

Extraits de l'entretien avec Christophe Meurée

Au moment où tu viens de finir *Le Sentiment du fleuve*, unique roman dont l'action se situe – implicitement – en Belgique, tu rédiges une notice pour le Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes, qui commence de cette façon : « Né dans un pays “pluvieux et improbable”, il fut toujours attiré vers d'autres paysages, le réel insoupçonné des rêves ou cet au-delà du visible que recherchent les poètes. » L'exotisme est-il plus propice au rêve où à l'au-delà du visible ?

La stratégie du détour, le fait d'avancer masqué est évidemment inhérent à la démarche du roman, ce domaine par excellence du mentir vrai. C'est aussi le propre du rêve qui recourt à d'incroyables inventions et détournements métaphoriques. Il me plaît de penser que chaque écrivain est ainsi doté d'une « tessiture fictionnelle » qui lui correspond. Il pousse son exploration personnelle, son texte, à une distance du réel qui lui est propice. Certain(e)s écrivent très proches d'eux(elles)-mêmes quand d'autres ont besoin d'un écart par rapport au réel pour que l'univers fictionnel s'ouvre bien, que la voix se timbre bien, qu'il y ait aisance et ampleur dans le déploiement narratif. Personnellement j'ai toujours ressenti de la difficulté à parler trop (près) de moi. Alors que formellement je reste fidèle à un je narrateur, situé le plus souvent au centre du livre. Il n'y a que dans *Portement de ma mère* où j'ai parlé de moi en toute sincérité, dans un texte certes avoué, mais que j'entendais, que j'entends encore, *comme chanté*. En revanche, quand je regarde l'ensemble de mes romans je sens combien la distance dans chaque univers est singulière. Certains d'entre eux s'amuse à me prendre à rebours et font allusion à ma vie sur un mode ludique (je pense aux « livres d'été », au *Sentiment du fleuve* par exemple) quand d'autres explorent un lieu d'hantises personnelles, peut-être de blessure, qu'une émotion à la relecture me révèle. *La Chambre voisine* par exemple est un livre qui me touche dans bien de ses aspects, je relis le retour d'Else (Else, la sœur enfuie, celle qui a fait greffe « de l'autre côté ») et je me découvre ému de telle façon que je me sens avoir été là au cœur de moi-même, alors que rien dans mon histoire personnelle ne me renvoie apparemment au retour de cette sœur blessée et déracinée. Et pourquoi donc une sœur, pourquoi Else, (ce prénom qui en anglais tend à dire ailleurs), pourquoi le pan obscur du couple gemellaire Maud-Else ? Il doit y avoir là une forme de nouage inconscient avec des glissements identificatoires que le dispositif romanesque a suscité. Pourquoi telle figure plutôt que telle autre, prend-elle en charge, porte-t-elle sans jamais l'épuiser telle émotion profonde ? Je relis sans pouvoir relier. Je comprends surtout que l'écart fictionnel a été propice. Il a permis que quelque chose s'ouvre souterrainement, se noue et se dénoue, qu'un certain trajet opère...

Dans cette géographie fictionnelle que tu évoques, les lieux du monde font évidemment vibrer ma propre géographie intérieure et c'est cela sans doute qui participe de l'écart propice. Tous, créateurs ou pas, nous avons un monde intérieur dont à traits comptés, dans nos nuits et nos désirs, nous voyons se dessiner la cartographie fragmentaire. L'Inde demeure pour moi le lieu imaginé de la quête mystique, le monde slave celui de la forêt primitive, de la lumière hivernale et cette sensation d'au-delà qui s'attache à ces lisières. Les bords de mer, le désert nord-africain ou la route tournoyante des Andes, tous ces paysages construisent un monde, une grande terre couchée qui peut permettre la greffe romanesque, ce passionnant dépaysement du je, quand lavé de moi-même et comme débarrassé de mon enveloppe, je pars dans l'inconnu, j'expérimente une voie nouvelle. A cet égard la Belgique n'a jamais été très inspirante, c'est vrai, sauf si j'en

dissipe les contours comme dans le *Sentiment du fleuve* ou tout récemment le *Cercle des oiseleurs*. Un pays réduit alors à une ville, cosmopolite et improbable, sur le bord d'une sensation tenace d'ahurissement.

Le roman et le théâtre viennent, par moments, taquiner le psychiatre et thérapeute que tu es. Ainsi, *Regarde la vague* raille les « théories freudiennes, beaucoup trop freudiennes » (p. 23) au même titre que *Les Consolantes* se moquent de l'éminence du docteur Gottschelling. Lacan désignait le psychanalyste comme « le sujet supposé savoir » ; mais rendu à son rôle d'écrivain, François Emmanuel accepte-t-il d'être ignorant ?

Je revendique évidemment cette ignorance, pensant à ce vers de Jaccottet (*à présent, lampe soufflée, / main plus errante, tremblante, / je recommence lentement dans l'air*). Comme le poème, le roman entretient son ignorance, s'il veut tracer dans l'inconnu (*l'inconnu qui creuse*, écrivait René Char) alors que l'essai s'appuie sur un savoir *a priori*. L'ignorance entretenue par l'auteur de roman est sans doute essentielle parce qu'elle maintient vivant le processus de dévoilement progressif, de déploiement. Narrateur du *Vent dans la maison* je me souviens combien il n'était pas simple pour moi de faire corps avec un homme qui découvrait Alice dans son étrangeté de femme folle alors que dans mon autre vie la folie est un des rares domaines où je me sens plutôt en terrain familier (je n'ose dire en terrain de compétence car la folie, toujours, nous déborde, nous surprend, et ainsi nous enseigne).

Retrouver le *don d'ignorance* est sans doute une affaire d'ouverture intérieure et de disponibilité au processus. Dans tout ceci il y a une affaire de temps, de temporalité plutôt : si l'auteur en sait trop, il se hâte malgré lui vers la conclusion, ferme la question ouverte, court-circuite le processus, perd le temps nécessaire au dépliement narratif, et brise le fil qui le relie au lecteur, par nature ignorant de la suite du roman. Dans un essai Javier Cercas évoque le point aveugle de tout roman comme son point d'ambiguïté essentiel. J'y verrais même à la suite de Blanchot un centre vivant et noir qui attire le pointeau de l'écriture, « *toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre...* »). Cette ignorance n'est pas facile à pratiquer, tant il nous apaise de mettre ici et là des balises, et ordonner, poser, structurer, installer du connu. Comment, par quelle grâce, se garder la dynamique du commencement ou du recommencement, le sentiment de la première fois... Les psychanalystes conviés à un autre type de processus, disent bien comme il peut être stérilisant d'intervenir par des interprétations mentales ou réductrices (« psychologisantes » disent-ils) qui au-delà d'un vague effet d'apaisement opèrent un court-circuit dans la fragile dynamique d'élaboration. Ils savent aussi, ils sont payés pour savoir, qu'il n'est pas facile d'avoir les oreilles bien ouvertes, bien dégagées de soi, comme de la tentation de saisir, il n'est pas facile d'avoir un savoir sur le psychisme humain sans fermer la porte à l'inédit, l'inouï que chaque humain porte en soi. La théorie comme fiction opérante, disent-ils encore, découvrant tout à coup les charmes polysémiques de la fiction. Mais ils sont loin de revendiquer l'ignorance des poètes.

Comme on peut le voir dans plusieurs textes brefs (dans *Grain de peau*, dans « Vol à l'étalage », dans « Ali et le livre magique », etc.), la lecture et le livre représentent des expériences sensuelles fortes. Lorsque tu écris, veilles-tu à ce que le texte

devienne un corps à part entière, dont la rencontre tactile puisse éveiller les sens du lecteur ? À partir de quel moment la lecture peut-elle devenir charnelle ?

J'entretiens l'idée que l'écriture, comme la lecture, d'une fiction doit constituer une expérience en soi. C'est sans doute la raison pour laquelle je me retrouve le plus souvent à écrire en *je*, malgré les restrictions liées à ce point de vue unique. Si proche de moi (auteur), sur le fil de cette équivocité, je m'essaie donc à me laisser embarquer par ces fictions, sans trop savoir où elles vont me mener. Ou plutôt : en sachant un peu mais pas trop. Le roman s'écrit dès lors à mesure, il avance à tâtons à partir de ce qui y a été déposé. C'est cette incertitude qui rend possible l'expérience. L'indistinction des perspectives conférant au processus une gravité, un caractère unique qui est inhérent à la vie. Lorsque nous parlons, d'une parole pleine, nous élaborons à mesure, nous adressons notre dire, et tout notre être est engagé dans cette adresse. Cet engagement dans l'instant, nous aimerions tant comme auteur le retrouver dans les textes que nous écrivons. Entrer dans le temps de la fiction comme dans une aventure. Etre conduit plutôt que conduire. Entrer – et demeurer – dans le temps du lecteur qui découvre. Pour accéder à cette sorte de fraîcheur il y a pourtant une masse infinie de travail en amont – tâtonnements, biffures, coupures, déplacements ...- dont il est préférable d'effacer les traces. Au niveau de l'économie inconsciente et des mouvements intérieurs qu'un projet romanesque va susciter (cet appel du texte, ce désir, cette attirance, cette convocation en pagaille des souvenirs et des éléments du réel en lien avec le projet) je me sens plus souvent requis par une nécessité de déconstruction que par une tension constructive. Trop pressé suis-je face au vide de convoquer des canevas, des programmes, des plans. Ceux-ci sont certes nécessaires pour baliser un tant soit peu le devenir du texte, mais s'ils sont trop verrouillés par l'intention, éconduits par la recherche d'effets, ou contrôlé par le mental, ils vont finir par accoucher d'un texte sec, le processus aura été court-circuité, il n'y aura pas eu d'expérience.

Ce long développement dit assez mes affres et mes doutes à l'orée d'un roman, ou au cours de celui-ci. Peu de livres m'ont été donnés d'emblée. Quel travail ai-je dû si souvent fournir pour revenir à la ligne de dévoilement, et tenter de ressaisir l'ouverture quand pour des raisons inconscientes j'avais malencontreusement refermé la perspective. Lorsque le flux s'interrompt, j'ai pris l'habitude de laisser le texte en chantier, tenter de l'oublier au profit d'un autre texte, pour le retrouver comme intouché quelques mois plus tard et y sentir alors les vraies lignes de force. Ainsi est-il rare qu'un roman s'écrive en une fois (ce fut le cas de *La Question humaine*). J'ai mis quatre ans, par périodes, pour écrire *la Passion Savinsen*, sept ans pour *Ana et les ombres*, huit ans pour ce petit livre qu'est *Cheyenn*, parce que je ne trouvais pas la boucle finale...

Mais tu évoques surtout dans ta question la part charnelle du texte, voire le texte comme corps. La poésie, qui se meut entre son et sens, « travaille » tout particulièrement cette part charnelle. Elle aime jouer sur le clavier de l'analogique du texte écrit, aussi pauvre soit-il en comparaison avec l'analogique de la communication orale. C'est ici la syncope, le jeu des arrêts, des interruptions, des reprises, les rapports au blanc de la page... C'est aussi et surtout cette part vibratoire qui s'attache aux mots et à leurs agencements, leurs accointances. Je prends aujourd'hui un peu par hasard ce début de poème de Jean Follain : *Papillons aux ailes de soufre/ frémissantes sous le poirier...* (*Usage du temps*, nrf, p.86) Tous les mots sont concrets et simples, ils en appellent à notre mémoire sensorielle, ils sont là posés sur la page et « débordent » la simple désignation, nous font voir, entendre, toucher, ces *papillons aux ailes de soufre*. Un léger « excès » à l'évocation - le fait de lire le mot

papillon qui nous fait aussi le voir dansant, butinant, folâtrant... - fait revivre partiellement l'expérience et ravive la mémoire - de tant de papillons entrevus. Mais la vibration, qu'aime et recherche tant la poésie, va s'attacher à ces rencontres, ces coalescences de mots, chacun et son surcroît, sa traîne sensorielle. Voici donc *les ailes de soufre* associées à un infime surgissement d'images : ailes à la couleur jaune soufre, ailes craquelant sous le doigt ... Tandis qu'à ce niveau de lecture où nous a mené le poème, où il nous tient en haleine, nous ressentons la douce équivocité des mots, ce *soufre* qui n'est pas totalement détaché du *souffre*, et qui ajoute une touche de fragilité, un discret « éreintement » ... Plus loin, voici que les ailes du papillon frémissent et la mémoire de l'œil réinvente le tremblé du papillon ouvrant ses ailes, ou tout aussi bien le jeu des miroitements, des transparences sous le soleil...

Mais le roman n'est pas la poésie. Il s'inscrit dans une toute autre temporalité. C'est un fleuve au long cours quand la poésie s'est affranchie de l'idée même de cours. Le roman invite le lecteur à aller plus loin, quand la poésie lui propose de s'arrêter un instant. Au fil de son dévoilement, le roman laisse de nombreuses balises quand le poème demande au lecteur d'entrer dans le texte en totale ignorance.

(Il n'empêche qu'on peut parler d'une « poétique » du roman, soit peut-être : une manière de laisser affleurer une autre histoire, un « texte » sous-jacent, plus ancien, informulé, mythique, sur les traces semi-effacées duquel il file son cours narratif et déploie ses arabesques...)

Il y a pourtant, et tu le soulignes, une nécessaire part charnelle au roman. Il y a à chaque entreprise romanesque un ton, une musique, une manière de scander, de ponctuer, d'aller à la ligne. Il y a à faire entendre un souffle sous le timbre de la voix. Il y a aussi et surtout une convocation du sensoriel, dans la mémoire, dans l'instant. L'explicatif y est une lourdeur, à moins qu'il ne vienne naturellement, sur la crête de la vague. J'ai toujours aimé lier la nécessaire part sensorielle du roman avec l'une des premières caractéristique du rêve, qui, dit-on, « ne connaît pas l'abstraction ». A cette différence près peut-être : comme le roman le rêve peut se lire et se comprendre à partir de la métaphore qu'il propose mais le rêve joue aussi à même le langage (les doubles fonds des mots, les homonymies, les jeux d'enfilades...) ce que le roman ne pratique qu'à la marge.

Tu as, à plus d'une reprise, cherché à faire dialoguer le texte et l'image, à travers des collaborations (Marie Desbarax, Viviane Joakim, Anne Leloup) ou des commentaires d'œuvres existantes (dans *L'Enlacement*, en particulier, ou dans la préface de *La Chambre du regard*) ou inventées (comme dans *Regarde la vague*, par exemple). Comment le matériau pictural ou photographique agit-elle sur ton écriture ?

Au cœur de ta question le besoin de construire un récit à partir d'une image violemment étrange, hors du spectre des mots. Il semble que quelque chose de la première pulsion à écrire trouve là son origine. Comme un enfant en moi qui aurait vu une « scène » et tenterait sans fin d'en témoigner. Cette scène pourrait être un combat d'ombres humaines ou tout aussi bien un paysage désertique, battu par les vents. Elle est à la fois extraordinairement intime et pourtant détachée par le regard. Dans ma vie personnelle je n'ai pourtant pas le souvenir conscient d'avoir vécu un moment traumatique particulier. Cela ne veut pas dire

qu'il n'a pas existé bien sûr, mais s'il a existé en tant que moment, il est complètement recouvert par l'oubli et la poussière des jours. En revanche je me sais vivre depuis toujours dans un certain ahurissement de vivre. En moi l'étrangeté au monde, l'étrangeté du monde ne s'est jamais tout à fait dissipée. Ce doit être l'apanage des artistes, des poètes en tous cas, ceux dont les ailes trop grandes entravent la marche... Cet ahurissement, cette stupeur de vivre s'actualise tout particulièrement face à ladite « scène », interdite, impénétrable, dont la contemplation diffractée nourrit et charge l'oeuvre. Dans la peinture, qui est le domaine plus immédiat de la représentation, je pense à Zao Wou Ki, à Bram van Velde, à Klee, Chirico, Giacometti et tant d'autres. Tout se passe comme si une vision *vers l'autre côté* oeuvrait dans l'inspiration du peintre, qui cherche des voies de visualisation, produisant toujours d'autres manières d'écrans qui laissent passer ici ou là une forme de lumière. Failles, déchirures, subtiles transparences. En littérature celles et ceux qui m'ont le plus influencé tel Marguerite Duras ou Claude Simon, me semblent secrètement travaillés par cette « scène » indistincte et proprement stupéfiante. Ce mot de stupeur si souvent repris par Claude Simon, dans son grand oeuvre qu'est *La route des Flandre* où l'œil littéralement *n'en revient pas* du basculement du monde, de la rupture du pacte social en mai 1940, comme de l'avancée énigmatique du capitaine Reixach vers la balle qui va le tuer, ou tout aussi bien encore de son entrée dans la mort : ce réel ahurissant du *changement d'état*.

« *Ne posez pas de questions... Vous entrez dans un monde qui n'est pas le vôtre. Sachez vous en remettre à cela seul qui se déroule sous vos yeux. Ne faites pas un mouvement qui ne trompe le mouvement... Car sans doute il y a un ordre dont à votre arrivée vous ne pouvez saisir le sens...* » Je cite volontiers cet extrait de *La nuit d'obsidienne* parce qu'y apparaît déjà la hantise de cet autre monde dont le texte tente d'entrevoir la vision. C'est la plage à Cochon, les pêcheurs ayant traversé la barre, l'ultime image de *La Partie d'échecs indiens*. C'est peut-être la vision des ruines surplombant la plaine marécageuse de *Satyah*. C'est le désert du *Vent dans la maison*. Au fond de la forêt d'*Oskina (La Chambre voisine)* il y a une nuit de plein jour, lourde de menaces et de secrets. Dans la *Passion Savinsen* la focale s'est déplacée sur la scène liminaire des trois ou quatre Onze Légère remontant lentement l'allée de Norhogne. La précision descriptive s'attachant à ce redoutable souvenir écran. Pregnance dans tout ceci de l'impression visuelle, une vision tendue au creux du labyrinthe romanesque. J'ose croire que nous écrivons - nous peignons - au bord de cet ahurissant réel dont le langage nous a exilé. Que nous tentons de rejoindre ainsi cet enfant en nous qui regarde, et cherche à comprendre, et *n'en revient pas*.

Mais si j'ai ouvert ta question au-delà de sa portée initiale, c'est pour évoquer aussi le défi qui est attaché à toute l'entreprise de l'écriture fictionnelle ou du poème. Une visée en partie hors d'atteinte mais qui parce qu'elle est hors d'atteinte avive le désir et mobilise le processus. Je me souviens de cette consigne à l'orée d'un atelier de mouvement : *danser plus haut que son ombre*. Il est impossible évidemment de danser plus haut que son ombre mais quelle énergie ne peut-on puiser en soi pour tenter d'y parvenir... Ainsi, à l'orée de certains romans, une puissante envie de *voir* ce qui par essence est impossible à voir, voir derrière ce qui fait écran, voir ce que la lumière paradoxalement nous ôte. Voir ce qui est au cœur de notre tâche aveugle.

Plus explicitement : tu cites le tableau l'Enlacement, *Umarmung* de Egon Schiele à l'origine du roman éponyme. Il représente un homme et une femme s'étreignant dans des draps torrentueux. Les amants sont agrippés l'un à l'autre, leur chair est livide, tavelée, loin de toute sensualité. Au devant, au bord de ce tableau, Ana Carla Longhi brusquement s'effondre dans une salle très éclairée du Musée du Belvédère à Vienne. Entre l'image et les

commentaires qu'après coup elle suscite, il y a, il y aura toujours, un écart impossible à combler. Comme entre les mots d'Ana Carla et la défaillance de son corps. À cette brusque chute dans le vide le narrateur écrivain qui ce jour-là l'accompagnait au musée tentera de recueillir des fragments d'explications. Plus tard il va se trouver enfermé dans un piège projectif, où il lui sera demandé de dissiper par sa voix, sa supposée faculté d'écriture, le sortilège délétère qui pèse sur le destin d'Ana Carla, et va jusqu'à imprégner chaque parcelle de sa peau. Tout le roman est donc construit autour de cette chute du corps et de cet impossible à dire face à *l'Umarmung* de Shiele, où sexe et mort furieusement s'entremêlent. Je pense que ce roman-là traduit mieux que tout autre ce travail de tenter de *faire récit* autour du trou, de la béance, de l'écart entre le réel et les mots. Plus indirectement, mais sur un tout autre ton, je crois que le récit de la *Question humaine* est construit autour d'une image d'horreur, parfaitement « forclosée » dans la lettre technique du 5 juin 1942, et qui va ressurgir dans le rêve final. Corps désormais sans nom ni visage, corps s'affalant en masse et portés par le chant désolé, la seule élégie, l'image mythologique de *la chute des anges*, afin de transcender vaille que vaille, l'horreur et l'intention perverse, ignominieuse, qui était embusquée dans le froid détail des mots – *Ladung, Ladegoet, Stüke* – de la lettre technique.

Loin de ces sombres perspectives il m'a été donné à quelques reprises de réagir à des images, photographies, œuvres graphiques, tableaux, sculptures... Il s'agissait de « légèrer » comme y invite joliment la langue, soit de tenter une légende, une *parole pour rien*, et trouver de la sorte un écart juste, une ellipse qui pût si possible nourrir le regard, plutôt que de plaquer sur les œuvres des significations qui enferment. J'ai tenté là assez imprudemment de *danser plus haut que mon ombre* en m'appuyant le plus souvent sur le récit que faisait l'artiste de sa propre démarche. Je cherchais sa phrase tâtonnante, si possible son verbe, pour rejoindre un tant soit peu son geste créateur. Je ne sais si je suis parvenu à proposer autre chose qu'un texte à l'appui d'une œuvre, un texte dans sa clôture de texte. Quelquefois, surtout face à des photographies, j'ai cherché une légende *à côté*, une forme d'adresse à l'image, ou d'interjection depuis l'image, quelques mots qui pussent susciter à la confrontation une forme de surprise.

La fiction occupe une place prépondérante au sein de ton œuvre. La réalité n'est pas totalement évacuée mais même les événements historiques ou autobiographiques que tu convoques sont toujours ramenés sur le territoire de l'imaginaire, et ce bien que tu ailles jusqu'à citer littéralement des documents appartenant aux heures les plus sombres de l'histoire européenne, dans *La Question humaine*. Comment envisages-tu le dialogue entre la réalité et la fiction ?

La *Question humaine* est un bel exemple. J'ai mis quatre mois à écrire ce livre mais je l'ai porté pendant dix ans. Le narratif peinait à se dessiner mais surtout je butais sur toutes sortes de questions, dont principalement celle de l'historicité. Mon désir d'écrire ce livre était pourtant né de la lecture de la lettre technique mais je sentais en moi une réticence à utiliser tel quel ce document historique dans un roman ou un récit. Il y avait là, je crois, ce que j'analyse après coup comme une autorisation difficile. De quel droit aurais-je usé d'un document qui avait engagé tant d'hommes, valu à l'époque son pesant de morts réelles, de vies saccagées... De quel droit moi qui ne fait acte que d'imagination, d'écriture ? Je me souviens qu'à l'époque je m'étais lancé dans la réinvention d'une autre lettre technique inspirée par les archives du KGB qui venaient alors d'être ouvertes (au début des années 90). J'imaginai un document prônant la meilleure rentabilité d'un four à multiples entrées

par opposition à plusieurs fous individuels, etc... Même écriture technique et comptable, même mots écrans et même évacuation des représentations humaines... La difficulté de l'entreprise, ma misérable connaissance de l'allemand, m'en ont découragé. Finalement j'ai choisi la véritable lettre du 5 juin 42, je l'ai placée au centre du récit et cela a eu évidemment ses effets au plan du style et de la narration. Le fait d'user d'un véritable document m'a obligé à m'en tenir à une langue épurée, tendue, dénuée si possible de toute complaisance. Les extraits de Tiergarten 4 sont aussi authentiques même si ce ne sont que des fragments. Ainsi la *Question humaine* m'a particulièrement sollicité au plan de la responsabilité de l'écrivain. À tel point que je me suis senti lié dans ma vie d'auteur par le basculement éthique du narrateur en fin de récit, et ses mots : « *Parfois je pense que c'est mon acte de résistance intime à Tiergarten 4. Et je crois qu'il me plaît d'être désormais aux marges du monde.* »

Cette angle de la responsabilité éclairée peut-être le rapport que j'entretiens dans mes livres avec la fiction. J'ai toujours eu besoin d'un écart fictionnel pour voir se déployer la matière imaginaire. Cet écart bouge insensiblement de livre en livre, il a été certes marqué par le passage de *La Question humaine* et de *Portement de ma mère*, mais il demeure important, surtout dans les « livres d'été ». Je pense qu'il y a là aussi une espèce de pudeur, un rejet plutôt de l'impudeur qui consiste à se mettre en scène, apparaître soi en pleine lumière. Je me suis construit enfant à l'ombre de mon père, grand raconteur d'histoires, et à côté de mon frère, Bernard Tirtiaux, conteur insatiable, héros du grand livre des héros. L'autorisation me fut donnée par la fiction où se pratique une forme d'effacement du sujet auteur. Un auteur en *je* qu'il m'arrive souvent de ne même pas nommer. Un être en creux, le jouet d'une histoire qu'il décrit parfois comme *bien plus grande que lui*. Certes les univers investis par la fiction sont capitonnés par le réel mais un réel légèrement 'brossé' par la subjectivité du narrateur dans des proportions qui varient de livre en livre (une touche de réalisme magique, dirait-on, dans les livres d'été). Chaque projet a néanmoins nécessité tout un travail documentaire et des voyages de « repérage » qui ont pris place le plus souvent en cours ou en fin de travail d'écriture, au moment où les structures du roman sont déjà fermes mais où quelques détails glanés ici ou là peuvent permettre des *effets de réels* qui vont améliorer l'adhésion (l'adhérence...) du lecteur au monde proposé. La question des effets de réel est une question intéressante car c'est comme s'il y avait une hiérarchie dans les sensations que la mémoire engrange, certains détails *marquant* plus que d'autres. J'ai donc voyagé incognito en Inde, au Niger, aux Orcades, au Guatemala, au Sénégal, au Pérou, en Serbie, en Roumanie, en Russie... avec un autre (narrateur) en moi, un regard sur une autre histoire que celle qu'il m'était donné de vivre. Je ne suis pas sûr que ces voyages ont véritablement enrichi l'univers des livres, mais j'avais un bel alibi pour partir, et j'entretenais ainsi un peu plus cette partition intérieure entre narrateur et auteur, la base d'inspiration se trouvait comme élargie, j'accroissais mes *réserves de souffle*.

La question des rapports réalité-fiction est assez passionnante, au vrai. Humains nous faisons récit, et récit sur récit, apposant toujours de nouvelles couches affabulatrices sur ce qui nous secoue et nous impacte. Étrangement ce détour fictionnel nous libère, les histoires que nous (nous) racontons sont d'autant plus libres et plus amples, qu'elles sont situées à une certaine distance. Quelqu'un en nous s'affranchit, le masque social tombe, et le héros, le protagoniste que nous devenons, pourfend l'air, réinvente le monde, accomplit ce qui secrètement demeure inaccompli dans nos vies quotidiennes. C'est là où intervient le *souffle* dont je parlais. La vérité n'en est pas moins présente, au sens où la vérité d'un être se mesure à son verbe, à son penchant, à son trébuchement, à son inclination, à son

mouvement. Et la fiction aime le mouvement... Moi qui ai été l'enfant sourcilleux, soucieux de corriger mon père dans ses exploits et ses merveilleuses exagérations, je me suis trouvé pris à mon tour par le démon (le « *daimon* ») de la fiction et il me semble que je ne me suis jamais tant livré que dans certaines de celles-ci. Tout se passe comme si nous étions plusieurs, une somme de possibles, et que chaque univers fictionnel libérait en creux un ou plusieurs de ces possibles. En marge du narrateur il n'est pas d'autre protagoniste, voire de personnage secondaire, qui ne porte une part de ce que nous sommes. Je repense aux frères et sœurs du dyptique Fougeray où je me sens tout aussi bien l'enfant adopté (Jivan), le frère animé d'une sourde violence (Olivier), la sœur gardienne du temple (Grâce), la sœur au regard féroce (Alexia), ou la porteuse des secrets familiaux (Marina). Même Hyacinthe l'adolescente en crise, et surtout le père mort dont parlent encore les carnets, disent une part de ce que je suis. Dans une certaine mise en abyme je repense aussi à ce qui submerge Elio Ventez au moment de l'écriture de ses *murmurantes*, lorsque les voix de sa mémoire commencent à se répandre, emplir sa tête, bruisser, se chevaucher, se démultiplier, lui faire perdre peu à peu la limite entre soi et le monde, au point qu'il lui faut appeler à l'aide son secrétaire pour tenter d'y mettre de l'ordre. Ce couple écrivain-secrétaire constituant une paire indissociable, le secrétaire tranchant, agençant, systématisant, posant un *je - je* me souviens, *je* revois, il *me* revient...- là où Elio Ventez était passé depuis longtemps au pronom indéfini. Ecrivant cette longue nouvelle, je me sentais autant l'un que l'autre, tant celui que les voix *excèdent* que celui qui tente d'extraire de cette cacophonie une ligne d'écriture.

Une autre question, assez irrésolue je dois dire, concerne le rapport qu'entretient aujourd'hui la littérature avec la fiction. Depuis trente cinq ans que je publie je sens que la sensibilité de l'époque a changé. L'air du temps veut des histoires vraies, ou des fictions *d'après une histoire vraie*. Sous l'enseigne d'autofiction une forme d'autobiographie libre s'est taillée une visibilité. Les romans à clefs prolifèrent comme autant de livres dont le cœur n'est pas le processus romanesque mais le commentaire qui pourrait faire briller l'auteur (l'autrice) sur les divers piédestaux qui lui sont proposés. Un certain réel journalistique s'impose comme valeur dominante, n'était certaine littérature de genre (dont l'héroïc fantasy) ou la production marginale de dystopies. Je ne sais à quoi attribuer ce lent changement de sensibilité. Peut-être à notre immersion dans un monde où l'image est devenue tellement pregnante - l'image et son efficacité de surface - qu'elle finit par modifier nos manières d'écrire le monde et de l'imaginer. Peut-être cela traduit-il aussi un glissement progressif du journalisme et du *star system* vers l'espace de la littérature. Comme s'il n'était pas sans effet à la longue de mesurer la densité, le corps, d'un roman à la seule prestation orale de l'auteur (l'autrice) quand il tente d'imposer sa marque sur les plateaux des radios et des télévisions.

N'y a-t-il pas une forme de méfiance vis-à-vis de la science, des technologies de pointe et du discours scientifique, au sein de ton œuvre ? Je pense notamment aux personnages de médecins, mais aussi à la façon dont tu railles le discours académique dans *Contribution à la théorie générale* ou encore aux contes que sont « Le Marchand de charbon » ou « Ali et le livre magique »...

A l'entame des études de médecine et d'ailleurs tout au long de celles-ci j'ai bénéficié de ce qu'on appelle une formation scientifique. La tendance aujourd'hui est lourde, les études de médecine appuient désormais presque exclusivement cette approche, il est vrai efficace mais confinée au « standard » (de tous), par opposition au « singulier » (relatif à chaque être).

Parler aujourd'hui d'art de guérir est devenu obsolète, résolument il faudrait dire : la science de guérir. Nous sommes, tous et chacun, construits sur un « standard », une organicité, une organisation commune à tous les humains lesquels sont par ailleurs éminemment « singuliers ». En médecine l'allopathie s'applique au « standard » et à ce titre tente de se rapprocher d'une démarche scientifique pure : protocoles expérimentaux en double aveugle, reproductibilité, analyse statistique des résultats, établissement de preuves... Cette médecine s'attache donc à ce qui est visible, elle investit les traces *lésionnelles*, par opposition à ce qui est *fonctionnel*, ne se voit pas, ne mobilise aucun marqueur. L'homéopathie, comme d'autres médecines du corps subtil, s'intéresse au singulier (*peculiar*, disent les disciples d'Hahnemann.) En psychiatrie, qui est le domaine qui m'a occupé longtemps, la psychopharmacologie ne s'occupe que du « standard » quand la psychanalyse, pour ne parler que d'elle, se met à l'écoute du « singulier »... Tout ce long développement pour évoquer le pourquoi de ma méfiance à l'endroit de ce que je ressens comme un profond bouleversement des esprits. Il s'est accéléré ces dernières décennies et a débouché sur un matérialisme techno-scientifique qui associé au consumérisme sauvage fait aujourd'hui partie de l'air que nous respirons. À l'université même les sciences que l'on dit humaines sont envahies par le lexique de la science. Et même la critique littéraire veut se prévaloir parfois d'une vraie 'scientificité'. La genèse de la *Question humaine* n'est pas étrangère à ce ressentiment. Comme d'ailleurs les divagations de Gregor, élève pathétique du grand maître de la *Théorie Générale* et dont les pages de soi-disant révélation vont peu à peu s'échapper des mains, comme emportées par le trou noir de l'inconnnaissance. Car la science n'est jamais qu'une des voies de la connaissance, redoutable parce qu'elle est puissamment utilitaire (du mot outil), riche en utilisations conséquentes, mais finissant par cribler le fond mystérieux qui trame nos existences et nous conduire au désenchantement. Le regard, le langage de la science est tellement efficace que l'on finit par voir le monde dans le clos sémantique dont elle nous livre patiemment les « clefs ». Face à elle, la poésie d'une étoile lointaine – ces étoiles dont l'évocation terminait l'Enfer, le Paradis de Dante, et qui sous toutes les latitudes bouclaient souvent les contes – ne vaut plus que son pesant de masse, photons, neutrons... Je crois aujourd'hui que la résistance à Tiertgarten 4 passe aussi par une certaine repoétisation dumonde. Soit redonner à chaque objet, chaque sujet, chaque être, chaque instant, sa part de singularité merveilleuse.

Souvent, dans tes romans, les conversations sont entendues par bribes ou murmurées dans le plus grand secret. La voix se brise, demeure étouffée, s'éraïlle (*La Leçon de chant* et *La Chambre voisine* sont les points d'orgue du phénomène). Or, la voix est par ailleurs le véhicule sur lequel tu travailles avec le plus de détermination – ton théâtre est exemplaire à cet égard. Comment concilier les secrets qui étouffent la voix au sein des romans et la profération qui lui fait pendant dans le théâtre ?

Il me semble que le vrai s'adresse le plus souvent à voix murmurée, brisée, par bribes, imparfaitement, à moins qu'il ne se délivre sur le bord d'une phrase anodine... C'est sans doute ma pratique d'écouteur professionnel qui me fait parler ainsi. Et m'a poussé à retravailler sans fin les dialogues de mes romans. C'est aussi ce qui a fait pendant des années ma grande difficulté à revenir à l'écriture de théâtre. Et pourtant tout avait commencé par là, ou presque. L'écriture de théâtre m'est revenue il y a quinze ans avec *Partie de chasse* dont le propos me séduisait parce que le théâtre y était mis en abyme. Dans cette pièce à trois

personnages Monsieur se fait resservir un repas d'après chasse qui lui a été fatal, et il demande à ses deux domestiques de jouer le rôle des convives... Mais la reconstitution grippe et celui dont il s'entête à écorcher le nom prend un certain plaisir à mener les choses vers leur point de rupture. Remontent alors les vraies, les dangereuses, voix du passé... Il me semble que dans les sept pièces que j'ai écrites à ce jour (je fais l'impasse sur mes pièces de jeunesse qui n'étaient que des galops d'essai) j'ai toujours proposé une forme de cérémonie, caressée par le théâtre, et dont il m'intéressait de montrer les moments de fêlure. Sous le masque fissuré, faire entendre le souffle, les mots tâtonnants ou perdus, faire voir la nudité des visages. Je pense tout particulièrement à la cérémonie d'adorcisme des *Consolantes* ou à la mise à nu qu'est *Dressing room*.

Donc, ce lieu-là du verbe est un lieu menacé à terme par le silence, la désagrégation du lexique, le basculement du personnage. C'est la seule voie d'entrée que j'ai trouvée, à laquelle je me tiens, pour poursuivre dans le sens de ce qui m'apparaît paradoxalement comme celui d'une vraie théâtralité. J'ai cherché dans ces moments d'ébranlement, à toucher à une autre langue, intime, simple, nue, et malgré sa bizarrerie parfois, grâce à cette bizarrerie, profondément humaine. Une langue d'avant la langue, oserais-je dire, une langue affranchie de la communication quotidienne et qui serait une langue pour le seul théâtre, cette chambre d'écoute si singulière, ce lieu quasi sacré où l'acteur, l'actrice donne son corps à voir et entendre. Quand Lia par exemple, plonge sa main dans le sac plastique qui enferme le cadavre de son oiseau, elle nous renvoie à toutes nos morts : « *Qu'est-ce que c'est froid là-dedans / qu'est-ce que ça fait du grand mortuaire./ Couché tous couchés là-dedans, Papa, Loulou, Valère quand il a plus pu respirer./ Noëlle que j'ai pas été voir à la fin,/ et ceux du vélodrome, ceux de la Nationale huit,/les quarante, les seize, les trente-six, les cent dix-neuf,/ Lala qu'a même pas vu la couleur des choses,/ et Joyo,/ mon Joyo. ...* »

Les voix hurlées, brisées, murmurées, haletantes, de mes romans font donc peut-être partie de la même histoire de fêlure, d'aveu, même si la convention du roman détermine tout autrement les choses et prend moins de liberté avec la langue. Clara s'avance sur la scène des Cordeliers et sa voix se brise dans sa gorge (LC), Alice alterne cette voix en fausset et ces moments chuchotés où elle plonge le narrateur dans une intimité qu'il redoute (VM), le chant éraillé de la Palestinienne est une insupportable scie désertée par le sens (RS), les hurlements de l'homme à l'horizon de Saan ou Semaan sont le retour inarticulé du refoulé collectif, cette blessure encore béante liée au meurtre d'Elie Macchanéis, (NO), la voix presque mélodieuse de Matthaus Hiele dresse un écran qui paralyse (PS), surimposée à la voix de Maud, la voix d'Else établit sonorement l'écart entre les sœurs jumelles (CV), Ana Carla lance la nuit des appels téléphoniques suppliant d'une voix chuchotée, alarmée, de ne pas couper (En) ... J'ai tant de fois voulu faire porter sur la voix une grande part des enjeux dramatiques, tout ce qui a été retenu de trop secret et qui soudain cherche à se dire. Quelques fussent les mots, ils ont sans doute moins d'importance que la manière dont ils sont prononcés, détachés, projetés, marmonnés, murmurés, extraits difficilement du corps ou proférés par à-coups, en salves rageuses... Et la voix à tout moment se timbre autrement, prend d'autres teintes en fonction du moment, de l'état d'esprit, de la subtile hiérarchie qui s'établit avec l'interlocuteur...

« Ainsi vivons-nous avec ce corps introuvable », pense Alexia, dans *Regarde la vague*. La hantise doit s'appuyer sur une absence. Mais cette absence est avant tout charnelle, incarnée. Comment expliques-tu ce qui apparaît comme un paradoxe ?

Alexia fait allusion au corps du père que l'on n'a jamais retrouvé, dont l'énigme de la mort hante tout le roman : pourquoi cet homme qui connaissait si bien la mer s'y est-il risqué par un jour de tempête ? Aussi, la cérémonie d'adieu a-t-elle dû être bouclée en l'absence du corps, aussi l'héritage est-il soumis à une procédure longue et compliquée, dite *procédure d'absence*. Mais ce « corps introuvable » dont elle parle est aussi au cœur de toute appréhension de la mort de l'autre, laquelle marque, on le sait trop, une absolue rupture avec le vivant. Même si la vieillesse et la maladie peuvent lentement préparer à celle-ci. L'apaisement que peut procurer la découverte d'un corps mort, les preuves formelles qu'il s'agit bien de lui, pour une famille hantée par la disparition, confirme combien nous avons besoin de cette épreuve de réel, pour marquer l'événement d'un rite collectif et entamer le processus de deuil. Mais il demeure toujours un sentiment de « corps introuvable », soit une part de nous qui ne peut pas croire à la dissolution, l'absence définitive, du corps de l'aimé. Notre inconscient et nos rêves nous font revivre ce corps et nous poursuivons malgré nous une forme d'intime dialogue avec la personne, dialogue heurté, hors temps, improbable, hors ce va-et-vient de la question réponse... Le roman qui est au cœur des questions d'incarnation, et qui comme la poésie aime les mots du corps, parlerait donc plus volontiers de « corps introuvable » que d'absence. Les mots du corps sont toujours ceux qui *touchent*, tant d'exemples me viennent à l'écoute de ceux qui après un deuil se vivent comme désormais « troués », « brûlés », indiquant malgré eux la région du plexus, du ventre, ou latéralisant dans leur propre corps la moitié perdue. Dans cette zone morte, se lève, puissance de la vie, le vent des histoires, la pulsation affabulatrice, le désir de renouveau, la fiction du projet, la littérature... Mais cette saillie dans le monologue d'Alexia sur « le corps introuvable » fait aussi écho à cette incise de son psychanalyste : « *mais où est le corps du roi ?* » qui a libéré le fil de ses associations. Et c'est vrai que dans tout le roman j'ai pris plaisir à déchirer le manteau rouge du roi (le père) et en disperser les pans chez les cinq frères et sœurs dans cette succession chronologique de monologues tressés.

Dans la plupart de tes récits, un personnage (rarement plusieurs) assume le rôle de guide. Parfois même, c'est le psy qui se trouve guidé (comme dans *La Question humaine*). Finalement, l'écrivain, plus que le thérapeute, joue le rôle de guide. Pourrait-on dire que tu attribues un caractère orphique au métier d'écrire, entre les multiples talents conférés par Apollon et la descente aux Enfers censés sauver Eurydice ?

Le personnage d'Arie Neumann dans *la Question humaine* est moins un guide qu'un demi-prophète des temps obscurs. Au terme d'un procédé qui ne manque pas de perversité il ouvre une question redoutable, celle de la dérive technique et comptable des mots de la langue, pouvant mener au meurtre de masse. Sans doute y-a-t-il en effet dans chacun de mes livres un, voire plusieurs, « guides », personnage(s) sous l'aile ou sous l'ombre duquel le narrateur se place et qui ont pour vertu première de posséder les clefs d'un monde. Je pense à Epifanio Alvarez (AO), Abimaël Green (TM), Anton Chaliaguine (PEI), Elie Macchanéis (NO), Tadeusz Gerszinski (CV), Sara Mekhitarian (VM) et tant d'autres... Plutôt qu'un guide j'aime tout particulièrement le personnage du *stalker*, tel qu'imaginé dans le roman des frères Strougatski et magistralement incarné à l'écran dans le film éponyme de Tarkovski. Le stalker est celui qui possède la voie d'entrée d'une zone inconnue, voire interdite, il peut certes guider le voyageur, le client, vers le centre de la zone mais il est loin d'en maîtriser

tous les chemins. Au terme du voyage il est même saisi d'une sorte de terreur sacrée à l'endroit du génie du lieu, c'est le passage qui m'émeut le plus dans le film. Au fond, le stalker, comme le vrai maître spirituel, ne peut rien dire du lieu dont il recommande la visite, il ne peut en transmettre qu'une fragile voie d'entrée. Au narrateur, au personnage, au lecteur, de se hasarder alors dans cette zone d'abord inconnue, longtemps indistincte, qui ne lui donnera plus tard pour seul enseignement que le sentiment d'y être allé. Le pays de la folie d'Alice Almeida (VM) est à ce titre un bel exemple. Le roman y propose une voie d'entrée expérientielle, alors que le savoir médical eût apporté des éclairages explicatifs plus ou moins « opératoires ». C'est là où la fiction appelle une autre nature de guide que l'essai ou la vignette clinique.

Le roman comme tentative orphique : l'image est évidemment magnifique, et il est intéressant de la pousser au plus loin. Evoquer bien sûr l'art du roman comme un art de la forme, non pas bien sûr un art formel, mais un art qui prend en compte la forme (le choix d'une prosodie, telle ou telle scansion, telle ou telle musicalité). Et évoquer aussi l'ouverture d'un monde, *autre* plutôt qu'*infernal*, où il s'agit de ramener à la lumière ce qui est d'abord plongé dans l'obscurité, ramener à la vie ce que l'oubli a enseveli, exhumer la fresque enfouie. Tentative jamais tout à fait aboutie et qui procède par à-coups, par révélations successives, par diffusion de sens, comme autant de cercles concentriques. Malgré moi j'ai souvent placé le mythe d'Orphée au cœur de mon travail, il est évidemment explicite dans *les 7 Chants d'Avenisao* mais il apparaît partout en filigrane, particulièrement dans les premiers livres. Et bien sûr dans *Raconter la nuit*. Où il s'agit d'ailleurs à chaque fois de différer le moment où Orphée se retourne pour apercevoir Eurydice, et d'inviter à ce qu'il la regarde avec d'autres yeux.

Ainsi que tu le précisais dans *Les Voix et les ombres*, le spectre de la « catastrophe maternelle » imprègne tes œuvres depuis *Retour à Satyah*. Même si tes œuvres sont profondément ancrées dans la fiction, l'on sait que *Portement de ma mère* relate la disparition de ta propre mère. Désormais, la fin alternative de *La Passion Savinsen* vient apporter un nouvel éclairage sur la place qu'occupe ta propre mère dans ton imaginaire. D'une part, qu'est-ce qui a décidé de préférer la fin plus elliptique à cette récupération autobiographique du texte romanesque ? D'autre part, peut-on dire que ta mère a joué un rôle déterminant dans ta carrière littéraire ?

Puissante est l'évocation de la « catastrophe maternelle » : dans l'inconscient le maternel est un territoire très archaïque et rivé au corps, donc peu accessible à la formulation. Nous venons au monde, nous prenons corps par la mère et en un second temps nous nous en séparons en entrant dans l'ordre du langage. La catastrophe est peut-être déjà là dans cet arrachement au corps premier. Par la suite nous n'en finirons pas de tenter de renouer – par l'art, l'amour, la mystique - avec cette première appréhension du monde, ce temps où nous n'étions pas *séparés*. Je me suis souvent demandé pourquoi le premier de mes romans dans l'ordre des publications (RS) mettait en scène une jeune mère imaginée, Hanna, en surimpression d'une folle de guerre cherchant son enfant nouveau-né dans une ville en ruine. Quelle mise en récit en effet de « la catastrophe maternelle » et quel appel à l'imaginaire... Tentative orphique, nous le disions, de sortir par le chant de l'espace de la catastrophe. Et méditation peut-être sur la question de l'origine. Comme pour la mort, la fin

des choses, la question de l'origine est ordinairement recouverte, apaisée sans être résolue. Nous naissons éternels et pourtant un jour nous naissons, il y a là une étrangeté logique et ontologique. Ceux qu'hantent la question originelle sont souvent les enfants d'adoption, parce que le récit parental ne parvient pas à ensevelir, épuiser chez eux cet irréductible mystère. J'aurais tendance à croire que si chez moi cette question est demeurée tellement ouverte c'est non seulement parce que je naissais en même temps que le père de ma mère mourait (moi recevant son prénom en héritage) mais aussi parce que, très inconsciemment sans doute, mon père attendait peut-être un signe du ciel. La grand mère paternelle mystique, décédée par accident (quelque soit devenue la légende), son regard d'attente sur mon père, et le regard de celui-ci sur moi, constitue peut-être une forme de bagage transgénérationnel que j'ai tenté d'ouvrir, en zone insue, par la fiction. Magnifiques personnes que furent par ailleurs tant mon père que ma mère, là n'est pas la question. Il fut un temps où je séparais mes livres en livres de la lignée maternelle et de la lignée paternelle. Ce qui tient du côté de la mère : « *Retour à Satyah* » « *La leçon de chant* » « *La Chambre voisine* » et bien sûr cette « *Passion Savinsen* » dont tu parles. Jeanne y a l'âge qu'avait ma mère pendant la guerre, et j'ai retrouvé en effet une fin alternative où ma mère semble se profiler à l'horizon du roman sur un mode autofictionnel (par la désignation, par la charge d'émotion qui est mêlée à ce texte). J'ai préféré finalement une fin plus allusive pour des raisons de pudeur. Bien m'en a pris, je crois. Je suis rétif au tournant qu'a pris aujourd'hui la littérature vers le roman à clefs, le journalisme, la dite « histoire vraie », le débord du réel sur l'imaginaire, et surtout la convocation dans les livres de personnes qui vivent, qui ont vécu, qui n'ont pas demandé d'y être, même sous l'étiquette parfois fallacieuse de *roman*. Il y a là une dérive éthique que favorise la complicité des journalistes, des éditeurs et des écrivains, à la fois flattés et piégés. Cette parenthèse afin d'évoquer le choix d'une fin plus allusive, une fin tendue entre Jeanne et son plus jeune fils vers ce « *geste secret qu'ils ont seul en partage* ». Entre ma mère et moi il y a sans doute eu en effet un partage de secret, elle lisait tous mes livres avec une passion retenue, appliquée, et le manuscrit de la *Passion Savinsen* fut l'un des derniers livres qu'elle a lu, peut-être le dernier, avant de mourir. C'était une femme très élégante, soucieuse de son élégance et dont le silence - ce grand silence des familles - a sans doute intimement nourri en moi le processus d'écriture, comme une envie de faire récit là où cela ne se disait pas, où cela se disait hors de ma portée, où cela se devinait sur les lèvres ou entre les mots, dans une langue que je peinais à comprendre... Ainsi prend peut-être son sens la scène finale où elle passe sa main entre les barreaux du lit-cage du tout jeune enfant. Ce geste secret que nous avons en partage.

Le voyage est aussi chez toi une pratique intime : tes lectures débordent de très loin la seule littérature française et te portent parfois par-delà les océans. Un lecteur familier de ton œuvre reconnaît ton amour pour René Char, Marguerite Duras, Maurice Blanchot, Claude Simon, Henry Bauchau, Philippe Jaccottet, Roberto Juarroz, Álvaro Mutis et tant d'autres. Beaucoup de poètes, beaucoup de grands stylisticiens. J'ai également vu poindre çà et là des références à Joseph Conrad, à Lewis Carroll, à Henry James, à Virginia Woolf ou à V.S. Naipaul. Quels sont tes écrivains préférés ?

Je vais tenter de prendre ta question par l'angle plus délicat, plus périlleux, des influences - question plus délicate, parce qu'elle est en partie logée dans « ma tache aveugle ».

De toute évidence c'est à l'égard des écrivains de la voix que ma dette est la plus évidente. Chez certains écrivains la voix semble première, elle paraît présider à l'ellipse, être antérieure à la « la vision ». Dans le processus de déroulement, de mise en forme tâtonnante de l'écrit, tout est sans doute assez confondu mais il est indéniable que certains écrivains plus que d'autres ont une voix. Tu cites ici très opportunément Duras qui a ouvert pour moi un chemin de la poésie vers l'écriture romanesque tant elle me semble écrire au bord de l'abîme (le gouffre amoureux si souvent) et tant sa phrase est travaillée par le déséquilibre - ou la tentative incessante de trouver *sur le fil* une forme de rééquilibre malaisé - qu'on y entend avec acuité une « voix ». *Cela* se détache toujours sur un autre plan, comme horizontal et presque vide, tel l'horizon maritime de ses films. Quelque chose y appelle, apostrophe, se retient puis se lâche, crie quelquefois... Autant de verbes qui signent une pulsion à l'œuvre. Il faut dire que j'ai été longtemps immergé - et sans doute enfermé - dans le « temps » du poème, dont les mots en résonance se détachant sur le blanc de la page (le vide autour de la voix vibrante) invitent à une lecture réitérée, circulaire, hors la poussée narrative, le dévoilement linéaire que propose le roman. La lecture de Duras m'a donc fait entrevoir une voie de sortie du poème vers un début de fiction romanesque, mais cela m'a pris beaucoup de temps, dix ans au moins de tâtonnements (et Dieu sait comme par nature je noircis des brouillons ...) pour arriver à une forme romanesque un peu aboutie (quoique sans doute trop serrée, trop marquée par le vouloir) depuis l'esquisse - poétique - d'*Archipel* en 80 jusqu'à la *Nuit d'Obsidienne* en 90. C'est là où Duras m'a fait ressentir une forme d'ébranlement, à partir de quoi j'ai pu amorcer le mouvement de me projeter en avant dans la direction d'un possible roman. Et je dois confesser une évidente imprégnation durassienne, dans le ton d'écriture de fragments de *Retour à Satyah* - je pense à l'errance de la femme palestinienne, je pense aussi à l'un ou l'autre passage d'un court roman inédit, *Le poème de Matenko*, écrit une première fois en 1993.

Ecrivains, apprentis écrivains, nous nous risquons un jour à nous engager sur le terrain de l'écriture, sentir se raffermir une voix qui nous serait propre dans une chambre que voudrions silencieuse. Mais là est le paradoxe, ce silence est tramé de tant d'autres voix, et certaines sont vraiment pregnantes. Cela me fait penser à ces exercices de vocalisation à plusieurs, exercices que j'ai beaucoup pratiqué en Pologne. A la longue et *chemin faisant*, une fois épuisés les emprunts et les clichés, une voix propre commençait à s'affirmer dans la rencontre avec la voix de l'autre. *Chemin faisant* : là est sans doute le cœur des choses puisque c'est le texte qui appelle le texte et que créateurs, nous tentons avant tout d'être traversés. Scribes le plus souvent infidèles, nous voici aux prises avec un processus où il s'agirait moins de vouloir (l'intention), de devoir (la réponse à l'attente) que d'accueillir.

Tu évoques aussi Claude Simon dont j'ai déjà parlé. Au delà de l'admiration qu'il pouvait susciter en moi pour sa palette lexicale, son sens du dialogue, sa tenue et son lâcher prise, je crois que j'ai été saisi par l'expérience sensorielle qu'il propose et cette façon qu'il a d'investir par couches (mémorielles) successives un réel, au sens propre, stupéfiant. J'ai déjà parlé de *La Route des Flandres*, un livre qui joue de plans superposés et dont la lecture ne s'épuise jamais, sans doute parce que le texte s'essaie, par assauts, par strates, de s'approcher au plus près de cet irréprésentable absolu qu'est le « réel », ici le réel du *changement d'état* (corps social en brusque délitescence, corps du Capitaine Reixach passant d'une seconde à l'autre de la vie à la mort...). Face à ce réel - au sens où l'entendent les psychanalystes dans la triade réel-symbolique-imaginaire - soit ce donné plus fort que

tout, dans lequel nous sommes immergés, que sans fin nous tentons de cerner, vaguement circonscrire, mettre à distance par notre langage, nous sommes d'infatigables faiseurs d'histoires, de mythes, membres de *l'Espèce affabulatrice*, dont j'emprunte l'expression au très beau titre de Nancy Huston. Comme *La Route des Flandres* j'ai donc en moi quelques livres qui ne s'épuisent jamais à la relecture, ils sont réputés difficiles, ils exigent à chaque fois une attention que je n'arrive pas toujours à leur donner, mais ils suscitent par l'audace de leur entreprise une admiration fascinée. Je repense par exemple au *Ravissement de Lol V. Stein* de Duras ou à *l'Arrêt de mort* de Blanchot. Plus que cela : leur génie inspirateur est vivant à chaque (re)lecture et je les comprends toujours un peu autrement selon le moment où je reviens vers eux.

Le poème, par essence, invite à relecture, et celle-ci produit toujours une autre résonance. Le travail de l'estompement, d'imprécision des contours, le jeu plan sur plan, la nature des ellipses, fait qu'on y puise toujours un peu autre chose. Je suis depuis toujours grand lecteur de poètes. Je pense aux miniatures de Jean Follain, aux contemplations de Philippe Jacottet, aux chutes métaphysiques de Roberto Juarroz, aux fragments narratifs de Yves Bonnefoy, à la caresse d'Eluard, aux fulgurances de René Char, à Henri Michaux, perceur de la langue, aux houles invocatoires de Saint John Perse, à la poésie pierreuse de Lorand Gaspar... Et tant d'autres à vrai dire, plutôt du domaine français, tant la voix du poète me semble souvent se perdre dans la traduction, et encore plus lorsque les langues ne sont pas sœurs (comme pour nous l'espagnol ou l'italien) et lorsque les ellipses sont hardies. A quelques exceptions près dont (dans ma sensibilité bien sûr) Celan ou Rilke.

Je parle donc ici en premier lieu des textes qui cachent leur feu noir, dont la relecture suscite toujours de nouveaux sens. Mais il y a tant de voix, tant d'univers, tant de textes et somme toute j'en ai rencontré peu dans l'immense édifice qu'est la littérature. « *La ville de Paris, écrivait Voltaire, ressemble à une immense bibliothèque. 800.000 habitants. Vous ne vivez pas avec ce chaos. Vous choisissez quelque société et vous en changez. On traite les livres de même, on prend quelques amis dans la foule.* » Parmi mes « amis » il y a tout aussi bien ces écritures mates, cliniques, « au couteau » comme celle que propose Annie Ernaux ou Marie-Hélène Lafond. Il y a ces écritures distancées, ludiques, jouant avec les codes, comme le fait à merveille Echenoz et beaucoup d'auteurs de Minuit. Il y a les écritures du débordement, dont le baroque formel est pour moi jubilatoire (je pense à Volodine ou Lamarche-Vedel). Il y a les écritures autofictionnelles, et quelquefois leur génie « adhésif » (Yasmina Reza, Camille Laurens...) Maylis De Kérangal qui tient le lyrisme juste sous la ligne de son extraordinaire déploiement descriptif. Pierre Michon, et son ellipse âpre, son invention, sa densité charnelle et lumineuse. Jean-Philippe Toussaint et ses images, ses pyrotechnies, si parfaitement maîtrisées. Mon ami feu Alain Spiess, et sa phrase à plusieurs fonds, circulaire, « bernhardienne », qui nous fait sentir combien le roman est par excellence l'art du temps. Le René-Louis Desforêt d'*Ostinato*, toute sa vie en ces périodes ramassées, bouleversantes. Les écrivains immenses que sont Gracq et Yourcenar, surtout quand ils écrivent hors du centre de la fiction (*Les eaux étroites, En lisant, en écrivant, Le labyrinthe du monde*). Avec mon tropisme « praticien » et parfois jusqu'à l'obsession, je me sens très sensible à ce qui pulse sous le texte, et donc je prends les vents comme ils viennent. A l'inverse j'ai du mal avec les romans trop marqués par l'essai, l'intention, je manque alors de constance, j'abandonne si je ne me sens plus porté.

S'il faut parler d'univers, j'aime profondément les univers du réalisme magique : Rulfo, Garcia Marquez, Alvaro Mutis. J'ai lu Tabucchi avec bonheur, son sens du toucher et de l'ambiguïté. Lobo-Antunes m'emporte, me subjugué (me lasse quelquefois) par là d'où il

lance sa phrase. Et quand j'entre dans la grande maison-labyrinthe de Borges, fût-ce pour y faire un tour, je pense que l'art de la lecture est très proche de la bibliomantie.

Toi qui ornes chaque texte d'une épigraphe (quelquefois de plusieurs), quelles sont tes pratiques de lecture ? Travailles-tu « en lisant, en écrivant », pour reprendre l'heureuse expression de Julien Gracq ?

Ecrire et lire ne se pratiquent pas en même temps. J'aime lire en voyage, j'aime lire en partant quelque-part, j'aime lire dans un pays qui ne parle pas ma langue, j'aime lire quand mes propres projets d'écriture me laissent un peu tranquille. Il faut à la lecture un silence intérieur. En revanche, lorsqu'un roman est lancé, qu'il commence à s'imposer dans la conscience, il attire vers lui tous les textes que le hasard pose sur la route, et Dieu sait comme nous sommes environnés par l'écrit. Le roman à venir cherche une certaine effervescence, il requiert, il brûle. Quand il peine à se lancer, sa présence en creux n'en est pas moins obsédante, voire accablante, quelquefois. Lire et écrire ne se passent pas dans les mêmes chambres de la forge créatrice, de la mémoire. Et quand un roman est puissamment au travail, il m'est presque impossible de lire *sur la longueur* un autre roman. La lecture de la poésie est alors précieuse, de l'essai s'il concerne l'univers du roman, voire bien sûr tout matériau documentaire.

A ce titre j'ai coutume de rassembler, pendant la gestation du roman, des essais, des articles de revues, des documents, qui vont constituer une espèce de réserve imaginaire, propice. Mais toute documentation se devrait idéalement d'avoir « vieilli » et je me rends compte que j'en ai une utilisation plutôt économe, cherchant surtout à être nourri. Je guette aussi la présence de l'un ou l'autre roman apparenté mais avec une distance. C'est une proximité de ton (je pense à *Ruine* d'Alain Spiess qui m'avait donné le ton de l'*Enlacement*) ou un texte en perspective (*Heart of Darkness* évoqué dans *Jours de tremblement*).

Henry Bauchau n'est pas seulement un écrivain rencontré au hasard de tes lectures ou de ton parcours, c'est une figure familière qui a marqué ta jeunesse. Comment se conçoit-on écrivain lorsque l'on compte déjà un écrivain dans la famille ?

La présence parmi les proches de quelqu'un qui écrit peut être soit inhibante, soit au contraire une invitation à franchir ce seuil redoutable de l'écriture. Cela a dû jouer ainsi chez moi. Henry était un oncle par alliance, donc une présence à l'horizon (suisse, parisien) de ma famille. Un oncle d'Amérique, en somme. Enfant, je lisais sans trop les comprendre les premiers poèmes qu'il envoyait à mes parents (*Géologie, La Pierre sans chagrin...*) C'est plus tard que j'ai pris la mesure de l'importance de son œuvre, et nous sommes devenus assez proches dans ses dernières années. Parmi ses romans j'aime par-dessus tout *La Déchirure* et *Le Boulevard périphérique* (qui a pour moi la même structure). J'admire l'œuvre poétique, son ancrage mythologique (sans parler de cette mythologie personnelle dont Henry nous donne les clefs) et je suis sensible à l'acuité, la finesse, l'intelligence du diariste. L'homme aussi me touche, dans son attention à l'autre et sa tentative régulière, opiniâtre « d'entrouvrir la porte du divin » selon une expression qu'il utilise dans son journal. Le fait qu'il soit à la croisée de la psychanalyse et de l'écriture ne pouvait que le rendre plus proche. A la lecture de la *Nuit d'Obsidienne* il m'a dit, un peu solennellement,

que j'étais un écrivain. Cette parole s'est imprimée un temps, j'ai eu la faiblesse d'y croire. Je pense que tout créateur a sinon un maître lointain, un « autre privilégié » qui se tient un moment au bord de sa route. C'est là où j'évoquerais avec tendresse la figure amie et admirable d'Henry Bauchau.

Il y a parfois de grands écarts de ton entre tes textes, peut-être bien plus grands que chez d'autres écrivains. Quoique l'on reconnaisse ta plume dans les deux textes, *Avant le passage* et *33 chambres d'amour* semblent aux antipodes l'un de l'autre. Tu as longtemps usé de la formule poétique élégante « romans d'hiver », « romans d'été » pour distinguer ces deux versants de ta production dont les deux textes que j'évoque représentent sans doute les pôles extrêmes de part et d'autre. La question du lecteur se pose néanmoins : as-tu écrit *Avant le passage* et *33 chambres d'amour* pour le même lecteur ? Imagines-tu seulement un lecteur potentiel lorsque tu composes tes textes ?

De toute évidence ce sont là deux veines différentes. Jusqu'en 91 j'écrivais « en hiver » puis la nouvelle *Grain de peau* m'a été donnée dans cette tonalité facétieuse, ludique, légèrement ironique, qui s'est poursuivie avec d'autres nouvelles, puis avec *Le Tueur mélancolique*, *Le Sentiment du fleuve*, *Bleu de fuite*... A vrai dire cela s'est fait malgré moi et je ne comprends d'ailleurs pas pourquoi je ne puis être drôle que dans ces textes « d'été », qui avancent l'air de rien, disent sans dire, comme si je me sentais secrètement autorisé par un parti pris (apparent) de désinvolture. Ces textes baignent dans un réel proche des mondes du réalisme magique, ils aiment l'ingénuité, leur construction narrative est plutôt osée, et j'y fais danser quelques personnages autour d'un jeune narrateur candide... Pourtant, s'il est un seul de ces personnages que j'aimerais rencontrer dans une autre vie, ce serait Abimaël Green, que mon narrateur avait mission de liquider, tant j'ai aimé la compagnie de ce vieux fou. Mais, a vrai dire, tout texte, tout roman, qu'il soit d'hiver ou d'été, cherche à se singulariser par sa voix autant que par son propos. Ainsi parmi les livres d'hiver, le ton de la *Question humaine* ne ressemble pas à celui de *Regarde la vague*, par exemple. Je conviens toutefois qu'il y a un fameux fossé entre *Bleu de fuite* et *La Passion Savinsen*, écrits tous deux à la même période. Par cette curieuse alternance j'ai dû prendre quelques lecteurs à contre-pied. Le lecteur, puisque tu en parles : j'ai du mal à penser que j'écris pour un lecteur typé, une cible précise de lectorat. Le seul lecteur qui me semble entrer en ligne de compte c'est l'instance lectrice qui est en moi, celle-là même qui me fait d'ailleurs bien des remarques sur la fluidité du déroulé, le rythme, les nécessités de compréhension, etc. Car je me relis beaucoup, et je suis très attentif à la fraîcheur de relecture, j'use pour cela de stratégies d'oubli. Au final la cible est idéalement intérieure, et j'aurais tendance à laisser le lecteur cible aux gens de publicité ou aux scénaristes adeptes du doctoring.

Qui est l'auteur de *Bleu de fuite* ?

Tu fais sans doute allusion ici à une petite histoire éditoriale qui à l'époque m'avait amusé puisque le livre avait été accueilli par un grand éditeur parisien alors que j'avais envoyé le manuscrit sous un autre nom : *Francis Avoyan*. J'ai fini par faire de cet hétéronyme, « poète disparu », un des dédicataires du roman. Ce n'est pas la seule facétie autour de ce livre dont

Jean Marc Roberts a fait paraître 2000 exemplaires numérotés... Mais tout cela n'épuise pas au fond la question : qui est le véritable auteur de *Bleu de fuite* ?

(Le monde de l'édition littéraire poursuivant sa lente dérive vers le spectacle et la logique commerciale, j'ai expérimenté le même déni, désaveu condescendant, de la part des deux plus grandes maisons parisiennes, enthousiasmées par le manuscrit du *Cercle des oiseleurs* aussi longtemps qu'il était écrit par un inconnu, primo romancier, sans historique ni compte d'exploitation...)

Toutes les œuvres romanesques ne se prêtent pas à l'adaptation cinématographique. Proust, Duras, Claude Simon, Georges Perec sont des écrivains très difficiles – sinon impossibles – à adapter, dans la mesure où le cinéma échoue le plus souvent à rendre ce qui tient par la force du style. Or, l'adaptation de *La Question humaine* par Nicolas Klotz parvient à exercer un pouvoir de fascination qui ne démerite pas au regard de ton récit. Comment as-tu ressenti cette mise en images d'un texte extrêmement écrit ? Quel rôle as-tu joué dans l'adaptation ?

C'est au fond une belle histoire. Bien des adaptations cinématographiques laissent un goût de *lost in translation* mais ici le film a certes développé un monde qui appartient au réalisateur mais il est resté fidèle au récit d'origine et je lui ai trouvé de vraies qualités d'écriture filmique, voire ce qu'on pourrait appeler une image (comme on dit d'une formation musicale qu'elle a un son), l'image de ces jeunes cadres d'entreprise dans un univers glacé, vitré, blanc, noir et bleu. L'enjeu était de taille parce que le propos du livre est au fond le langage avec tout le clavier typographique sur lequel je pouvais jouer à l'écrit, mais comment transcrire cela vers l'écran ? J'ai beaucoup aimé la partition sonore. J'ai aimé la complexité qu'apportait Michael Lonsdale au personnage de Mathias Jüst alors que la présence de Neumann m'a paru plus faible que celle que j'avais tenté de profiler. La transcription fidèle et quasi bord à bord de certains dialogues a donné lieu à un certain hiératisme, une distance cependant revendiquée par Nicolas Klotz qui a compensé par de longs plans erratiques d'une caméra parfois presque documentaire, ce dont il a l'expérience et le talent. En vérité je n'ai pas participé à l'adaptation, j'ai d'emblée cédé mes droits, mais nous avons eu de longs et profonds échanges. Au final ce fut une vraie belle surprise de voir que le film était réussi comme film, distinct du livre mais aligné sur celui-ci.

Quel est le rôle que tu assignes à l'Histoire (celle avec « sa grande hache » comme écrivait Perec) dans tes romans ? *Retour à Satyah*, *La Passion Savinsen*, *La Question humaine* sont ainsi traversés par le spectre de la Seconde Guerre mondiale ; qu'est-ce qui te retient à ce point dans cette époque, en quoi résonne-t-elle davantage avec d'autres époques, dont la nôtre, ainsi qu'en témoignent *Retour à Satyah* et *La Question humaine* ? La Guerre froide, également, tapisse la toile de fond de plusieurs textes (*La Partie d'échecs indiens*, « Emmène-moi à Nasielski », *La Chambre voisine*) : est-ce simplement une réminiscence de ton séjour en Pologne ou bien faut-il y percevoir cette obsession de la cloison qui maintient à l'écart, de cette frontière qui rend le monde de l'un presque hermétique au monde de l'autre et qui, pourtant, fait de la porosité une expérience miraculeuse dont bénéficie une poignée de personnages élus ?

Je suis né en 1952 et la guerre était encore très présente dans les récits, dans le magnifique légendaire paternel qui rendait épiques les fins de repas à la table familiale. De n'avoir pas vécu cette époque troublée, proche et lointaine à la fois, mais d'en avoir été au fond un témoin secondaire, a sans doute profondément sensibilisé mon imaginaire. Ainsi en est-il de l'imaginaire, si prompt est-il à investir ce qui n'a pas été vécu dans la chair, mais à travers les récits des autres. Par ailleurs je grandissais dans ce continent coupé en deux par le Rideau de fer et cette structuration « monde libre » et « démocraties populaires », Occident et Bloc de l'Est. Le monde projeté dans l'inconscient enfantin était donc un monde d'après Yalta, puissamment structuré par les deux superpuissances et ce sentiment de *eux et nous*. Par la suite plusieurs incursions de l'autre côté, en 75, 76 (Lublin) et surtout 79, 80 (Wroclaw) et 83, m'ont fait traverser la frontière, notamment pour ce qui s'est révélé être un voyage initiatique, mon séjour au *Teatr Laboratorium*, de Wroclaw. La question du *eux et nous* est tout particulièrement au cœur de *La Chambre voisine* où la partition du monde pénètre la famille Autissier, et va jusqu'à projeter les deux sœurs du narrateur de part et d'autre de la ligne. Dans ce dispositif l'autre, l'inconnu, l'étranger, se voit doté d'une géographie de l'ailleurs au creux de laquelle j'ai voulu inscrire le nom mystérieux d'Oshkina.

Tu m'as confessé un jour la proximité que tu ressentais avec le personnage d'Ignace, dans *La Chambre voisine*. Pourrait-on dire, paraphrasant Julien Gracq, que, de tous les personnages de ton œuvre, c'est Ignace qui porte tes couleurs ?

Du point de vue du dévoilement romanesque Ignace est le narrateur idéal car jeune adolescent il est admis à la table de la salle-à-manger alors qu'il est plutôt familier de la table de la cuisine (où d'autres choses se disent), couvé par sa grand-mère comme par sa mère (de part et d'autre de la terrible ligne de non-dit qui sépare les deux femmes), fraîchement au fait du secret qui entoure la disparition de sa sœur Else même s'il doit composer avec une vérité toujours fragmentée et les aléas de la construction d'un roman familial. Si l'on se réfère à la datation subreptice du roman, Ignace comme moi était adolescent à la fin des années soixante. Son rapport à ses deux sœurs aînées et leur lien clos, énigmatique, est sans doute assez proche de celui que j'ai dû entretenir enfant et adolescent avec le « cercle des femmes » (mère, tante, sœur...) Alors, oui, on peut dire qu'il « porte mes couleurs », même s'il n'a rien d'autre à défendre qu'une subjectivité, et même si, je m'en rends compte, je profile toujours en creux mon narrateur, je le dote de peu de qualités, je le garde, avec peu de traits qui le précisent, dans l'orbe de mon propre point aveugle.

Dans *Les Voix et les ombres*, tu t'assimiles au narrateur de *La Nuit d'obsidienne*, en évoquant sa « lourdeur d'incarnation ». Comment parviens-tu à conférer tant d'épaisseur corporelle à tes personnages de papier ? D'où te vient ce souci ?

Ta question est double. Il est vrai que le narrateur de la *Nuit d'Obsidienne* avant de se rendre dans l'île vit une sorte d'enfermement en lui-même, une lourdeur d'être qui ne devait pas être étrangère à mon sentiment avant de partir en Pologne en 1979. J'ai tenté de revenir là-dessus dans *Les voix et les ombres* : il est probable que le travail du corps et l'exercice de la fiction (cet *appel du texte* que j'ai évoqué) m'a peu à peu allégé de cette lourdeur, ouvrant une voie vers l'imaginaire que je n'ai eu de cesse de rouvrir par la suite. Aujourd'hui, je me

sens probablement plus libre et l'exercice journalier de la méditation m'aide à m'ancrer dans mon corps sans ressentir cette lourdeur évoquée. Ce corps que je remercie chaque jour de me porter, désormais vieux cheval fidèle. A partir de là tu m'interroges à propos de la notion de personnage qui mérite tout un autre développement. Comment le personnage prend-il corps ? A vrai dire sa *prise* (comme on dirait d'un ciment qu'il *prend*) n'est pas si facile à retracer, elle survient en tous cas dans le moment du roman où tout est encore très mouvant, rien n'est fixé, une nécessité s'ouvre, un personnage se profile, quelques traits sont brossés, et voici qu'il prend corps. Rien n'est anodin dans cette prise, ni son entrée en matière, ni son nom, ni le regard qui est porté sur lui. Mais surtout c'est par le verbe qu'il va s'incarner, par ses paroles, ses actes, imposant peu à peu sa voix, sa présence... Un détail, une singularité, peut parfois catalyser la prise mais le descriptif minutieux est sans doute un peu vain. En cherchant un exemple je repense à Tadeusz dans *La Chambre voisine*, ce personnage de l'Etranger dont la présence dans la maison de Seignes va réveiller une mémoire familiale sidérée et susciter toute une cascade de réactions qui aboutira au suicide de Cyril, l'oncle du jeune narrateur. Longtemps, je me souviens, je demeurais avec ce personnage sans bien l'appréhender, une nécessité narrative l'avait fait naître mais il n'avait pas pris corps, et je traînais de page en page sa présence au fond informe, abstraite, fantomatique jusqu'à ce qu'un détail m'apparaisse vivant, réactif : une noirceur un peu coléreuse mais d'une colère qui jamais n'éclate, est même recouverte par un vernis d'extrême politesse. A partir de ce détail Tadeusz s'est mis à exister pour moi et pour l'anecdote je lui ai donné les traits d'un de mes anciens professeur de biologie, prêtre par ailleurs, toujours vêtu de noir, et que je n'ai rencontré qu'une fois, à l'examen. S'y est mêlé obscurément la présence coléreuse de mon père (quand il assistait aux offices par exemple) et à partir de là le personnage de Tadeusz s'est mis à exister.

L'attention à la dimension charnelle se marque en particulier dans la sensualité des rapports amoureux, que tu envisages comme une parade ou une danse. Mais la danse est aussi l'extériorisation de la souffrance (*Le Vent dans la maison en est le meilleur exemple*). Où se rejoignent, dans ton œuvre, sensualité et souffrance ?

Dans *Le vent dans la maison* Sara, qui a été la professeure de danse d'Alice, a l'audace de lui proposer une séance de mouvement, de danse, qui s'essaie à raviver chez elle le souvenir de très anciennes séances où sur le même plateau Alice a rencontré la personne de Sail Hanangeilé, un autre élève, éthiopien, avec lequel Alice a eu par la suite une liaison. Cela appartenait à un autre temps, le temps d'avant la folie, mais l'engagement d'Alice dans ces propositions d'improvisation dansée de Sara, va être total, comme si elle entendait se laisser radicalement traverser par la contrainte de plateau, pour laisser surgir des formes puissantes, monstrueuses, que son corps va porter en épiphany jusqu'à ce que d'un coup elle s'écroule, et plus tard retrouve lentement ses esprits après plusieurs jours de sommeil agité. J'ai tenté de décrire ici une sorte de cérémonie d'exorcisme comme il peut s'en pratiquer de nos jours sur les plateaux d'un théâtre dit anthropologique. De cette traversée (ou de ce moment de réviviscence ?) il n'est pas sûr qu'Alice ait gagné davantage qu'un apaisement. C'est en tous cas ce que la scène questionne, comme une autre scène de plateau avec Luce-Luz, regardée par son père, dans *Avant le passage* (mais Luce a traversé une période d'anorexie, non de folie). Cette question de la puissance cathartique du théâtre a habité ma quête en Pologne ou en Sardaigne, dans le prolongement du travail proposé par Grotowski : comment travailler, comment faire travailler muettement sur un plateau les souffrances enfouies, les nœuds

affectifs, les brisures intérieures, la mémoire de ce qui ne peut pas se dire parce que c'est en deçà du langage ? Y-aurait-il là des appuis proprioceptifs, le réveil d'un autre « vocabulaire » scellé dans le corps, voire une autre manière, plus directe, plus organique, de trouver des voies de restauration ?

Dans un autre domaine, une tout autre musicalité, ta question m'emmène vers d'autres déclinaisons de la danse, infiniment plus joueuses. Je pense aux trois premières nouvelles de *Grain de peau*, chacune construite au départ sur une notation choréologique que j'avais mise en exergue dans les premières versions : voyons donc comme au jeu du désir, du découverte, de la parade amoureuse, un homme et une femme dansent... Les *chambres d'amour* ont constitué à cet égard un peu plus, j'espère, que des exercices de style. Variations sur les jeux du désir, et le malentendu amoureux entre l'homme et la femme (dans un recueil décidément très *genré*, reprocheraient aujourd'hui certain.e.s) et où parmi plusieurs contraintes j'ai surtout tenté de me tenir à ne jamais nommer le centre des choses - le sexe -, d'éviter donc cette pornographie propre à l'époque, pour choisir d'être dans un lexique du glissé fuité, de l'effleurement, de la grâce accidentelle, ce qui me paraît être une jolie définition du pas de deux.

Tu utilises, presque de manière naturaliste, de très nombreuses ressources documentaires pour alimenter ton écriture ; les dossiers génétiques conservés aux Archives & Musée de la Littérature en témoignent (c'est particulièrement frappant pour *Le Tueur mélancolique*, *La Passion Savinsen* ou même *La Leçon de chant*, pour lequel tu as rassemblé un nombre conséquent de livrets d'opéra). Pourtant, la présence de ces sources se fait discrète dans les romans, presque imperceptible. N'y a-t-il pas là un mouvement qui t'est propre et qui se joue autant à travers ton processus créateur que sur le plan thématique, au cœur même de tes œuvres, à savoir la logique de la trace : inscrire dans la mémoire ou sur le papier, puis prendre le temps d'accepter que l'inscription s'efface ?

Je pense à cette phrase de Jean Genet adressée au *Funambule* : « il s'agissait de t'enflammer, non de t'enseigner. » Ainsi ai-je toujours vu le rôle de la documentation qui doit entretenir la flamme du roman et non participer de l'intention d'enseigner le lecteur. C'est dire qu'une documentation se doit de *vieillir* en soi, sans quoi on pourrait se retrouver dans le défaut de « plaquer ». D'autant que le point de vue unique en *je* ou en *il/elle* rend plus incommode que le point de vue omniscient les digressions documentaires. Tout dépend bien sûr de l'étalon réel choisi. Mais s'il s'agit de décrire un monde tel qu'il a pu être (la vraisemblance, non la vérité bien sûr) une part de travail documentaire est vraiment nécessaire, mais cette part ne sert qu'à nourrir l'univers tel qu'il est perçu par le protagoniste ou le narrateur. Je me rappelle par exemple que quand il s'agissait pour moi d'être plongé avec Jeanne (PS) dans l'hiver 42, 43, il me fallait me coltiner avec des détails du quotidien, que la documentation historique à tendance à éluder, tout ceci afin de rester à la hauteur de ce que savait, soupçonnait, redoutait le personnage de Jeanne dont la demeure était réquisitionnée par l'Occupant. Ces petits détails qui font *effet de réel*, ne sont mentionnés souvent qu'à la marge dans les sources documentaires. C'est pour de tels détails qu'une documentation gagne à avoir décanté, l'identification au personnage (et le « roman » qu'il/elle peut se faire à cet instant de l'Histoire) faisant alors le tri...

A partir de là, tu ouvres à la notion de trace que j'entends d'abord au sens de trace mnésique, puisque le roman joue, se joue, le projet de faire récit après coup. Le temps de

l'écriture revient sur le temps de l'événement, et revenir sur c'est en partie recouvrir, dans un processus qui mime le processus de la mémoire avec laquelle il a partie liée. Recouvrir donc sur de l'inscription ancienne, réécrire sur les fragments effacés ou estompés : voici qu'apparaît la figure du palimpseste, qui m'a tant habité dans le *Sentiment du fleuve*. Dans un même ordre d'idées, cela m'invite à développer la notion de plans dans un roman : combien il est intéressant de travailler sur au moins deux plans, voire davantage, avec le souci de faire résonner un plan sur un autre... C'est le jeu du ici et du là-bas dans *Ana et les ombres*, c'est Abimaël Green perdu dans la mégapole ou tout aussi bien dans la cité ensevelie des Incas où s'est échouée à jamais sa recherche de vieil archéologue... Et tant d'autres exemples. La réverbération d'un plan sur un autre ouvre à une possible verticalité qui pourrait évoquer ce que les musiciens de jazz appellent la note bleue : là résiderait peut-être l'authentique *poétique* du roman, et son ambition de mise en forme d'un réel, ici amplement traité.

Autrement dit, est-ce qu'écrire est chez toi une façon d'équilibrer permanence et impermanence ?

Un peu comme l'enseigne l'art du Haiku, il s'agirait de conjuguer l'immuable et le fugitif, *fueki* et *ryuko* (« *Sur l'arbre de cent ans/ j'ai aimé / les fleurs du jour* » ou « *ses fleurs qui déjà se fânent/ le vieil arbre / a souri* » etc) Sans doute cet équilibre est-il important pour le roman qui est flux et traces, comme nos vies et la perception que nous avons de nos vies. La mémoire qui fonctionne par images arrêtées nous donne cette façon saccadée et au fond étrange de ressentir le temps. A cet égard j'aime toujours dire combien le temps est l'affaire du roman. Combien dans l'écriture, dans le récit fictionnel ou non, dans la description d'un monde, il y a de façons d'aménager le temps, depuis le passé composé de la relation factuelle, à l'imparfait du verbe si délicieusement nostalgique (en français), sans oublier le suspens du participe présent, le conditionnel et ses ambiguïtés (d'un futur d'autrefois par exemple), l'infinitif et le présent pur, temps absolu de la présence... tout un clavier sur lequel il est loisible de jouer pour contracter ici ce que là-bas on relâche, serrer tout à coup un détail ou embrasser une longue période en quelques phrases, selon le lointain et le proche ou, pour prendre un appui sur l'écriture filmique, selon les nécessités de focale.

Pourrais-tu essayer de détailler comment se déploie pour toi ce que Roland Barthes appelait la « préparation du roman » ?

Tout commence par une promesse. Quelque chose qui m'est donné et qui ouvre en moi une question profonde, pénétrante mais aussi une possibilité de récit, d'histoire qui me permettrait de déplier, faire cheminer cette question. Ana Carla s'effondre au musée du Belvédère face à un tableau d'Egon Schiele qui s'appelle *l'Enlacement*. Cette scène inaugurale contient en germe une histoire que je pressens, dont je n'ai pas idée encore, mais qui à l'avance me semble porteuse. Tout est encore imprécis, rien n'est profilé encore dans le personnage d'Ana Carla, ni son raffinement par exemple, ni le fait qu'elle est l'épouse d'un ami lointain du narrateur, lui-même écrivain, de passage à Vienne pour une lecture... Mais c'est par cette tâtonnante mise en forme du « pressenti » que le texte va commencer à s'écrire, à l'intérieur d'un certain périmètre imaginaire que la scène inaugurale a déterminé : un univers choisi, peu à peu un enjeu dramatique, un ton... Alors que tout est ouvert au commencement le champ des possible se restreint au fur et à mesure de l'écriture. La difficulté du processus tient à qu'il s'enroule autour d'un *propos* assez insaisissable, quelque

chose que je n'ai pas vraiment cerné, qui est au cœur de ma question d'auteur, mon désir de savoir, et va opérer comme la flamme consumante du projet. Dans ce cas-ci peut-être : quelle représentation peut susciter chez une femme cette abolition soudaine de sa conscience, cet effondrement. Quel insoutenable serait ici à l'œuvre ? Et partant, quelle violence, quelle possible mémoire d'une autre violence, quel réel faisant effraction et quel statut fragile de la parole lorsque celle-ci tente de revenir plus tard sur le lieu de cette effraction ? Que peut la parole, que peut la littérature ? Tel pourrait être le propos de *l'Enlacement*. Je ne le formule qu'après coup, car il me semble que le *propos* d'un roman est toujours insu, du moins en partie, sans quoi il ne pourrait susciter ce désir de donner chair afin d'en savoir ainsi davantage. Après la scène d'ouverture, autour de celle-ci (car elle n'est pas nécessairement placée au début du roman) arrive toute la problématique du déploiement : comment ouvrir narrativement, en respectant une temporalité, des paliers d'ouverture, des moments de tensions suivis d'apaisements, comment retenir toute impatience funeste qui conduirait à précipiter une conclusion hâtive. L'entreprise est d'autant plus périlleuse que l'on a par nature besoin de savoir un peu où l'on va, où l'on pourrait aller, sachant que si l'on en sait trop, on pourrait perdre tout désir de poursuivre. Ceci est sans doute inhérent à tout processus de création : comme se préparer à ce qui par nature déteste toute forme de programmation.

Ce long préliminaire sur le processus pour parler en creux de la *préparation*. Une scène est entrevue, peut-être en passe d'être écrite, un univers commence à se circonscrire imaginativement. Mais comment donner désir et force au processus, sachant que l'angoisse d'avancer à l'aveugle peut être source d'inhibition (et sachant aussi combien il est important de se tenir aussi près que possible du temps de l'écriture, et de construire *chemin faisant*.) A défaut de pouvoir architecturer à l'avance le roman, la préparation impliquerait donc surtout de dégager un espace propice, un *lieu* pour que le roman advienne, naturellement, organiquement, par lui-même ? Les préparatifs me semblent relever d'une espèce d'alchimie ou de « cuisine » intime assez mystérieuse, un peu comme le rêveur agrège pour produire son rêve tout ce qu'il trouve dans sa mémoire de proche et d'indistinct : mises en situation spéculatives, petites rencontres furtives dans le réel des jours, établissement d'une bibliothèque propre au livre en devenir, lectures documentaires en marge, mise au travail d'un inconscient orienté... Et si rien ne vient : « *Ne désespérez pas*, écrit Michaux, *laissez infuser davantage* »

J'ajouterais que j'ai dans mes cartons pas mal de projets dûment préparés mais avortés ou arrêtés à l'état de chantiers. Malgré une préparation longue, malgré le temps accordé, quelque chose n'arrive pas à advenir, ces textes ne trouvent pas une forme qui tienne. A vrai dire - et je pense à *Ana*, à la *Passion Savinsen*, à *Bleu de fuite*, à *Cheyenn*... - quelques uns de mes textes finalement aboutis ont connu aussi ces longues périodes de mise au repos, de retrait forcé, après quoi j'ai retrouvé à la relecture de nouvelles pistes pour poursuivre. Signe que le livre avait travaillé en moi obscurément, même si je croyais l'affaire close. C'est dire combien « la préparation du roman » est essentiellement inconsciente.

Au contraire du théâtre, dont tu avais perdu la clef durant une vingtaine d'années avant d'y revenir avec force, la poésie ne t'a jamais quitté ; ton premier texte publié (encore sous ton vrai patronyme), *Femmes prodiges*, était un recueil de poèmes. Tes textes poétiques semblent néanmoins tendre de plus en plus vers la prose – *Portement de ma mère* en est sans doute l'exemple le plus marquant –, tout en conservant un souffle proprement lyrique. Qu'est-ce qui

détermine l'appartenance générique d'un texte ? Est-ce que la « promesse » que tu évoques comme point de départ d'un récit se noue également pour le poème ?

L'écriture du poème est plus volatile que l'écriture du roman. Comme si le poème cherchait son point d'inscription dans ce qui passe, ce qui traverse : un mouvement, un moment, une résonance, une fulgurance. Plus encore que le roman le poème ne sait pas trop où il va, il creuse soudain son cours, et d'une première mise en forme, d'un mot, quelques mots, un blanc, une ellipse, il se relance dans le vide. Pas d'autre « promesse » initiale que ce qui s'inscrit là lapidairement et se donne à poursuivre en lien, en écart par rapport à ce qui précède. Avec l'usage régulier du roman, je crois cependant que je ne peux plus me passer dans le poème d'une forme de cohérence imagière, voire d'un récit, aussi embryonnaire fût-il. Il m'est devenu difficile de faire sonner le vers sur le pur silence, ou de tenter l'écart absolu comme Char, Celan, Guillevic, tant d'autres. J'écris donc au fond de la prose poétique avec une ellipse suffisamment déliée pour que le texte puisse s'approcher un peu d'un texte qui serait chanté. Qu'une musicalité y soit sensible. Cette atmosphère de terres éloignées qui fait danser les contours et les formes. Cette indistinction assumée entre le réel extérieur et les accents du pays intérieur.

Tu es résolument attiré par les personnages « vivant dans l'écart, dans cette science du monde que confèrait l'écart, exilé par essence et comprenant mieux que quiconque l'exil insoupçonné de ceux qui croient appartenir au sang, à la lignée ou à la race » (*Le Sommeil de Grâce*). Par conséquent, y a-t-il néanmoins dans ton œuvre des personnages qui ne soit pas marqués au sceau de l'exil ?

Je crois que cette citation provient d'un monologue de Jivan, enfant adopté (après la mort de Pierrot), adopté donc exilé par essence. Je lui prête ici cette *science du monde que lui confère l'écart*. Indûment peut-être, parce que les enfants adoptés sont souvent des écorchés qui ont plutôt l'impression que les non-adoptés sont épargnés par ce sentiment d'exil ontologique qu'ils vivent dans toutes les fibres de leur corps. Mais soit, Jivan, tout adopté est-il, a retourné cette inconnissance vers une plus grande compréhension chez ses semblables du lien d'appartenance et de filiation. Cela m'a permis d'écrire cette phrase et surtout cela ouvre une très belle question qui est la question de *l'écart* des personnages. Tous, de livre en livre, d'Abimaël Green à Epifanio Alverez, de Ann Ansalem à Ana Satkine, tous sont marqués par l'écart avec la norme sociale, la singularité que parfois ils portent en étendard, parfois dissimulent. Je crois en tous cas n'avoir jamais écrit un personnage bien normé, bien intégré, inscrit dans une tranquille convention sociale, sauf pour gentiment me moquer, de Eve D. par exemple dans *Petit précis de distance amoureuse*, qui *habitait dans un quartier résidentiel, une villa en briques rouges avec une porte de garage automatique, une pelouse tondue à ras et une rocaille de petites fleurs. Elle était mariée à un avocat aux affaires plutôt prospères et au monospace gris, cent quarante-sept chevaux, parfaitement entretenu. Le couple se rendait au club de tennis le vendredi de huit à dix, au ski en février, à la messe de onze heures le dimanche et au théâtre les soirs d'abonnement...* Etc. Je ne résiste pas à cette longue citation tant j'aime détester viscéralement ces personnes qui arborent du matin au soir les signes de leur autosatisfaite réussite sociale. Non qu'il n'y ait pas chez eux *d'écart*, mais que cet écart soit constamment placé sous la barre de la norme triomphante. Avec la mise en place d'un régime de représentations où l'espace intérieur est projeté dans l'espace public (les médias, les réseaux sociaux...), où ce qui finit par faire norme c'est l'image du pair, du semblable, où de surcroît ce contrôle par l'image finit par s'exercer à tous les niveaux de l'expérience, il faut bien constater que nous sommes de plus

en plus dans une société de l'uniformisation et la normopathie. Donc ma détestation pour *les croquants*, comme les croquait Brassens avec tendresse, ceux du *Village sans prétention...* Donc mon attirance pour les fêlés de toutes natures (« heureux sont-ils car ils laissent passer la lumière »).

Peut-on superposer l'écart de l'exil avec la fêlure qui informe la subjectivité de certains de tes personnages, en particulier les personnages féminins que sont Clara Mangetti dans *La Leçon de chant*, Alice Almeida dans *Le Vent dans la maison*, Ana Satkine dans *Ana et les ombres*, etc. ?

La beauté tragique d'un être, son héroïsme secret, est lié au combat solitaire qu'il mène pour faire entendre sa voix, à nulle autre pareille. Et ce qui *authentifie* la voix d'un être, ce qui lui donne son timbre, sa matière, voire son léger éreintement (métaphoriquement s'entend), c'est la somme des épreuves traversées, là donc où sa voix s'est brisée, où elle ne cesse de se briser. Chaque voix certes est *une parmi d'autres* mais chaque voix joue de sa partition unique dans le concert des voix. Ces femmes que tu cites et que j'ai finalement aimées dans ce curieux don vers le vide qu'est la création du personnage, ces femmes ont eu la voix brisée, elle ont vécu dans leur chair cette fêlure de vivre et elles tentent difficilement de reprendre pied dans le monde. Il n'y aurait donc peut-être pas tant de différence de nature entre écart, exil et fêlure, ce serait peut-être des mots pour dire la même chose. Mais alors que Clara, comme Ana, sortent de l'épreuve avec une perte certes (je pense à la voix perdue de Clara, l'amour perdu d'Ana, je pense aussi au corps perdu d'Ana Carla dans *l'Enlacement*). En ce qui concerne Alice (*Le Vent dans la maison*) ou Jelena (*Raconter la nuit*) quelque chose s'est brisé dans leur *noyau d'être*, et il leur faudra désormais vivre dans un permanent réajustement au réel.

La géographie de tes textes tend entre une précision méticuleuse (*Retour à Satyah, La Partie d'échecs indiens, La Leçon de chant, Regarde la vague et Le Sommeil de Grâce*) et un flou qui veille à voiler la référence topologique (l'île dans *La Nuit d'obsidienne* ou la ville dans *Le Sentiment du fleuve*), voire à la nimber d'une aura de légende à travers un nom multiple et incertain (*Sept chants d'Avenisao*). Qu'est-ce qui détermine l'ancrage référentiel explicite ou l'anonymat des lieux au fil de ton œuvre ?

Il y a dans toute fiction un ancrage topologique qui participe de l'univers de cette fiction. Alors que pour le dyptique Fougeray par exemple je choisisais de situer la maison dans une géographie précise (la presqu'île du Cotentin, non loin de La Hague) mon diapason s'est placé dans d'autres livres à une certaine hauteur par rapport au réel et les noms de lieux s'en ressentent. C'est là où opère sans doute une certaine poétique. A vrai dire tout est choix dans un roman et les noms de lieu sont des choix importants. Même dans des géographies marquées par le réel comme *Regarde la vague* j'ai quand même reconstitué les environs proches de la maison familiale et inventé un lieu dit comme Les Abanages, très évocateur par ses sonorités. Car c'est plus fort que moi, je « pâlis au nom de Vancouver » comme l'écrivait si joliment Marcel Thiry. La carte d'un roman est toujours en partie réinventée comme dans les rêves où des lieux existants côtoient des toponymes improbables. Et parfois un nom surgi de rien donne tout à coup au lieu toute sa force ambiguë et mystérieuse : « *cette horloge*

*comtoise que j'ai tant détesté dans la maison de Seignes... » (CV) Avec une liberté plus ou moins grande selon le registre voulu. Ainsi ces *Sept chants d'Avenisao*, où le souffle emporte les noms dans une danse phonématique (« *Vents d'Ahe, vents d'Aguil, vents d'Aguiao, vents d'Aguieloun...* »), mais nous sommes ici dans un texte lyrique, en bord de conscience, où la précision, est au service du mouvement du texte et du chant. Plus proche d'une cohérence romanesque, d'un univers tangible, j'ai choisi dans la *Nuit d'obsidienne* Saan et Semaan, plaçant par ce choix la géographie de *l'île* dans un entre-deux intérieur-extérieur, qui pouvait donner au roman, pensais-je, une dimension plus fantastique. Je ne sais pas si j'ai eu raison, parce que ces consonances sont singulières pour une île de l'Atlantique Nord. Des sonorités plus âpres, plus proches de ces latitudes, auraient peut-être donné aux lieux une charge plus saisissante. Mais j'avais l'ambition de tenir dans ce texte tant le fil du voyage initiatique que celui de l'allégorie, dès lors je cherchais mes couleurs un peu plus loin du réel. C'est dire combien ce qui semble un détail (le nom du lieu) conditionne profondément le niveau de vibration d'un texte. Tu cites la *ville* dans le *Sentiment du fleuve* mais là je suis plus à l'aise parce que tout est facétie dans ce texte et la ville est évidemment Bruxelles, que je connais trop, que j'ai plaisir à ne jamais nommer, et que j'arpente ici avec un narrateur littéralement tombé de la lune. Tout est donc ici piégé, crypté, les constructions apparentes cachent une architecture souterraine et il flotte un peu partout sinon le souvenir, le sentiment du fleuve... Tout cela me renvoie aussi à mon impossibilité d'investir la Belgique dans mes romans (j'en parle comme je peux dans *La danse du cartographe*) au point d'évoquer la ville d'O, une simple majuscule pour Ostende (dans la *Leçon de chant*). A partir de la question du nom s'ouvre au fond toute la question de l'imaginaire : à quel niveau *d'ailleurs* se plaît-on à investir celui-ci...*

Tu éprouves de la réticence à parler de toi et préfères les subterfuges de la fiction pour parvenir, néanmoins, à revenir par la bande à ce qui constitue ton monde. En quelque sorte, même si tes lecteurs ne savent rien – ou presque – de ta vie, ils connaissent tous *le monde de François Emmanuel*. Qu'est-ce qui te ressemble le plus dans ce monde ?

Je suis probablement le plus mal placé pour répondre à cette question. Mais je pourrais peut-être la prendre sous l'angle réalité/fiction. La fiction projette un univers à distance de soi, elle tente de « réaliser », par la grâce de l'écriture, ces amorces, ces embryons d'histoires, qui nous harponnent dans le réel et nous font voyager imaginairement. Lorsque je me penche rétrospectivement sur ces voyages ainsi couchés sur le papier (romans, nouvelles...) j'appréhende une sorte de géographie parcellaire, un peu comme un archipel de terres émergées, dont je suis bien en peine de saisir la structure cachée, sous-marine. Comment rencontrer le romancier à partir de ses romans, comment rencontrer le rêveur à partir de ses rêves ? Sur la ligne réalité-fiction la rencontre est au mieux fragile, au pire hasardeuse. C'est le désarroi du biographe. Il y a certes dans ce *Monde de* des motifs répétés, des récurrences, une certaine manière de tendre l'intrigue qui ne peut que me ressembler. Ainsi, je me sens au profond de moi un être inquiet pour notre monde, explorateur de confins, inconsolable de la perte du sacré, intrigué par le secret de l'autre, foncièrement étonné de ma présence sur la terre, autant que le sont les narrateurs de mes fictions. Et le romancier plus que tout autre sait combien chaque humain est multiple, habité par le multiple, si même tous ces multiples fils se rassemblent dans le présent d'un *je*, trouvent ancrage dans un sujet énonciateur, avec le sentiment qu'une forme d'unicité, d'éternité est liée à ce *je suis*. C'est ce que veulent ignorer le fou et l'artiste. Cette

multiplicité du soi se révèle sur la plaque photographique de la fiction et je pourrais sans doute dire que je me retrouve à tous les endroits de mes romans, dans tous les personnages, et pas seulement dans la tête du narrateur. Ainsi donc, pour prendre les enfants Fougeray (RV, SG) je me sens proche de Jivan, l'enfant adopté, la pièce rapportée de la famille, comme je me sens connivent avec la férocité intellectuelle d'Alexia, et tout autant pris dans les vieilles loyautés qu'incarne Grâce, comme j'aime silhouetter la figure réservée un peu amère, de Marina, et ne puis manquer de me retrouver dans la violence d'Olivier... Indifféremment, au fil du roman, du côté de celui ou celle qui regarde, du côté de celui ou celle qui est regardé(e). Et pour parler de la création littéraire, je dirais en évoquant *Les Murmurantes* qu'Elio Ventez me ressemble quand il est débordé par son monde intérieur, comme son secrétaire me ressemble quand il se trouve embarqué malgré lui dans la tâche de rédaction, obligé ici et là de couper, mettre de l'ordre, dans le désordre des voix.

Aurais-tu écrit certaines de tes œuvres (en particulier *Le Vent dans la maison*, *La Question humaine*, *Les Consolantes*) si tu n'avais pas exercé en tant que thérapeute ?

De toute évidence non. Certaines livres sont vraiment habités par le dispositif singulier de la relation d'écoute. Je pense tout particulièrement à la *Leçon de chant*, *le Vent dans la maison*, *l'Enlacement*, *Ana et les ombres*, et tout récemment *Raconter la nuit*. Le contre-transfert, comme le théorise les psychanalystes dans le cadre de la cure, s'y déploie soudain en liberté, et le narrateur se prévaut d'une relation particulière : un professeur de chant, un ancien amoureux, un écrivain de passage, un ami du père, un critique d'art... Autant d'identités qui donnent corps à l'écouteur ordinairement en retrait de la relation d'aide. On écrit pour pousser plus loin des potentialités que l'on sent poindre, et la place de thérapeute où je me suis trouvé si souvent *fixé*, a de toute évidence donné lieu à cette mise en mouvement imaginaire. Je tiens cependant à dire que jamais je n'ai travaillé *directement* sur ce qui m'a été dit en séance. Les personnages d'Ana, Clara, Ana Carla, Alice, Jelena, ont pris corps sur le terreau fictionnel, et le processus de dépliement narratif s'est avéré être totalement autonome, dans le strict champ de la création, ses nécessités, ses aléas, ses impasses et ses ouvertures. Autrement dit : ce processus d'écoute en séance, d'accompagnement des récits que les consultants apposent, dans ce cadre si défini de la psychothérapie, n'a jamais agi que comme un support inspirateur diffracté, reporté dans un autre temps. L'auteur qui s'est redressé de son siège d'écouteur et s'est mis à imaginer, n'a pu le faire qu'à partir de sa position d'auteur. Reprenant certes à son compte ce qui d'universel lui était donné mais le transmutant comme il le pouvait sur ce nouveau territoire.

Corollairement, ta pratique de la psychanalyse a-t-elle évolué à force d'écrire de la fiction ?

On écoute comme l'on est. On écoute comme on se souvient. De toute évidence j'ai dû, avec le temps et la pratique d'écriture, être plus attentif aux récits, au processus de la mise en récit, à ces détails qui ouvrent la métaphore (et font dire dans le langage commun : cela pourrait faire un roman...), aux aspects universels des histoires, là où l'histoire singulière fait écho à la grande histoire, là où le sujet tente d'élaborer pour lui, dans cette chambre si particulière, une sorte de mythologie personnelle.

Qu'est-ce qui a motivé ta vocation d'écrivain ?

J'ai ce souvenir d'avoir acheté vers l'âge de treize ans un cahier qui n'était pas pour l'école, j'avais un crayon en main et le pressentiment que l'écriture serait mon affaire à moi, ma chose, mon espèce de destinée. Il y avait là un appel inexplicable, voire plus inconsciemment, un sentiment de « désignation ». Pourquoi cette voie-là s'est-elle ouverte pour moi, pourquoi n'ai-je cessé par la suite de la reprendre, infatigablement, comme ce qui donnait sens à mon existence, c'est une question sans doute bien plus vaste que les réponses que je pourrais produire.

Ecrivains nous écrivons sur une béance originelle, un *laissé ouvert* par une perte, une angoisse fondamentale, un effroi existentiel, un innommable, en lien souvent avec notre passé générationnel, voire une perception suraiguë du « malentendu » qui précède et accompagne l'entrée dans le langage (ce vécu d'incompréhension radicale de l'enfant immergé dans le bain langagier des grandes personnes, anticipant le gain mais aussi la perte que constituera cet apprentissage). Cette béance ou cette blessure originelle est ancrée dans notre être au monde, elle peut se soigner par l'écriture mais tout indique qu'elle ne se guérit pas, si même quelquefois elle se trouve apaisée, consolée... Tout indique qu'elle est aussi la source noire de l'œuvre et que le paradoxe de l'artiste est là : il travaille à panser sa blessure mais il a besoin d'elle pour poursuivre sa route étrange.

En ce qui me concerne je ne sais trop quels mots poser sur cette béance originelle et pour cause : cela s'est produit, cela se passe au centre de ma tâche aveugle. Je puis toutefois tenter l'un ou l'autre lien. Car les textes fictionnels - certains plus que d'autres - vont laisser affleurer tel ou tel motif qui à ce sujet pourrait en dire un peu plus long que moi. Mais lesquels de ces textes ? *Retour à Satyah* orchestre une recherche de la mère projetée, idéalisée, et c'est tout l'imaginaire de *l'enfant trouvé* qui se déploie. (Je pense au texte de Marthe Robert, *Roman des origines, origine du roman*) Ma naissance qui fut contemporaine de la mort du père de ma mère, lequel m'a donné son prénom, a inscrit sans doute quelque chose d'une grande sensibilité à la mort, à l'impermanence, et mon goût pour les intermondes. *La Nuit d'Obsidienne*, qui est mon autre premier roman, met en scène un narrateur pris dans une attente qu'il ne comprend pas, immergé dans une histoire traumatique (elle-même reportée sur la géographie et la sociologie bouleversées de l'Île). Cette attente gît dans le regard silencieux des insulaires. En filigrane de celle-ci : un vécu de « désignation » que j'aurais tendance à mettre en rapport avec mon histoire cette fois paternelle : mon père qui renonce à la prêtrise, perd sa mère Hermine dans un tragique accident de tram trois ans avant ma naissance, et doit se relever de la perte de cette immense personnalité mystique qui avait posé sur lui, l'aîné des garçons, une grande part de son attente. Quelques années auparavant Hermine avait publié (sans le signer de son nom) un livre d'économie sociale qui avait fait date.

Les choses se sont-elles ainsi nouées ? J'en suis réduit bien sûr aux conjectures, et à m'en reporter aux fictions. La fiction a ceci de singulier qu'elle ne donne pas de réponse explicite, la garde enclose dans sa métaphore, permettant au lecteur de venir y prendre ce qu'il peut et veut. J'ajouterais enfin qu'il n'y a pas que les artistes qui soient confrontés à la béance originelle, tous les humains le sont dès l'instant où quittant le creuset océanique ils se retrouvent aux prises avec l'angoisse, le tragique de leur condition et l'outil puissamment créateur du langage, du logos, afin de poser devant eux une possible ligne de sens.

(Entretien réalisé par mail, 2019-2021)