.C. : *Pourtant il le déclare dans son Journal : « Je vais sauter à pieds joints », dit-il à peu près, dans une autre forme d'écriture, un autre style.*

— Il faut toujours se méfier du jugement que Gide porte sur son œuvre, son *Journal* étant une passionnante mise en scène – et stylistiquement ce qu'il a fait de mieux, ce qui a le moins vieilli. La différence tiendrait plutôt au genre (la sotie, le récit) qu'à l'écriture.

D.D. : *Évolution stylistique dont vous avez une conscience aiguë puisque, notamment à propos de La Gloire des Pythre, vous dites que ce roman représente une charnière, un point de départ vers une écriture nouvelle.*

— Quand j'ai écrit *La Gloire des Pythre*, dans un état de grâce absolue, je ne me posais aucune question sur ce que j'écrirais ensuite. Il se trouve qu'en cours d'écriture, lors de la troisième ou quatrième version, j'ai senti poindre les Piale, puis la figure de Thomas Lauve en cours d'écriture de *L'Amour des trois sœurs Piale*. Il y a eu tout autre chose avec *La Voix d'alto*.

D.D. : *Si je prends précisément l'incipit à proprement parler de La Gloire des Pythre, je me suis intéressée à la phrase qui ouvre le livre : « En mars ils se mettaient à puer considérablement. » Vous commencez par une phrase simple, courte. Comment cette phrase vous est-elle venue ?*

— Elle m'a été donnée. Je ne puis l'expliquer autrement. Un rythme intérieur, d'abord confus, s'est peu à peu fait entendre en moi, un rythme ternaire, qui a pris le corps de cette phrase. Les incipit me sont donnés. Et quand j'ai la première phrase, j'ai le livre tout entier. Même si je ne connais pas vraiment la fin, je fais confiance à cette cellule rythmique, plus qu'à l'atmosphère, aux paysages ou aux personnages.

D.D. : *Toujours dans cet incipit, j'ai noté la présence de la subordonnée, qui truffe véritablement cette première page, et qui semble, ainsi que la virgule ou l'utilisation de la conjonction « et », imprimer véritablement un rythme à votre phrase. Pouvez-vous nous expliciter cela ?*

— Ce qui m'intéresse surtout, c'est la question de la subordonnée. La littérature réside pour moi, je vous l'ai dit, dans le plus grand écart par rapport à la langue de communication sociale. Donc dans les retards, les méandres, les chemins de traverse, les raccourcis – une complexité qui n'a rien à voir avec le rythme autoroutier de ce qui s'écrit aujourd'hui, lequel est le plus souvent le finit de l'ignorance ou du journalisme, si tant est que ce ne soit pas en grande partie la même chose. Dans tous ces textes, il me semble qu'il ne se dit pas grand-chose, comme si la simplicité ou le simplisme syntaxique empêchait le surgissement d'un style vrai et d'une pensée. À partir du moment où nous avons une langue dans laquelle les subordonnées sont possibles, autant en jouer ! D'autres l'ont fait avant moi, en français mais aussi dans d'autres langues : prenez *Absalon ! Absalon !* de Faulkner ; c'est un texte d'une complexité syntaxique très grande. Complexité grâce à quoi on affronte véritablement l'obscur de cette histoire de sang. Grâce à la subordonnée, au subjonctif, à l'épaisseur de la langue, on entre dans l'obscurité du monde, lequel ne nous est pas donné d'emblée – n'étant pas simplement un système de signes référencés. C'est quelque chose au contraire d'extrêmement mystérieux, surtout quand il s'agit de le dire. Pour moi, la complexité syntaxique est le moyen de descendre dans cette nuit, et d'amener le lecteur, phrase après phrase, vers la lumière. J'ai bien conscience que ce que je dis va contre la mythologie du français comme langue limpide. Cela ne signifie d'ailleurs pas que la complexité exclue la limpidité, songeons à Rousseau ; dans *Les Confessions*, avec les phrases les plus transparentes qui soient, il n'en affronte pas moins sa propre obscurité.

T.C. : *Chez lui, cela passe par d'autres outils, par l'usage de l'euphémisme par exemple.*

— En effet. Le classicisme est une amplification admirable de l'euphémisme. Mais la respiration de la phrase rousseauiste, son rythme m'intéresse davantage. Le rythme est souvent lié au déploiement des subordonnées, celles-ci n'étant pas une simple accumulation, mais une respiration que je propose au lecteur. On retrouve un peu ça chez Claude Simon, grâce au participe présent qui relance sans cesse la phrase. Il y a un usage baroque du français qui n'a jamais été admis comme tel, même aujourd'hui, au sein de la décomposition linguistique.

T.C. : *D'ailleurs chez lui aussi il y a des variations : dans ses derniers textes, comme Le Tramway, on trouve une syntaxe très apaisée, très différente de celle de La Route des Flandres. Pour en revenir à cette question du rythme, pouvez-vous préciser le rapport qu'il y a pour vous entre la syntaxe et le rythme ? Seriez-vous d'accord avec cette analyse de Meschonnic, dans sa Critique du rythme : la langue de l'écrivain naît, de manière complexe et mystérieuse, du rythme que Meschonnic appelle « linguistique », qui est celui de la langue contemporaine dans laquelle il vit, d'un rythme « rhétorique », celui dont vibre la littérature qu'il peut lire, et enfin du rythme « poétique » qui lui appartient en propre, celui de son corps, de sa sensualité, de son souffle, un idiorythme, dirais-je, avec les échos religieux que suscite ce terme ?*

— C'est, techniquement, une bonne description de la chose. Pour ma part, j'essaie plutôt de relier cela avec ce que je vous disais de l'impossible maîtrise de la langue : le rythme serait une sorte de compromis avec ce qui ne se maîtrise pas entièrement, une maîtrise provisoire, une suspension des certitudes pour un autre ordre d'expression. Ce serait presque un compromis moral.

T.C. : *Le rythme ne serait-il pas la trace de ce travail ?*

— Une sorte de danse – celle d'un corps absent et cependant sensible dans la quête d'un équilibre musical, qui est une chose très difficile à obtenir. C'est pour cela que lorsque le rythme fonctionne, qu'on est pénétré et habité par lui, il peut y avoir cette dimension de bonheur dans l'écriture semblable à celui de la lecture. Paradoxalement il me semble qu'on le rencontre moins chez les

romanciers, après Proust, que chez des poètes comme Claudel, Saint-John Perse, ou même Du Bouchet. Quelque admiration que j’aie pour Bernanos par exemple, je ne trouve pas que sa langue soit belle. Elle relève d’une certaine façon d’écrire le roman propre aux années trente, moderne, fade, sans grande envergure, et qu’on retrouve chez Mauriac, Martin du Gard, Saint-Exupéry, Malraux, Sartre, et même Céline. Le roman français contemporain n’en finit pas de liquider cet héritage stylistique ; il en est le cône de déjection, comme on dit en géologie ; de là, son illisibilité.

T.C. : *N’est-ce pas parce qu’ils sont préoccupés avant tout par la question de la transparence ? On trouve aussi cela chez Gide, parfois.*

— Oui, et surtout d’une efficacité narrative ; mais c’est alors au détriment de la musique.

T.C. : *Chez Bernanos par exemple, le rythme revient dans les textes plus polémiques, pamphlétaires, comme Les Grands Cimetières sous la lune...*

— C’est là que Bernanos m’intéresse le plus. Tout comme, dans un autre registre, la phrase chauffée à blanc d’Artaud.

T.C. : *En revanche, vous ne semblez guère attiré par des tentatives qui travaillent cette question du rythme, je pense à Céline et son « métro émotif », ou à des écrivains comme Guyotat, ou à la poésie sonore, ou, plus proche de nous, à François Bon, qui impose sa propre syntaxe, aux limites de l’incorrection parfois ou même de l’illisibilité. Ces entreprises vous semblent-elles périlleuses, ou vaines ?*

— Le Céline qui m’intéresse est celui du *Voyage*, un peu de *Mort à crédit* ; moi qui suis allergique aux points de suspension, comme solution de facilité, comment voulez-vous que j’aime le reste ! À propos de Guyotat, surtout après *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et *Éden, Éden, Éden*, je reste perplexe, comme pour Novarina, par ailleurs deux figures également intouchables d’une avant-garde disparue, comme si on craignait l’extinction totale de l’espèce : il me semble qu’une fois compris le truc, et ce truc n’est pas négligeable, on se demande pourquoi poursuivre une lecture harassante qui fait le procès de la représentation ? En outre, il est possible que ce qu’ils disent de la langue, de l’écriture, soit plus intéressant que l’œuvre proprement dite. Sans doute faut-il entendre ces textes dits à haute voix. Et alors je me dis que ça bascule dans une signification erratique, une sorte de musique qui me met en position de regretter de ne pas écouter de vraie musique contemporaine.

T.C. : *Vous n’avez jamais été tenté par cette voie, qui tendrait davantage à malmenier la langue ?*

— Non. On n’est pas obligé de battre une femme pour en tirer du plaisir ou lui en donner. C’est une question de goût. À Rabelais, je préfère Montaigne, ou même les prédicateurs protestants du xvi^e siècle, ou à Burroughs, Kerouac – ce dernier vieillissant d’ailleurs mieux que le premier. Cela dit, tout style est une façon de malmenier la langue.

T.C. : *Si le rythme est lié au corps de l’écrivain, à sa chair, voire à sa sexualité, y aurait-il une écriture féminine, que l’on trouverait par exemple chez Duras ?*

— C’était la tarte à la crème des années 1970 et 1980 : le flux scripturaire comme spécificité féminine... Pour moi le problème ne se pose pas : il y a des écrivains, et rien d’autre. Duras est un grand écrivain et non une femme qui écrit. Plusieurs de mes livres mettent en scène uniquement des narratrices, et je ne crois pas que ces personnages soient moins convaincants parce que c’est un homme qui fait parler des femmes. La spécificité de l’écrivain, c’est, je crois, justement sa porosité à toute forme d’identités, d’attitudes, de sensibilités, de corps.

D.D. : *Comme Flaubert l'était déjà avec Emma Bovary.*

— Le plus scandaleux dans ce roman, ce n'était pas que Mme Bovary retrouve son amant dans un hôtel de Rouen, mais plutôt la capacité de Flaubert à se mettre dans le corps d'un personnage de femme. Non seulement dans la psychologie d'une femme, mais dans son corps psychologique, si je puis dire, ou plus exactement dans ce corps devenu un élément psychologique.

T.C. : *Qu'en est-il par ailleurs de votre croyance en une langue « classique » ? Est-ce un lieu utopique ? Un paradis perdu ? Un oxymore toujours vivant – puisque vous citez souvent Ponge qui voit dans le classicisme « la pointe extrême du baroque » ? Ou est-ce plutôt une arme polémique ?*

— Elle peut l'être quand les circonstances s'y prêtent, surtout par la provocation, laquelle n'est qu'une manière de rappeler un refoulé idéologique. Mais j'aime aussi employer ce terme à contre-courant puisque aujourd'hui *classique*, veut dire fade, académique, récupéré, recyclé à l'infini par le système, tandis que le mot *baroque* jouit de n'être que la dévaluation de *romantique*. Pour moi est classique ce dont je suis contemporain par anachronisme. Lisant, écrivant, devenons les contemporains de Scève, de Bossuet, de Leopardi, de De Quincey, d'Emily Brontë, de Tchekhov, de Rilke, de Proust, c'est-à-dire de gens dont le travail reste actif en moi. Je crois en des traditions – des filiations, plutôt, des influences paradoxales, oxymoriques même, mais fécondes.

T.C. : *Est-ce que vous souscrivez, quant à l'état de la langue et de son enseignement, à ces interrogations et à ces constats de Mme Merlin-Kajman, dans son ouvrage si riche, La langue est-elle fasciste ? Elle demande : « Qu'arrive-t-il au langage, à la vie civile, à la politique, quand la langue dite classique se trouve désavouée par l'École et la majeure partie des instances sociales ? Sait-on vraiment ce qui s'y désavoue ? » Cela peut, poursuit-elle, « induire en retour des effets de déliaison sociale que connaissaient bien les contemporains de Malherbe et de Vaugelas », et en vérité, « l'École, en couplant l'enseignement de la langue et de la littérature à l'apprentissage de leur rejet, a enjoint de se disjoindre du lien social porté par la parole.*

[...]Elle aide ainsi puissamment à forger les nouvelles subjectivités dont l'économie néolibérale a besoin ».

— J'ai dit cela à ma manière dans plusieurs de mes livres. C'est là un discours qui ne parvient cependant guère à se faire entendre, ou qu'on n'écoute que pour mieux l'enterrer. Il y a un confort de la décadence qui empêche qu'on fasse rien.

D.D. : *C'est en effet très proche de ce que vous dites vous-même, si je m'en rapporte à votre opusculé, Le Dernier Écrivain, où vous évoquez l'appauvrissement de la langue, allant jusqu'à évoquer un « totalitarisme mou ». Pouvez-vous expliciter le lien que vous établissez de l'un à l'autre ?*

— Comment un totalitarisme s'établit-il ? Sur une forme de consensus né d'un processus de simplification extrême. Tous les totalitarismes sont nés d'idées extrêmement simples, voire simplistes, et se sont imposés, autant que par les armes, par un usage populiste de la langue et de mythes nationaux détournés. Les deux vecteurs de ce totalitarisme mou sont la télévision, la presse, et un système scolaire qui ne transmet plus que les mots d'ordre de l'Empire du Bien. À partir du moment où les élèves n'ont plus d'échelle historique, plus d'esprit critique, plus d'accès à la complexité syntaxique d'une langue, tout ça dans une orthographe erratique, et un souci de divertissement généralisé, comment voulez-vous qu'ils puissent lire le monde ?

T.C. : *Oui, mais il y a cent ans, n'était-ce pas déjà le cas ? À part Proust et quelques autres, qui était par exemple capable de repérer, sur un portail, les vieillards de l'Apocalypse ?*

— Il y a cent ans, la culture religieuse imprégnait encore les esprits de telle sorte que chacun savait ce que c'était que les vieillards de l'Apocalypse.

D.D. : *Vous pensez vraiment que les connaissances en ce domaine étaient plus établies ?*

— C'est certain. Comment comprendre autrement le succès des écrivains catholiques, Péguy, Claudel, Mauriac, Bernanos, Green ?

T.C. : *Si je partage l'analyse, que je vous ai citée, de Mme Merlin-Kajman, je suis plus dubitatif sur une description, qui est parfois la vôtre, totalement catastrophiste du système éducatif actuel. Je me*

permettrai un exemple personnel : mes parents, qui sont nés en 1940, ont quitté l'école vers 1955, avec une orthographe correcte et la liste des préfectures et sous-préfectures en mémoire. Et c'est à peu près tout ! Les facultés d'expression ou d'analyse intellectuelle qui leur avaient été transmises étaient loin, me semble-t-il, d'être meilleures qu'aujourd'hui !

— Je vous répondrai par l'exemple de Jeanne, ma grand-tante, qui, avec le certificat d'études, était capable, quoique plongée dans une grande inculture, de lire correctement, d'écrire sans faute d'orthographe et de réciter quelques poèmes de Sully Prudhomme ou d'Anna de Noailles. Avait-elle besoin d'autre chose pour son métier d'aubergiste ? Je reste persuadé qu'une bonne orthographe et une syntaxe correcte sont un ciment national plus important que les mots d'ordre des droits de l'homme. Le respect d'une culture est déjà une culture. Lire le monde ne s'apprend sans doute pas à l'école. Lire le monde est une expérience personnelle dont l'école devrait fournir cependant les outils.

T.C. : Oui, je suis d'accord sur ce point, c'était vrai aussi pour mes parents. Mais quand vous dites qu'il y aurait un abrutissement généralisé qui serait lié à une perte de maîtrise de la langue...

— Je n'ai pas parlé d'abrutissement généralisé, et je ne crois pas que les gens soient plus bêtes qu'avant ; je dis qu'à partir du moment où les élèves n'ont plus de conscience linguistique ni ce qu'on appelait naguère encore une culture générale et une échelle historique en tête, fut-ce par les héros et les rois – et je me suis battu pour cela pendant les vingt années où j'étais professeur –, ils ne savent rien ; ils ne sont qu'informés, et ne peuvent qu'acquérir des bribes d'un savoir flottant, à la façon des autodidactes, ce qui n'est pas ce qu'on attend de l'école, non ?

T.C. : Mais était-ce si différent il y a cinquante ou cent ans ?

— Ceux qui n'avaient pas d'instruction, comme on disait alors, étaient respectueux d'un savoir souvent pratique, où la noblesse des métiers artisanaux, par exemple, remplaçait la culture intellectuelle. Ils savaient quelque chose, le travail n'était pas dévalorisé, et, je vous le répète, bien parler (au moins syntaxiquement) était un élément de cohésion nationale.

D.D. : Un respect de la chose scolaire ?

— On la reconnaissait comme étant un ensemble de savoirs à acquérir ou à respecter, même si on ne les acquérait pas, ou qu'on pensait que ça ne servait à rien. Les Viamois par exemple étaient comme ça. J'ai trouvé la même attitude au Liban.

T.C. : Oui, mais ils étaient, ces Viamois, pourtant tout aussi démunis, par manque de culture, face à la complexité du monde et de la société.

— Ils étaient face à un monde moins complexe, divisé entre l'Occident et le reste du monde, presque entièrement colonisé par les puissances européennes, américaines, ou russes, avec Dieu à leurs côtés. Ce que je veux dire, c'est qu'à partir du moment où le savoir est parcellaire et flottant, on peut faire gober aux gens ce qu'on veut. D'ailleurs vous voyez bien vers quoi on les pousse. Pensez à ces grand-messes du football par exemple, cette toute-puissance du sport.

T.C. : Mais on n'a pas attendu 2004 pour faire gober aux gens ce qu'on voulait !

— La question de la servitude volontaire ou du « pain et des jeux » est vieille comme le monde. Je suis aujourd'hui cynique, ayant abandonné cet apostolat qu'est l'enseignement dans les décombres de la nation française. Gober l'idéal socialiste ou catholique, c'était encore, d'une certaine façon, une affirmation de valeurs, choses absentes des espérances contemporaines dans un monde privatisé, labellisé, géographiquement restreint, dominé par la sous-culture américaine et les intégrismes de

toutes sortes.

D.D. : *Disons plutôt, pour ne pas tomber dans le grand pessimisme qui est le vôtre, qu'on est effectivement en rivalité avec elle.*

T.C. : *Je reprendrai le même exemple : je viens d'une famille relativement modeste et je me souviens de conversations familiales où tous étaient plongés dans la doxa, parce que le savoir qu'on avait daigné leur dispenser était insuffisant pour leur permettre d'avoir ne fût-ce qu'un minimum de distance critique face aux idéologies politiques, à la complexité économique, avec l'inflation, les débuts du chômage ; ils étaient totalement démunis car le système éducatif ne leur avait rien apporté qui eût pu être des armes pour eux ! Pas plus à l'époque que maintenant !*

— Je reste sur l'idée qu'il existait un consensus positif, même si tout le monde ne pouvait y souscrire, et que, comme tout consensus, il était suspect par bien des côtés et voué à déchoir malgré ses exceptions heureuses. C'est pourquoi le mot de pacte est préférable, si l'on veut également éviter le « contrat » rousseauiste.

D.D. : *Un consensus qui avait en quelque sorte force de loi ?*

— Oui, il existait quelque chose d'indiscutable. Nous sommes sortis de l'humanisme ; nous sommes peut-être, parlant comme nous le faisons en ce moment, les éléments aveugles d'un système qui nous dépasse à proportion que nous croyons le comprendre et tirer notre épingle du jeu. Notre vérité n'est que la figure obligée d'un infini processus de falsification. Le rôle que nous jouons est peut-être tout le contraire de ce que nous pensons.

T.C. : *Pour mes parents, comme pour les parents d'origine étrangère de certains de mes élèves, c'était une gêne de devoir écrire quelques lignes dans mon carnet de correspondance ! On ne les avait donc pas armés plus que maintenant on ne le fait.*

— Prenons le problème autrement, à partir d'aujourd'hui. On a remplacé la religion par une gnose, celle des droits de l'homme, de l'antiracisme, de l'hybridation généralisée, toutes choses indiscutables, de nos jours, et à partir de quoi vous pouvez être, symboliquement, mis à mort. Je suis tenté de penser qu'il existe aujourd'hui un consensus mondial (je ne suis pas paranoïaque, je ne parle pas d'un complot universel mais d'un acquiescement collectif dont l'autre nom est celui de démocratie), pour faire en sorte que les masses – on est bien dans une civilisation de masses et non plus d'individus – soient les moins cultivées possible, et donc malléables, condition-nables, dirait Huxley qui avait tout envisagé dans sa contre-utopie, y compris le problème de la surpopulation. La surpopulation est-elle compatible, au moins culturellement, avec la démocratie athénienne ?

D.D. : *Il y aurait une volonté de rendre, sciemment, les peuples moins cultivés ?*

— Il ne s'agit sans doute pas d'une volonté délibérée, encore que le libéralisme en soit capable. C'est pour cette raison que j'emploie le terme de « totalitarisme mou » ou insidieux, dont la télévision ou le sport, avec ces grandes cérémonies sportives internationales qui se succèdent, le championnat d'Europe de football, le Tour de France, les jeux Olympiques, la Coupe Davis, etc., sont les vecteurs, avec les sportifs comme nouvelles consciences morales. Tout ça au détriment de la pensée, de l'Histoire, du sentiment religieux cher à l'abbé Brémond, les deux figures de notre représentation nationale ayant disparu : le grand écrivain, incompatible avec l'aplatissement démocratique des valeurs, et l'intellectuel, devenu, au mieux, une sorte de consultant médiatique.

T.C. : *Je suis d'accord avec vous sur ces quelques points, mais nous parlions de l'École : a-t-on*

vraiment jamais voulu apprendre davantage à penser ?

— À partir de Jules Ferry, et avec Michelet, Hugo, Zola, on a voulu donner des armes pour que chacun puisse se débrouiller dans la forêt des signes...

T.C. : Mais il ne s'agissait pas d'apprendre à penser, il s'agissait d'enseigner l'orthographe et les préfectures et les tables de multiplication !

— Mais c'est fondamental ! Se nouait ainsi un lien national à partir duquel se déployaient les mythes fondateurs. Si on est capable de retenir le nom des sous-préfectures, ce qui aujourd'hui serait miraculeux, on peut tout apprendre. Je plaisante à peine...

D.D. : À l'époque, selon vous, on donnait quelques outils qu'on ne donne même plus aujourd'hui ?

— Quelques bases : calcul, orthographe, quelques connaissances géographiques et historiques, de Clovis à Clémenceau...

T.C. : Mais l'image d'Épinal de Saint Louis sous son chêne est encore enseignée aujourd'hui !

— Naguère encore, cela constituait un référent national, alors qu'aujourd'hui cette image est vide de sens, dans un pays qui refuse toute notion de verticalité.

T.C. : Je pense que cette forme d'enseignement ne fait ni plus ni moins sens qu'à l'époque, parce que ce sont des enfants, parce que, pour eux, dans leur vie d'enfant, deux ans est déjà un ordre de grandeur et de temps difficile à se représenter.

— La verticalité propose sa représentation du Temps via le mythe ou l'imagerie d'Épinal. Aujourd'hui, la France n'existe plus en tant qu'idée, ou mythe, sans doute même en tant que nation, dissoute dans la structure commerciale européenne et dans le discours mondialiste (lequel inclut aussi le discours antimondialiste, comme figure contestatrice obligée), réalisant d'une certaine façon, par le bas, les vieux rêves d'empire universel.

T.C. : Là où je vous rejoins, c'est lorsque vous décrivez cette accumulation des phénomènes, qui est effectivement inquiétante et finit par dresser un sombre tableau de notre société, mais le point de départ de notre questionnement, c'était qu'il y aurait appauvrissement de la langue et que de là viendrait tout le malheur.

— Cela me semble dû au fait que le modèle littéraire a été évacué de l'enseignement ; modèle qui a forgé l'identité française pendant plusieurs siècles.

T.C. : Cependant, jusqu'aux années soixante, seuls quelque vingt pour cent de la population avaient accès à cette littérature.

— Oui, mais le reste de la population, sans y avoir accès, révérait cette littérature, acceptait ce pacte. J'ai souvenir de la façon dont les gens de Viam révéraient Voltaire, Rousseau, Hugo, Zola, Péguy, non pour les avoir lus, mais parce que ces figures appartenaient à l'espace mythologique français enseigné par l'école républicaine. L'école, aujourd'hui, est un lieu de non-transmission, de non-savoir. Le monde paysan est mort, la classe ouvrière aussi, la littérature est devenue souterraine, la petite-bourgeoisie est le rêve de tous.

D.D. : Quand vous dites l'école, c'est l'institution scolaire, ou le corps professoral, qui serait médiocre ou démagogique, ou les deux à la fois ?

— J’ai quitté l’enseignement public en 1997, parce que je ne voulais plus cautionner une fabrique d’ignorance et de bien-pensance, substantielle alliée du totalitarisme mou dont nous avons parlé dans son refus de toute discrimination, sauf « positive », bien sûr. Je commençais à m’accepter moi-même en tant qu’écrivain, et je supportais de moins en moins ce milieu protégé, médiocre, inculte, qui refuse de toutes ses forces la littérature et l’art, et qui ne veut plus rien remettre en question. Il n’y a plus de hiérarchie. Je suis récemment tombé sur une phrase de Gombrowicz, dans ses *Souvenirs de Pologne*, qui rappelait que l’art est avant tout une question de hiérarchie et de jugement. Hiérarchie des valeurs. Opération critique. Choses en abomination aujourd’hui. Tous les signes d’une mutation sont là, d’une décadence qui se pense comme aurore. Le déclin de l’Occident est achevé. Nous vivons avec un cadavre.

D.D. : *Quelle vision apocalyptique !*

Mais vous, en tant qu’écrivain et intellectuel, quel garde-fou, quelle résistance proposez-vous à votre échelle ?

— Écrire, écrire sans céder aux sirènes, continuer à écrire, à déployer une langue complexe, à être moi-même, même si on a l’impression que ça ne débouche sur rien. Je suis allé récemment en Allemagne pour une série de lectures publiques. Comme en France, vous avez devant vous une quarantaine de personnes, qui vous écoutent, vous applaudissent, échangent quelques propos avec vous, et c’est tout. N’est-ce pas là une façon de réduire l’écrivain à une fonction culturelle, de le « désamorcer » ? La lecture à Berlin avait lieu juste avant un match de coupe d’Europe entre l’Allemagne et les Pays-Bas, pendant lequel toute vie extérieure s’arrêtait. Les organisateurs de la lecture avaient installé un grand écran près de la salle, devant lequel tout le monde s’est précipité sans tarder ! On sait le rôle du sport dans le fascisme. Je suis de plus en plus sensible à toutes ces tactiques du totalitarisme mou, avec ses grandes icônes, un panthéon mêlant Guevara et Bob Marley, Mère Teresa et Zidane, Picasso et Bono, Mandela et Madonna – sans compter les figures consensuellement détestée : Jean-Paul II, notamment, qui est pourtant une des personnes les plus admirables de notre temps.

D.D. : *Cela s’explique aussi par la commercialisation grandissante ces dernières années.*

— L’hypercapitalisme est, en effet, source de consensus, donc de totalitarisme.

T.C. : *Pour en revenir à la langue et à l’enseignement, est-ce qu’aujourd’hui encore, comme hier, les professeurs ne tentent pas toujours le grand écart entre le français « langue de communication » – de l’expression personnelle comme de l’argumentation – et le français « langue littéraire » ? N’y a-t-il pas de votre part quelque contradiction, quand d’un côté vous vous inquiétez que l’on renonce à l’enseignement de la littérature, alors qu’en même temps vous affirmez qu’elle est « l’inenseignable », parce que de l’ordre de l’intime, du fantasme ?*

— Elle est inenseignable en tant qu’elle prétendrait apprendre à écrire comme un écrivain en traquant quelque chose qui ne peut rester que de l’ordre du secret. Enseigner l’histoire des formes et des styles, c’est autre chose. Je suis indigné qu’on évacue les classiques du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècle, sous prétexte que leur langue est trop éloignée de celle des lycéens. Moi-même, j’ai été obligé de traduire *L’Avaro* en argot, pour des élèves de la banlieue parisienne : j’ai senti qu’il y avait là quelque chose qui relevait d’une autre forme d’enseignement, d’une tâche d’alphabétisation pour laquelle je n’étais pas formé et que je jugeais scandaleux d’avoir à accomplir en 4^e ou en 3^e. Personne ne posait non plus le problème du niveau de langue et de culture des enfants d’immigrés extra-européens : sujet tabou. On fait comme si ces enfants baignaient dans le même nirvana laïc et

républicain.

D.D. : *Ne peut-on pas, pour atténuer ce sombre tableau, partir du postulat inverse et se dire que précisément pour ces jeunes, surtout ceux qui sont issus de milieux défavorisés, l'École est justement le seul et dernier lieu où ils vont pouvoir croiser de grands textes, et entendre sinon manier eux-mêmes une langue différente de l'argot et d'une langue de pure communication ?*

— Encore faut-il que l'idéologie dominante accepte ce corpus classique, et que le système apprenne à vraiment lire et écrire.

D.D. : *Cela veut dire que sur toutes ces années, jamais vous n'avez assisté à la rencontre entre vos élèves, certains d'entre eux, et un auteur ou un texte ?*

— Quelquefois ; mais c'était rare dans le premier cycle. J'ai plus souvent vu la haine de l'écrit, de la littérature. Malgré tout, je me suis toujours efforcé de leur faire lire des textes littéraires dignes de ce nom : Molière, Marivaux, Voltaire, Balzac, Maupassant, Huxley, Aymé, Mauriac... J'ai toujours gardé cette exigence, jusque dans le texte des dictées. Mais si j'ai pu avoir des rapports privilégiés avec certains élèves, c'était à titre personnel, le plus souvent, la rencontre dont vous parlez entre un jeune esprit et un texte relevant du secret, de l'intime.

D.D. : *Ou alors il faut accepter l'idée – et c'est un des problèmes de notre profession aujourd'hui – qu'il y a véritablement un travail de terrain qui a très peu à voir avec les concours de recrutement. À ce niveau, cela pose problème, il y a une hypocrisie du système. On sait très bien que dans de nombreuses zones d'enseignement, il est impossible de se situer seulement en transmetteurs de savoir.*

— Il faudrait donc former des techniciens du savoir théorique, comme dirait Sartre, des professeurs qui puissent affronter cette situation. Il faudrait qu'on les forme à enseigner le français comme une langue étrangère, y compris à des élèves de souche française. Le système est aberrant. Je me rappelle un élève tamoul, récemment arrivé de son pays natal, avec qui je parlais en anglais ; on m'avait simplement dit : « Il n'y a pas de structure pour l'accueillir, il a seize ans, il a l'âge d'être en troisième, donc il sera dans votre classe. » Que vouliez-vous que je lui transmette ?

T.C. : *Vous évoquez là tout de même des cas extrêmes... Pour être polémique et même provocateur, j'irais jusqu'à dire que c'est grâce à ce que vous appelez « le vieux songe socialiste » que nous continuons cependant à lutter contre les sociolectes et la doxa. Prenons quelques exemples : telle adolescente d'origine sénégalaise, fan de Star Academy, qui parvient à réfléchir pendant deux heures sur Chrétien de Troyes, ou encore, dans le beau film de Kechiche, L'Esquive, des « jeunes de banlieue », qui d'ordinaire ne savent pas parler d'amour, y parviennent à travers une pièce de Marivaux. N'avez-vous pas tendance, pour parler familièrement, à jeter le bébé avec l'eau du bain ?*

— Je vous répondrai que j'ai fait moi aussi ce genre d'expériences, mais que ça ne me faisait pas oublier la misère absolue de ces classes de la banlieue de Paris : un lumpenprolétariat intellectuel et moral, dévoré par la haine ethnique, obsédé par l'accès à la petite-bourgeoisie et par la sous-culture américaine. La France issue de l'immigration et alliée à ce qui reste du prolétariat français est déjà américaine. C'est l'échec du creuset républicain.

T.C. : *Donc le « vieux songe socialiste » a échoué parce qu'il était socialiste, ou parce qu'il n'était qu'un songe ?*

— Il a échoué parce qu'il prônait l'égalitarisme à tout prix à un moment où les classes sociales traditionnelles disparaissaient avec les idéologies progressistes et étaient remplacées par la béatitude

démocratique.

T.C. : *Vous pensez au collège unique, par exemple ?*

— Un crime contre l'esprit. La droite a réalisé là un vieux fantasme de gauche. J'ai commencé à enseigner en 1976, et j'ai donc vu se mettre en place cette réforme. J'ai enseigné dans les dernières classes dites de niveau, et j'arrivais cependant à étudier les mêmes œuvres avec trois classes de niveaux très différents, j'avais à cœur de le faire, en adaptant mon enseignement à chacune de ces classes. C'était possible puisque le niveau de chaque classe était homogène. Dans le collège unique, les bons élèves s'ennuient, les mauvais sont perdus, on travaille pour le niveau moyen, pour le marécage, en essayant de ne désespérer personne. On ne peut que se plier à la pesanteur de la médiocrité.

D.D. : *Il ne faudrait par ailleurs pas sous-estimer non plus la portée de problèmes économiques comme le chômage, l'éducation n'est pas responsable de tout ! Et même si je partage certains des constats que vous faites, on ne peut pas non plus en rester là, il faut agir, même s'il s'agit d'actions microscopiques et qui peuvent paraître dérisoires, non ?*

T.C. : *D'autre part, y a-t-il vraiment moins d'universitaires qu'il y a trente ans, moins de vrais lecteurs ? Je n'en suis pas sûr. Et le système a toujours engendré des gens qui sortaient sans diplôme, sans rien.*

— Soyons donc de nouveaux élitistes. Heureusement qu'il y a des gens comme vous, même si je les crois rares, les professeurs étant souvent incultes, particulièrement les professeurs de lettres, qui ne lisent pour ainsi dire pas, qui sont eux aussi des consommateurs de culturel et non des gens cultivés. Je parlais plus souvent de littérature avec des scientifiques qu'avec des littéraires.

D.D. : *Et quand on regarde la vision de l'éducation donnée par Vallès, Guilloux ou même Truffaut dans Les Quatre Cents Coups, ça ne transmettait pas l'amour du système, ni de la littérature !*

— Je vous parle d'un consensus qui existait autour de la langue, pas d'amour de la littérature. C'est cela qui m'inquiète. Le socle culturel, national, mythologique, intellectuel n'existe plus. Il a disparu avec l'assentiment des pédagogues soixante-huitards et de gouvernements de droite soucieux de se ménager l'électorat du corps enseignant, lequel vote à gauche.

T.C. : *Vous savez bien qu'on ne mettrait de toute façon plus les moyens nécessaires en œuvre, et puis on ne veut plus créer d'exclus...*

— Alors que le système en fabrique plus que jamais ! C'est bien le signe que nous vivons dans les contradictions brutales de l'ère post-utopique.

*

T.C. : *Après Musique secrète et Pour la musique contemporaine, vos lecteurs pourront découvrir ou redécouvrir, réédités sous le titre Un balcon à Beyrouth, vos textes sur le Liban. C'est justement sur ces deux thèmes, que nous avons frôlés lors de notre conversation, que nous désirerions clore aujourd'hui ces entretiens. Musique secrète, d'ailleurs, les relie, s'intéressant en particulier à la langue arabe, à sa musicalité. Qu'en est-il pour vous de cet Orient, au-delà de ce qu'il représente d'enfance, perdue ou à retrouver ? Pouvez-vous préciser cette affirmation de Fenêtre au crépuscule, « Beyrouth serait un des lieux de la grande indifférence asiatique, où il m'est loisible de me reposer*

de la doxa occidentale » ?

— Dans un pays comme le Liban, les schémas occidentaux ne fonctionnent qu'en apparence. La vie humaine là-bas, vous vous en êtes rendu compte tous les deux, puisque vous avez vécu à Istanbul et à Beyrouth, n'a pas la même valeur qu'en Occident. La vie d'un homme y est moins importante qu'en Occident ; non pas parce que la démocratie n'aurait pas baigné ces rivages de sa douce lumière, mais parce que la culture des armes y est particulièrement forte et le rapport au Temps, à la fatalité, au destin, à la religion, est tout autre. Rappelez-vous l'anecdote du laveur de vitres au restaurant de Jounieh.

D.D. : *Concernant le Liban, cette relative indifférence n'est-elle pas liée aux dix-sept années de guerre civile qui ont secoué le pays, avec les violences qui ont été les siennes ?*

— Je ne crois pas. Ce pays a toujours connu des affrontements inter-religieux ou claniques. Le clan, la famille, l'ethnie y sont plus importants que la nation ou les partis politiques. La radicalisation de l'islam ne doit pas le faire oublier. Quand je suis là-bas, je ne suis plus agressé par la doxa des droits de l'homme et les mots d'ordre du Bien.

T.C. : *Pouvez-vous préciser ? Vous trouvez là-bas un détachement, une paix ?*

— Une sorte de paix, le soulagement de n'être plus agressé par un discours qui m'est insupportable. Je jouis de ne pas être informé, droit cher à Soljenitsyne. Les religions et les coutumes y ont de la puissance ; elles ne sont pas figées dans la mauvaise conscience occidentale. Les caractères y ont plus de relief, de force, de saveur, le libéralisme n'a pas encore tout nivelé.

T.C. : *Vous échapperiez là-bas à la tyrannie de l'Occident. Mais est-ce différent de l'Orient et de l'orientalisme du XIX^e siècle, du rêve oriental de Flaubert ou de Loti, qui désiraient échapper par là au philistinisme de leur époque ?*

— Sans doute en partie cela, sauf que, pour moi, ce n'est pas simplement un voyage en Orient, ni un séjour touristique : le Liban est mon autre pays d'enfance. Au Proche-Orient, je suis en quelque sorte libanais, et non plus occidental, même si, bien sûr, je joue avec cette position ambiguë, tout comme les Libanais avec l'occidentalisation.

D.D. : *Cette occidentalisation est peut-être due en partie à cette diaspora disséminée aux États-Unis, Canada, Belgique, et en France pendant les années de guerre civile.*

— Oui, et bien antérieurement à la guerre aussi. Amin Maalouf, dans *Origines*, évoque l'émigration d'un de ses ancêtres à Cuba. Regardez aussi Gibran, dont la famille a, dès la fin du XIX^e siècle, émigré aux États-Unis. Songez à cette pièce de Schehadé : *L'Émigré de Brisbane*.

T.C. : *Votre Orient, celui de Beyrouth ou d'Istanbul, ville à laquelle vous avez aussi consacré un livre, serait un Orient ouvert.*

— Un livre ouvert. Cette ouverture est en grande partie constitutive de l'identité du Proche-Orient – au moins de ce qu'on appelait autrefois les Échelles du Levant.

D.D. : *Quand vous dites que le modèle occidental au Liban est en partie une apparence, en partie superficiel, pouvez-vous préciser ? Je pense à des quartiers entiers de Beyrouth, du Beyrouth chrétien notamment, qui semblent loucher du côté de l'Occident.*

— Ils ont toutes les apparences du modèle occidental, mais leur pensée, leurs coutumes sont

orientales.

T.C. : *N'y aurait-il pas également le fait, quand vous vous trouvez à Beyrouth, que vous n'êtes pas continuellement obligé de juger ce qui vous entoure ? C'est pour ma part ce que j'ai vécu à Istanbul : il est reposant de ne pas avoir à prendre parti, puisqu'on n'est pas dans son propre pays.*

D.D. : *C'est aussi un confort, au sens un peu péjoratif pour le coup de ce mot. Toi en Turquie comme moi au Liban étions surtout spectateurs, et donc assez indifférente au fond. Le sort du Liban, je pouvais le trouver poignant, émouvant, je pouvais être scandalisée par un certain nombre de choses dont j'étais témoin, mais je savais aussi que je repartirais, et assez vite. Quelle empathie possible dans ces conditions avec un pays ?*

T.C. : *Il est également certain que vous êtes en France un écrivain et un intellectuel, et que vous pouvez, là-bas, échapper à ce rôle, au devoir de juger son temps et son pays.*

— Je suis tenté de vous répondre que, même en France, j'échappe à ce rôle, ne lisant aucun journal, n'écoutant pas la radio, ne regardant pas vraiment la télévision, ayant en horreur les partis politiques, les militants, les optimistes, mauvais citoyen, n'ayant jamais voté de ma vie, ni été inscrit sur aucune liste électorale, d'aucun parti, d'aucun système, rien, n'étant rien, sinon un écrivain – et encore ai-je du mal avec ce titre. Ce n'est pas là du confort mais une nécessité. Ce qui ne m'empêche pas d'ouvrir les yeux sur ce qui se passe dans ces pays, je crois vous l'avoir déjà fait comprendre.

T.C. : *Et là-bas cette réalité n'est pas gommée, artificiellement ou hypocritement gommée.*

— La réalité semble moins travaillée par le grand mensonge médiatique occidental ; du moins l'est-elle sans le côté lénifiant et racoleur de l'Occident.

T.C. : *L'islam vous paraît-il conserver un rapport au sacré que la déchristianisation que nous vivons ne nous permettrait plus ? La place du religieux y est-elle plus visible, plus tangible ?*

— L'islam m'intéresse pour El-Hallaj, les mystiques, le soufisme, l'architecture, ou encore l'hérésie druze, qui avait fasciné Nerval. Mais je ne pense pas que la masse des fidèles soit plus intéressée par ça que les chrétiens par Jean de la Croix, Port-Royal, ou Maritain. La tradition y est simplement plus vivace.

T.C. : *Il n'y a pas une présence plus forte du sacré dans le quotidien ?*

— Ce n'est pas parce que beaucoup font la prière cinq fois par jour ou que le muezzin chante plus fort grâce aux haut-parleurs qu'on peut parler de présence plus grande de la spiritualité.

D.D. : *Il s'agit plutôt de coutume que de spiritualité.*

— Oui, et aussi de coercition politico-religieuse. La spiritualité est une affaire personnelle, comme partout, une démarche intellectuelle ou mystique.

T.C. : *Ce qui revient souvent dans vos livres consacrés au Liban, c'est en effet que la terre est une terre sacrée.*

— Oui, et sans rien de pittoresque, rien à photographier. On se trouve sur des terres que les Hébreux, les Phéniciens, les Romains, les Croisés, ont peuplées, des terres qui n'ont pour ainsi dire pas changé depuis la Bible, sentiment difficile à éprouver en Occident, sauf dans des lieux comme Vézelay, Saint-Michel-de-Cuxa ou Saint-Benoît-sur-Loire.

T.C. : *J'ai également ressenti ce que vous décrivez, en Cappadoce : là-bas, on ne peut pas ignorer qu'il y a eu des siècles de pratique religieuse quotidienne.*

— Et lorsque vous allez au sud du Liban, vous marchez sur une terre que le Christ a foulée, lorsqu'il s'est retiré au pays de Sidon.

D.D. : *Et dans quelle position êtes-vous par rapport à la communauté chrétienne, maronite ? Vous semblent-ils vivre leur foi, leur pratique, très différemment des Français par exemple ?*

— Sans les chrétiens, le Liban n'existerait pas historiquement ; il ne serait qu'une province de ce que souhaite l'irrédentisme syrien : la Grande Syrie. De là, mon attachement politique autant que spirituel aux communautés chrétiennes d'Orient. Si vous entrez dans une église maronite, vous entendez la messe en arabe – ce qui étonne beaucoup d'Occidentaux, qui se représentent les maronites comme des nababs écoutant la messe en français –, vous pouvez en outre entendre des chants syriaques, magnifiques et d'autant plus émouvants qu'on ne peut les écouter sans y entendre bruire l'origine de notre religion. Il y a en outre une ferveur collective qu'on ne retrouve guère en Occident, sauf, peut-être en Pologne, où j'ai été ému de voir des jeunes gens entrer dans une église pour y prier. Je souffre de vivre dans ce terrible mouvement de déchristianisation. C'est aussi pour cela que j'aime retourner au Liban.

T.C. : *Pouvez-vous préciser quel rapport vous établissez, autre que métaphorique, entre le roman et la musique ? Observez-vous des liens entre ces deux arts, avec des mots comme leitmotiv, écho, silence, ou d'autres termes vous paraissent-ils plus adéquats pour analyser ces rapports d'identité ou d'analogie ?*

— Le moins analogique serait le leitmotiv, la variation et la polyphonie, mais tout ça est à prendre avec précaution. J'ai essayé, dans *Ma vie parmi les ombres*, par exemple, de distribuer le roman en trois mouvements, pour reprendre un terme d'architecture musicale ; des mouvements lents, pour répondre au goût que j'ai des adagios en tant qu'ils ont été développés à l'extrême, par Bruckner et par Malher, par exemple. Tout ce que j'écris est une manière de porter le deuil de ce que je n'ai pas composé musicalement, et aussi une manière de porter le deuil du fait que la littérature n'est pas aussi émouvante, je ne sais pas comment le dire autrement, que la musique. On peut cependant être habité par des phrases, par des images, des personnages ou des scènes, de la même façon qu'on l'est par des motifs ou des événements musicaux (et, cette fois, c'est le discours musicologique qui emprunte, avec « événements », une métaphore à la littérature). L'autre correspondance possible serait que ce sont deux arts du temps : en quoi ils sont supérieurs aux arts plastiques.

D.D. : *Est-ce que le lien entre ces deux arts tiendrait au fait que ce sont deux arts qui mettent en jeu l'oreille, par le biais des sonorités, et des rythmes ?*

— C'est une idée qui a cours, notamment à propos de la poésie, mais qui ne m'a jamais vraiment requis, sinon pour le rythme. La musicalité poétique, la conception verlainienne de la poésie n'a rien à voir avec la musique. Le fait qu'on ait beaucoup mis en musique la poésie de Verlaine n'est-elle pas une sorte de négation de sa capacité musicale ? J'exagère, bien sûr, puisqu'on peut mettre en musique n'importe quel texte, même de la prose non poétique. Je pense à ce qu'a fait Milhaud avec des extraits de *La Porte étroite*. Mais le destin du texte est alors singulier : souvenez-vous de ce que j'ai écrit, dans *Le Sentiment de la langue*, à propos de l'in-signifiante comme élément musical, l'in-signifiante du texte mis en musique, et qui perd alors son sens pour atteindre à une autre signification : la signifiante.

D.D. : *Le sens du texte peut devenir totalement secondaire.*

— Oui. Il y a aussi, à l'inverse, cette réflexion de Thomas Mann sur l'organisation des idées dans *La Montagne magique*, qui obéit selon lui à une forme symphonique ; de sorte qu'il faut lire cette œuvre deux fois, une fois pour goûter l'intrigue, et une autre pour s'attacher à un autre ordre de signification, qui est justement le déploiement symphonique.

T.C. : *La polyphonie en littérature est liée à un sens, à un contenu, ce qui n'est pas le cas avec la musique.*

— Exactement. En musique, c'est une redistribution du sens au profit de la louange, de la magnification.

D.D. : *Vous dites cependant que certains compositeurs ont servi de modèle à votre phrase, notamment à partir de La Gloire des Pythre, comme ont pu servir de modèle Proust, Joyce ou Faulkner. Qu'entendez-vous par là ?*

— J'ai d'abord été sensible à la musique de chambre – de Haydn à Bartok. Cela correspondait à mes premiers livres. Je me suis ensuite tourné vers la symphonie, particulièrement les grands symphonistes postromantiques, Bruckner, Mahler, Sibelius, Roussel, et vers des modernes comme Ives, Chostakovitch, Lutoslawski, Dutilleux, et, enfin, vers le domaine contemporain. Écrire pour l'orchestre est une des choses les plus prodigieuses que puisse accomplir un être humain. La forme poussée dans ses extrêmes limites, ou désarticulée, ou menacée de l'être, ne cesse de me fasciner. Chose qu'on sent aussi dans les grands romans modernes, dont le grand modèle est Proust. Cette idée d'un art total, c'est-à-dire l'alliance entre littérature et musique, préoccupait déjà Wagner, et il y a une dimension wagnérienne dans la *Recherche*. Ce que l'on appelle la phrase en musique peut avoir quelque chose de commun avec la phrase musicale, notamment lorsqu'il s'agit de faire une phrase longue, ample, qui obéisse au modèle du développement en musique ; c'est pourquoi j'écoute de plus en plus de musique contemporaine, où la musique semble s'inventer perpétuellement, du moins chez les plus grands.

T.C. : *Ce rapport est donc toujours de l'ordre de l'analogie, il ne s'agit pas de copie, ou d'exercice oulipien ?*

— Je dirais que c'est une analogie active. Cela dit, quand je travaillais encore à la machine à écrire, et que j'écoutais Bartók par exemple, qui a une écriture pianistique qui fait appel au martèlement, je suivais plus ou moins le rythme de Bartók, et il fallait bien que quelque chose de cette véhémence organisée, comme de ses moments nocturnes, passe dans mes phrases. On n'écoute pas impunément de la musique en travaillant. Mais ce qui se passe alors n'est pas dicible avec exactitude.

T.C. : *À l'inverse, est-ce qu'il vous arrive d'entendre de la musique derrière des textes que vous lisez ?*

— Pas de la musique au sens d'harmonie ou de timbre, mais ce que j'appelle le rythme, qui n'est pas réductible au dénombrement syllabique : un phrasé qui installe en vous une forme de musicalité. C'est en cela que je prétends que les phrases longues peuvent instaurer un ordre de temporalité qui interroge aussi le lecteur, ou plutôt qui pousse le lecteur à s'interroger sur ce qu'il fait, voire sur ce qu'il est quand il lit. Ce qu'on ne trouve pas par exemple dans les romans qui privilégient la seule intrigue. Je pense également aux films de Tarkovski, ces films longs, dans lesquels on se perd quelquefois, comme au cours d'une expérience spirituelle. On ne comprend pas forcément ce qui se passe, certains passages énigmatiques n'obéissent pas à l'intrigue. Et ce n'est pas un hasard si

Tarkovski a inspiré bon nombre de compositeurs contemporains, dont Luigi Nono ou György Kurtág, que j'admire infiniment. Ils travaillent sur une durée qui nous met en question, l'un dans la longueur, l'autre dans la brièveté. Il y a d'ailleurs un refus – même de la part d'un public cultivé – de ce qui est long ou complexe : Claude Simon, Godard, Boulez restent étranges, voire étrangers, pour le public, quand ils ne sont pas franchement détestés. Et la musique contemporaine est la chose du monde la mieux détestée, alors que les impostures de l'art contemporain sont louées avec autant d'application que la fausse monnaie des romans actuels. Il y a même une rubrique d'art contemporain dans le *Figaro magazine*. J'ai souvent proposé une rubrique équivalente sur la musique contemporaine à divers périodiques, après avoir mis fin à la chronique que je tenais sur ce sujet dans *La Revue des Deux Mondes* : vous n'imaginez pas quel accueil j'ai reçu...

D.D. : *Cela dit, la musique classique elle-même est encore victime de préjugés et de clichés, assimilée à l'élitisme et à la culture bourgeoise, y compris de la part de gens qui ne sont pas obtus ni incultes.*

T.C. : *La musique reste encore un phénomène de classe, il suffit de se rendre à l'Opéra ou aux concerts pour s'en rendre compte.*

— C'est surtout que la France, malgré la Cité de la musique, l'Ircam et l'activité de Boulez comme chef, malgré aussi son incomparable lignée de musiciens, de Guillaume de Machaut à Frédéric Durieux, n'est pas un pays musical. Mais sans même parler de phénomène de classe (ce qui est d'ailleurs l'argument suprême du poujadisme), il y a une curieuse surdité générale face à la musique. Je me demande si cela ne vient pas du fait que la musique déclenche en nous des réactions qui sont de l'ordre de l'archaïque, beaucoup plus qu'en littérature, au cinéma ou en peinture. Le pouvoir de rêverie de la musique, pas au sens romantique mais au sens d'une relation avec ce qui nous dépasse, est incomparable. De là qu'on lui oppose la transe d'une sous-musique comme le rock, phénomène collectif, donc totalitaire ; tout ce qui relève de la transe collective me fait horreur, et les concerts de rock me semblent aussi ignobles que les convulsionnaires du cimetière Saint-Médard, au XVIII^e siècle.

D.D. : *Oui, même si c'est sans doute leur donner trop de pouvoir, les diaboliser ; la plupart du temps ce sont des rassemblements bien anodins.*

— Ils peuvent sembler anodins, mais songez qu'un amateur de rock ne peut pas être un lecteur de vraie littérature, qu'une oreille habituée à un tel martèlement aussi primaire, voire primitif, ne me semble pas pouvoir goûter vraiment Chateaubriand, Proust ou Faulkner. C'est la raison pour laquelle je n'ai jamais pu adhérer entièrement à l'écriture d'un Peter Handke, grand amateur de rock, et dont la syntaxe a parfois quelque chose de déglingué, dans certains de ses livres, alors que Thomas Bernhard est évidemment selon mon goût, puisque musicien classique.

D.D. : *Des amateurs de rock qui sont aussi de véritables lecteurs, nous en connaissons pourtant ! Quant à Peter Handke, je ne suis pas convaincue que ce terme de « déglingué » convienne à son écriture, qui me semble plutôt rechercher la sobriété, l'épure.*

T.C. : *La musique est-elle consentement à ce qui est ? Pouvez-vous éclairer cette affirmation dans Le Sentiment de la langue : « La musique n'est pas tragique comme le langage de la littérature, elle ne nous ferme pas le monde, elle pacifie le silence, elle fait taire les langues » ?*

— C'est toute la question du sens. Le problème de la littérature, c'est qu'étant du langage, elle propose, voire impose, une signification. Peut-être le travail de l'écrivain consiste-t-il à développer un ordre de signification, le plus ouvert possible, le plus éloigné du sens courant, d'un sens unique et restrictif ? Mais cela n'est qu'une sorte de consolation par rapport à la musique, qui permet de jouir

des mêmes plaisirs que la littérature, sans être, elle, condamnée au sens.

D.D. : *Vous défendez une conception quasi mystique ou religieuse de l'écoute musicale, mais quand vous parlez de l'acte d'écrire, on retrouve les mêmes dimensions, cette idée d'une dévotion, d'un retrait du monde et le choix du silence.*

— Je ne vois pas comment il pourrait en être autrement. Comment arriver à produire ce qui relève de l'art, ou à le goûter, à en tirer quelque chose qui change notre vie, sans cette opération qui consiste à se retrancher du monde ? Comment être tout à la fois un corps passif et actif, qui transcrit des voix ou des rythmes intérieurs, en considérant que c'est une activité comme une autre ? Je ne peux pas y croire. L'écriture relève d'une sorte de grâce, laquelle ne peut être accueillie n'importe comment, et ruine avec son consentement celui qui s'en fait le réceptacle.

-
- [1](#) André Breton, *Manifeste du surréalisme* (*Œuvres complètes*, t. I, Pléiade, p. 315).
- [2](#) André Gide, *Journal sans dates* (Pierre Hebey, L'Esprit NRF, Gallimard, p. 84).
- [3](#) « Dostoïevski a dit quelque part que ce qui était avant tout indispensable à un écrivain, c'était la force de conviction », Nathalie Sarraute, *Ce que je cherche à faire* (*Œuvres complètes*, Pléiade, p. 1696).
- [4](#) Theodor W. Adorno, *La Situation du narrateur dans le roman contemporain* (*Notes sur la littérature*, Champs Flammarion, p. 39).