

pas besoin de la notion d'oeuvre

entretien pour la revue l'Animal

François Bon _ Thierry Hesse

2003

[1] Depuis *Sortie d'usine* (roman) publié en septembre 1982 (tu as alors vingt-neuf ans) jusqu'à *Rolling Stones*, une biographie, en août 2002, vingt-et-un livres ont paru sous ton nom. Romans, récits, essais, théâtre, ce qui n'exclut pas, d'un texte à l'autre, une forte cohésion. Ton territoire privilégié, c'est le monde industriel : villes, zones, gares, usines, prisons, autoroutes, parkings... « Littérature du réel » qui se risque au concret du présent et des hommes vivants... Vingt-et-un livres, mais le mot d'oeuvre, je crois, te rebute, tu lui préfères celui de travail.

La notion d'*œuvre* il faut l'interroger, et dans toutes ses dimensions, historique, esthétique et d'abord conceptuelle. Je te remercie que tu choisisses ce mot comme angle d'attaque.

Reste que ce n'est pas simple. Je crois que je fais encore partie de cette génération pour laquelle la littérature est vocation globale, création d'un monde total. C'est par Balzac que j'ai basculé, autrefois, dans cette impression que la littérature pouvait remplacer le monde, et ce rêve un peu fantastique (qui ne tient pas à la longueur, dans une nouvelle de Poe il peut fonctionner aussi) est certainement ce qui crée chez moi cette pulsion à dire, et que le dire remplace le réel qui l'a suscité.

Pendant des années, avant de publier, j'ai accumulé des cahiers, détruits depuis lors, où tout au contraire était éclaté. Notes sur des livres, descriptions ou scènes vues, rêves ou bribes de fiction ou bribes plus poétiques. Le basculement a été Proust. J'ai longtemps calé à Proust. Je traînais depuis deux ans le tome I de l'ancien Pléiade, ça me tombait des mains, je n'étais pas prêt. Finalement, un matin de février 1980, envoyé par mon usine j'avais pris à Roissy l'avion pour Bombay, et sitôt dans l'avion tout s'est mis en place, j'ai lu *La Recherche* en cinq

semaines, en Inde, entièrement. J'ai reparcouru plusieurs fois le cycle entier depuis. Il y a ce passage incroyable, au début de la *Prisonnière*, où le narrateur improvise au piano sur une réduction des opéras de Wagner (on n'a jamais su précédemment qu'il ait appris le piano), et réfléchit sur Dostoïevski et Balzac. Proust formule alors que ce qui rend vivant la logique de Balzac, c'est qu'elle n'est pas préméditée. Que la construction volontaire de l'œuvre, via les personnages récurrents, s'organise depuis l'état de fait de l'œuvre déjà publiée. D'où la question pour lui : comment construire logiquement une œuvre, sachant que cette logique ne sera forte que si elle est *rétrospective* ? Le mot *rétrospective* est là, au centre du passage... Proust y parvient, parce que *Jean Santeuil*, parce que Swann, parce que les sept ans d'interruption avec la guerre, mais nous ?

Il me semble en tout cas que c'est le biais pour aborder cette notion d'œuvre. Tout faire pour brûler, tout faire pour résister, pour détruire dans l'œuf sa propre pulsion d'œuvre. On est contraint à bien plus radical que Proust. Si cette logique d'œuvre doit s'imposer, que ce soit contre nous, et totalement. Presque s'acharner au contre. Quitte à ces minces récits autobiographiques qui se chevauchent sur le même sujet ou la même anecdote, chez Bergounioux, et découvrir que la donne autobiographique ne correspond pas d'un à l'autre. Ou le fantasme du livre total poursuivi par Michon, sachant que ce livre vous a été donné une fois et qu'il n'y aura probablement plus d'autre occasion, ou le mime permanent de grammaires narratives héritées chez Échenoz, ou la grande re-création fusion de langue dans la même interrogation du nom chez Novarina. Rien qui permette à aucun de nous de formuler conceptuellement l'exigence d'œuvre. Deux minces textes de Koltès, et le cercle concentrique clos de ce qui les entoure, suffit à faire œuvre.

Alors certainement je n'ai pas publié vingt-et-un livres, je n'ai jamais établi de compte de ce genre. Il y a une arborescence centrale, très mince, et sur chaque nœud de l'arborescence on revient, on complète. Et pour organiser son propre retour à ce centre arborescent, où sont les grandes forces, on dresse des ateliers, on expérimente en laboratoire. Sur le thème de la voiture enfance, une commande de roman pour une collection du Seuil Jeunesse a donné ce petit récit, *Autoroute*, comme je l'ai approché une autre fois dans un fragment de *Temps Machine* sur mon grand-père, et comme enfin j'ai pu l'affronter par ce masque mortuaire de mon père dans *Mécanique*. Je vois moins cela comme des livres séparés qu'un lieu à revisiter régulièrement, une permanence de soi-même, avec seulement quelques points lumineux, mais à partir desquels on retente des combinaisons, toujours au même endroit, presque un seul livre, en fait, qui ne se serait pas révélé, donnerait encore et encore des images négatives de lui-même. Que mon rapport à l'œuvre s'établirait par ce livre palpé en creux, détail par détail, à mesure des récits qui se chevauchent.

[2] En même temps, dans ce lieu « régulièrement revisité », tu rends visibles des tragédies ~ chômage et travail destructeur, misère dans une société d'abondance, accablement du quotidien, solitude et enfermement, déviances et morts violentes ~ qui nous ramènent à un monde plus ancien. Ne trouve-t-on pas ici le coeur de ton travail? Cette percussio n du présent et de l'histoire, du dérisoire et de l'absolu, permise par la littérature elle-même ~ et ses grands textes que tu sollicites constamment (dans leur hauteur et leur gravité.) Décrire le trajet d'existences déchues, non pas pour témoigner ou raconter une histoire, mais pour cheviller dans la langue ce qui se dérobe dans la vie... Ainsi la perception habituelle qu'on a de ton « oeuvre » n'est-elle pas

déformée par ce qu'on sait par ailleurs et répète : tes études d'ingénieur à l'Ensam (dominante mécanique) et trois années d'usine entre 77 et 80 ? Dans un entretien récent, tu disais : « une expérience de trois ans suffit à une étiquette qui en dure vingt ». Mais ce qu'on souligne moins : la lecture fervente et continue dès la sortie de l'enfance (ainsi Poe, Stendhal, Steinbeck, Balzac très tôt, et puis Kafka, Dostoïevski, Brecht, Proust... avant Jabès, Artaud, Blanchot... Flaubert, Shakespeare, les Tragiques grecs...), les deux années intenses de philosophie à Paris (une fois démissionné de l'usine) auprès de Lyotard et des hégéliens de l'époque... Dans l'orientation des premiers livres, cela n'a-t-il pas davantage compté ?

Je crois que pour moi la grande chance est d'avoir disposé très tôt de livres. Certainement même, peut-être à cause de la myopie, que l'expérience de la lecture ait pu très tôt se constituer à hauteur de l'expérience du monde, du moins en rapport égalitaire avec elle. J'avais les livres de prix qu'avait reçu ma mère, pendant la guerre, à l'école normale d'instituteurs de Luçon, et parmi ces livres, *Anna Karénine*, Dickens, *Crime et châtiment*. J'avais l'armoire aux livres de mon grand-père maternel, instituteur lui aussi, et voisin du peintre Chassac, et dans cette armoire *Le scarabée d'or* d'Edgar Poe, et un beau Balzac relié cuir. Plus tard, chez mon grand-père aussi, je trouverai les livres de la plus jeune sœur de ma mère, laissés là, et parmi eux le *Manifeste du Surréalisme* ou Brecht. Dans la librairie de Luçon où nous nous fournissions, je pouvais acheter systématiquement des Jules Verne, et plus tard, au collège, c'est le prof de français qui choisissait et attribuait les livres de prix, c'est ainsi que j'ai lu Stendhal dès la quatrième, et Steinbeck. Lycéen j'ai pris évidemment beaucoup de plaisir à écrire, entre deux voitures, dans la petite cabine vitrée de notre station-service

Antar, où j'étais l'été de permanence. Les ressorts, le goût du saut, je ne sais pas si c'est comme cela qu'il faut le définir : se liquider soi-même avant la page, et pourtant cette plus haute tension pour y tenir, une capacité d'abandon, ce processus pour moi s'est créé dès l'adolescence, et je ne sais pas de plus beau cadeau. Ensuite j'ai tenté d'autres directions. Si j'avais eu le choix de ma discipline artistique, même aujourd'hui, ce serait évidemment la musique. Mais quand j'ai dû faire le point sur moi-même, et bien des traversées arbitraires, fin des années 70, c'est l'écriture qui s'imposait, quoi que j'en aie. Aussi, je n'aime pas ce qu'on me renvoie en permanence, sur l'écriture des déshérités, des marges ou tout ce vocabulaire de l'écriture *sur* : j'écris ce que j'ai constaté, j'écris ce qui était moi et ce que je traversais. La piste que tu proposes, via le tragique, je m'y retrouve mieux : ce qui s'impose, parce qu'on s'y joue soi-même. Peu importe alors la détermination sociale du contenu. C'est incroyable comme on heurte encore à ces mêmes idées, qu'un ouvrier seulement peut écrire du monde ouvrier (voir récemment la réception du très beau livre de Franck Magloire, *Ouvrière*, et comme on lui a fait le même plan...), ou bien qu'il y aurait des apprentissages nobles pour la discipline littéraire, et d'autres qui seraient incongrus, les mathématiques étudiées par Jacques Roubaud ne sont pas moins incongrues pour le chantier littéraire que la médecine pour Flaubert ou Céline ou Martin Winkler, ou le pas d'études du tout comme Proust ou Faulkner. Le passage aux Arts et Métiers aura surtout été pour moi la découverte des lois d'une communauté masculine, close et violente, mais contrebalancée par l'apprentissage de la matière, pratiquer la forge et la fonderie, plus le dessin industriel, aucune honte à avouer que ce que j'y ai appris j'ai pu l'investir à ma table d'écriture. Mais un gramme de découverte de l'art vous embarquera toujours mille fois plus loin, et

la littérature s'apprend depuis elle-même. La difficulté, la seule, l'immense difficulté, c'est de rejoindre l'endroit d'où elle s'impose, la zone de non-choix.

[2] *Rolling Stones, une biographie*, le dernier livre paru, produit l'effet d'un livre majeur et inattendu. Nouveau volume : quasi dickensien (680 pages, 350.000 mots). Nouveau sujet : non plus ces vies « anonymes » mais celle de cinq types sortis de l'effervescence londonienne qui se transformeront en figures de légende, comme toute la planète sait. Nouvelle durée : « Pendant dix ans (...) jamais parti en vacances sans un grand sac de sport rempli de documentation... » On fait ainsi l'expérience d'un livre total où l'on retrouve les lignes de force des textes précédents, le grand bouleversement du monde évalué ici à travers les années 60-70 et l'aventure de l'adolescence. Dirais-tu que *Rolling Stones* représente un tournant, voire un mouvement de bascule dans ton trajet d'écrivain ? Sa composition, en particulier, a-t-elle exigé de ta part de nouveaux moyens d'écriture ? A-t-elle modifié ta définition du roman et de la fiction, ce que tu considères en particulier de leur rapport avec la vérité ? Et d'une manière plus générale, ces franchissements, dans ton travail, de formes ou de genres (roman, récit, biographie, théâtre), ce passage d'un éditeur (Minuit) à un autre (Verdier), indiquent-ils des mutations de l'écriture elle-même ?

La gestation de mon livre sur les Stones a été très lente. L'idée est née dès après *Sortie d'Usine*, en 1983. Au hasard d'une rue de Marseille, d'un album acheté d'occasion sur le trottoir d'un bouquiniste. Mon premier livre avait ouvert cette brèche sur moi-même, et venait à moi, par un hasard très arbitraire, une image fétiche de mon adolescence, celle que j'avais dans l'intérieur de mon placard d'interne au lycée de Poitiers, qui rassemblait toutes mes possessions terrestres.

Depuis cette date, je n'ai pas eu de cesse de concevoir ce livre, et il se refusait. J'ai fait plusieurs tentatives, dont une de plus de cent cinquante pages dès 1992, centrée sur Keith Richards. Il y a eu d'autres aléas ; la publication en 89 de l'autobiographie à quatre mains de Bill Wyman, à partir de laquelle on pouvait imaginer qu'un lieu légitime d'énonciation était trouvé, sur un ressort mythologique de notre constitution de monde, ou bien que le groupe, qu'en 83 on pensait dissout, se reforme après les échecs relatifs de leurs chemins en solo. Du coup, pendant 20 ans, les Stones ont effectivement été pour moi un atelier permanent. Parce qu'on a ici un gigantesque enregistreur, mémoire d'objets, liens individuels poussés à l'extrême, milliers de photos, projection de forces ou mutations collectives stratifiant dans les destins individuels, ou d'autres marqueurs, comme l'histoire de la drogue et ses propres mythologies, ou comme l'inscription des mutations des rapports langue française et langue anglaise, ou encore plus simplement des perceptions et circulations de territoire, qui devenaient un permanent microscope pour me rendre visible ma propre histoire.

Le déclic s'est fait tardivement. J'avais, dès le début du livre, à tourner autour de la figure de Chuck Berry, qui était le modèle de Richards, et le nôtre aussi, vers 65-66, dès que nous avons notre première guitare en mains. J'ai écrit une « variation sur Chuck Berry » d'une dizaine de pages, et découvert que personne, ni lui-même, ne connaissait la date de naissance du vieux Chuck. J'ai compris que mon livre devait être « auto porteur », que toutes les références qu'il produisait, il devait en tenir le récit autonome. Ne pas prononcer le mot *Beatles* sans l'accompagner d'un récit annexe disant l'origine et le destin des Beatles. Alors je me retrouvais dans un univers fractal évidemment bien plus lourd que prévu, mais très jouissif à manier.

L'autre difficulté, c'est l'idée de biographie. Vies majuscules au regard du côté légendaire qu'elles sont devenues, mais vies minuscules à l'échelle de la banlieue londonienne de Dartford dont sont issus Jagger et Richards. Les notions de hasard et destin, d'excès et d'arrachement à soi-même, étaient dans le pur fil de la matière littéraire, depuis les *Vies* de Plutarque ou le *Rancé* de Chateaubriand. Le travail, c'était de déconstruire ce qu'on sait du destin devenu, pour accéder à l'arbitraire de l'instant, tout au long de leur histoire. En écrivant cette déconstruction, je l'inclus dans le livre, en particulier en travaillant sans cesse sur comment les protagonistes eux-mêmes, les Stones, avaient chacun témoigné de leur histoire, et en mettant au premier plan cette parole. Alors forcément, il y aurait un moment du livre où tout ce qui concernait la biographie ultérieure aurait été précédemment évoqué, dans cette déconstruction, une sorte d'assomption dans l'intérieur du livre, de recouvrement par lui-même... Une fois ces deux processus perçus et acceptés, le livre s'est écrit relativement vite, disons en quatre ans.

J'ai toujours aimé l'écriture rapide. Par contre, il faut préparer longtemps ce moment d'inscription hâtive. On passe deux mois à tout étudier de ce qui a pu se passer tel jour, à tel instant, et on tombe dix pages en trois jours, même si pendant les deux mois suivants on va corriger sans cesse ce qui est écrit depuis le début du livre, mais sans reprendre le front de taille. J'ai eu la chance que ce travail s'inscrive dans une période où collectivement, en Angleterre aussi, on fasse archive et histoire de cette mutation des années soixante, avec l'émergence et la mise en ordre de très nombreux matériaux, j'ai pu y contribuer aussi. L'Internet était inexistant quand j'ai commencé ce travail, et petit à petit, tout

autour du monde, a permis de fonder une communauté à la fois très restreinte et très soudée.

Mais ta question est plus profonde. Deux éléments de réponse.

L'un est littéraire : la découverte de Saint-Simon. D'une part, une phrase centrée sur une sorte de triangulation des verbes, l'association ou l'empilement par trois, dans la moindre phrase d'un peu d'ampleur, des formes verbales, d'où une minoration étonnante des sujets, l'homme agissant, l'homme agi, devant la relation qui les lie, et passe au premier plan du texte. Je ne sais toujours pas comment ça fonctionne, ce n'est pas scientifique, mais c'est sur le verbe que ça se joue. D'autre part, évidemment, le statut de réel : on décrypte le réel en fonction de l'énigme qu'on veut comprendre, pour Saint-Simon les fissures qui gagnent, il le constate, la totalité du système d'aristocratie dont il participe, mais un peu à la remorque, puisque son père a été fait duc par Louis XIII pour avoir eu cette idée, à la chasse, de lui présenter son cheval de rechange à l'envers. Mais pour décrypter le réel on le reconstruit en fonction de cette énigme. Pour nous tout est vrai, il s'agit bien de Dubois, de Noailles, du Roi ou de la Maintenon, de gens qui ont existé, mais ce qu'on cherche à travers eux c'est l'essence du littéraire, la notion hasardeuse de destin. Du coup, ce mystère : livre que met 19 ans à écrire Saint-Simon, de 1723 à 1742, pour raconter les 17 ans de cour qu'il a vécus, de 1706 à 1723, avec l'impression que les gens marchent en relief sur la page... Une école fabuleuse. En entrant dans Saint-Simon, que j'ai lu une première fois de 1990 à 1995, et une seconde fois tout au long des 4 ans d'écriture terminale du *Stones*, j'avais la clé pour traiter littérairement avec le réel, le faire accéder à la présence. Y compris quand des tas d'éléments doivent rester traités en tant que secrets, sans déborder sur une projection gratuite, alors que ces

éléments dits de *vie privée*, par exemple la tentation autodestructrice pour Richards, sont les plus précieux pour nous comprendre nous-mêmes, dans nos vies bien plus monochromes.

L'autre élément de réponse, tu l'énonces toi-même, c'est l'arbitraire éditorial. La chance de Balzac, c'est qu'il vendait un tirage de 1500 exemplaires, reprenait ses droits, et revendait à un autre éditeur un nouveau tirage, qu'il pouvait donc agrandir, recomposer. J'aurais bien procédé de la même façon, sur l'usine, sur la ville. La publication du *Stones* n'a pas clos l'importance qu'ils ont dans mon atelier personnel, mais au contraire, et de bien plus près, contacts directs compris, cela reste un chantier ouvert. Dans *Sortie d'Usine*, il y a au bout du livre un suicide. J'ai voulu, très tôt ensuite, que cet événement, et le visage qu'il y avait derrière, vienne sur ma table de travail. J'ai écrit une première version de *L'Enterrement* en 83 à Marseille, puis une autre en 85 à Rome, une autre en 88 à Berlin, enfin la version de 91, comme si chaque éloignement de mes lieux premiers me ramenait à cette traversée de trois heures. Il n'y a pas de livre plus fictionnel que celui-ci, pourri de montages et citations (la première phrase du livre vient d'Ernst Bloch, et il phagocyte tous les enterrements de la littérature, la sœur de Flaubert, l'Alioucha de Dostoïevski, celui auquel assiste Leopold Bloom dans Joyce), la narration s'inscrit dans mon pays natal alors que les événements sources étaient à des centaines de kilomètres de là, je mets dans l'église des fresques de Chaissac simplement à cause du toponyme, *Champ Saint-Père*, village où je n'avais jamais mis les pieds, mais dont le curé m'écrit régulièrement que des lecteurs viennent lui demander où elles sont, ces fichues fresques... Et la réaction de Jérôme Lindon, à chacune des versions, a été de plus en plus violente, sur le thème : « Ce n'est pas du roman, c'est de moins en moins du ro-

man. » Si. Ce qui compte, c'est l'illusion de réel. Ce magnifique coup de force qu'est, en dix pages, son enterrement de périphérie urbaine, aperçu depuis un appartement vide du haut d'un immeuble dans le Goncourt de Jean Échenoz est mille fois plus réaliste, au plus haut sens du terme, comme participant d'un mime langagier effectif du réel, et quel bonheur que ce que nous offre Jean, y compris dans l'espace du sens. C'est Pierre Michon qui m'a fait rencontrer, dès 86 ou 87, l'équipe Verdier, et j'ai franchi ce que je crois avoir été un pas nécessaire, parce que ma logique d'écriture était là. Du coup, certainement que l'espace ouvert par Verdier a été générateur d'une liberté d'exploration, via la non-fiction, ou ce que Dominique Viart nomme *l'autobiographie fictionnelle*, paradoxalement on désigne le même endroit, dont je n'aurais pas bénéficié chez Minuit, puisque dès *Limite* j'aurais préféré que la mention roman ne figure pas sur la couverture, et que Jérôme Lindon l'exigeait. De la même façon, ils ont refusé *C'était toute une vie*, et encore bien plus tard ce petit texte sur Koltès auquel affectivement je tenais beaucoup, de ce moment les choses étaient plus claires : nous ne nous rencontrions plus esthétiquement, et les chemins pris des deux côtés le confirment. L'éditeur, c'est quelqu'un avec qui partager de l'illusion, les chausse-trappes où on va d'abord s'engluer avant la bascule, c'est un drôle de métier, réservé à quelques rares, dont je suppose qu'ils ne peuvent vivre leur propre fascination à l'œuvre que dans cette projection, ou via cette procuration. Cela suppose qu'on parle politique, famille, des livres des collègues, qu'on boive des verres, qu'on perde du temps à des conneries. Quelqu'un qui sache dire non, à qui on demande ça alors qu'on a pertinemment besoin de labourer d'abord à côté d'où il faut. Quand on a cette rencontre, on va au livre ensemble : depuis cinq ans, outre Verdier, j'ai ce partage avec Olivier Bétourné, le *Stones* ou *Tous les mots sont adultes*, chez Fayard, c'est une confiance qui est

partie vraiment d'un banco sur la seule intuition. Cela veut dire aussi qu'on sait rompre si le *non* qu'on en reçoit nous semble de trop.

[3] Si on se place au point où tu es parvenu aujourd'hui : *Rolling Stones, une biographie*, tout juste précédé en 2001 par *Mécanique* (sur la mort du père), on obtient, semble-t-il, une vue différente sur l'œuvre. La « teneur d'expérience » qui fournit les textes les plus récents n'est-elle pas ainsi d'une autre densité ? Et la relation à soi qu'impose l'écriture ne s'est-elle pas, ces dernières années, allégée d'une certaine présence collective et anonyme (camarades d'usines, détenus, résidents des squats et des rues, personnages plus ou moins réels) pour approcher davantage l'intime (la maison, la famille, le père, les années d'études et d'adolescence) ?

Je ne saurais pas consciemment répondre. Le livre sur les Stones s'appelait originellement *Mécanique des Rolling Stones*, et le brusque décès de mon père m'a séparé évidemment de tout possible travail. La main droite paralysée par le dernier contact. Dans l'onde de choc, il y avait des papiers qui réémergeaient, puis ces images qui flottent à l'intérieur de soi-même, dont on ne sait pas de quel âge elles proviennent. J'ai voulu les noter, et c'est devenu ce portrait, ou ce tombeau, qui a pris au livre en cours la moitié de son titre. Le rock et les cheveux longs étaient vraiment, dans nos quatorze ans, le lieu d'opposition parentale, forcément tout interférait. La notion d'intime n'est pas pour moi véritablement une frontière. Elle serait plutôt le donné, le lieu forcé du passage, que ce soit l'intime de soi ou l'intime de l'autre. De même, le passage par soi, le fait qu'on soit soi-même impliqué dans l'expérience à décrire, implication de sujet qui soit le seul possible passage pour se liquider comme sujet, faire advenir l'autre ou la relation dans l'écriture. Ce passage par soi, je l'avais pour les Stones,

chercher mes propres quatorze ans passait par ces images qui nous tombaient du ciel anglais, et auxquelles on s'accrochait pour s'envoler de nos villages. La notion de personnage ne m'intéresse pas comme concept, et encore moins comme fiction. Par contre, la phrase qu'Aristote met en tête de sa *Poétique*, « qu'est-ce qui pousse les hommes à se représenter eux-mêmes », je ne l'ai pas dépassée. S'il y a un enracinement, un absolu de la littérature, il est dans ce dépli de l'opaque humain. *Le Rouge et le Noir* ne s'appelait pas « roman », mais « mœurs », et *Madame Bovary* non pas « roman », mais « mœurs de province », c'est assez criminel de la part de l'édition commerciale de vendre ses livres de poche avec tromperie sur le genre. Une notion qui me conviendrait mieux, c'est « études », comme Balzac fait ses « études sociales », ou Chopin et Liszt composent des « études ». Au centre de tout, l'autre absolu, la mort. J'ai toujours une approche volontaire de la littérature, un « travail en cours », mais le travail véritable c'est celui qui vous emporte, celui qui vous contraint à tout laisser du reste. Les livres que tu cites, *Prison* et *C'était toute une vie* en particulier, sont nés, comme *Mécanique*, de ce barrage en travers. Ma propre implication dans la relation aux personnages qui sont exposés là est la condition du dépli, l'obligation qui m'est faite d'y procéder. Il y a certainement une sauvagerie qu'on ne choisit pas. A fréquenter sans le vouloir ce fait sauvage de la tragédie des autres, où vous n'êtes que le spectateur, le traversier, on peut, on a même l'obligation, de retourner l'abîme sur soi-même. Dans sa vie banale, où la médiation des livres a permis de tenir les pires obstacles à distance, on s'ouvre à un peu d'abîme. Mais la totalité des éléments est toujours présente, dans chaque livre, c'est plutôt la distance focale qui varie.

[4] En 1996, tu écrivais : « Nous avons, nous, à dire des routes et des parkings, des coquilles de métal et des cubes de béton armé, et les enseignes pauvres des galeries commerçantes. »¹ Ne peut-on pas toutefois soupçonner cette quotidienneté urbaine d'être, par son dénuement et sa platitude, une menace pour la littérature narrative elle-même ? Kundera définit la tendance contemporaine du roman européen : « analyse sophistiquée de la grisaille sur fond de grisaille ». ² Qu'en penses-tu ? La place nouvelle qu'occupe la matière biographique dans tes livres ne correspond-elle pas au constat d'un épuisement des possibilités de représentation de la réalité industrielle ?

La phrase que tu cites de ce Kundera est inepte. Comme tous ceux de ma génération, spectateurs directs et impliqués de la grande mutation urbaine qui en 30 ans a remodelé toutes les circulations, tout le territoire, les noms aussi, se retrouver soi-même oblige de traverser l'univers des représentations, alors que le réel s'est déplacé et reconstruit sans s'être à nouveau reconstitué comme représentation. Travailler sur la ville, le béton, les rocade, les circulations, les noms et les pratiques, c'est redresser ce théâtre de représentation où l'exercice d'écriture soit possible. D'où sans doute que la *Théorie Esthétique* d'Adorno, et le *Passagenwerk* de Walter Benjamin aient pu être pour ceux de ma génération des livres aussi fondateurs, révélateurs, actifs. Il y a des infinis de déplacements des modes d'appréhensions du réel, dans les cinétiques, dans l'intériorisation

¹ FB, *Parking*, *op. cit.*, pp. 43-44.

² Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993, coll. Folio-essais, 2000, p. 43.

mentale aussi des effets de cadrage et de montage du cinéma, ne serait-ce que dans la cartographie mentale, le rapport des temps aux distances, la permanence des villes, qu'on soit à Houston ou Kyoto. On a peut-être été un peu trop fasciné à tout cela comme à un nouveau jouet, mais il ne s'agit pas d'un effet seulement générationnel : *Le Jardin des plantes*, écrit par Claude Simon à 84 ans, est structuré tout entier sur des images de métropoles vue d'avion, tout autour du monde, à l'approche de l'atterrissage, l'instant où la ville cesse d'être vue globalement, pour nous offrir un détail sans lien au global. Et ne parlons pas de *La Forme d'une ville*, de Gracq, livre pour initiés seulement, tant il est négligé. La question même de la couleur, de l'effet monochrome, produit parfois des courts-circuits d'une extrême violence signifiante. Je crois que j'ai inséré dans *Tous les mots sont adultes* l'exemple de cet interview d'un patron du groupe Auchan, lorsqu'ils ont racheté le groupe Mammouth, chiffrant la rentabilité de leurs établissements en « francs jour par mètres carré carrelage » (c'est leur expression exacte). Or le « mètre carré carrelage » d'un hypermarché, pour le père de famille que je suis, c'est un défilement orange un peu flou sous la grille d'inox fixe d'un caddy. Du carrelage de l'hypermarché, où je pousse mon caddy pour les litres de lait qu'il me faut pour mes gosses, je ne vois pas naître l'argent : le signifiant qu'y voit l'homme d'argent, là où on rejoint Balzac, passe par déchiffrer une image de Rothko, bichromie, cinétique et abstraction. Un écrivain ami, plus jeune que moi de 20 ans, Tanguy Viel, me disait il y a quelques jours que le cinéma était pour eux ce que la ville avait été pour nous. Je n'en sais rien. L'interrogation permanente sur représentation et réel est plus monolithique. Comme s'il fallait nettoyer sans cesse de la main cette place pure où écrire, où la question de la représentation se repose sans cesse et sans cesse, dans ses géométries, ses ruptures et fissures. Et de façon d'autant plus difficile que le

réel est plus normé, moins signifiant par lui-même. J'ai fait ces jours-ci des photographies d'une vieille conserverie à Liverdun, et, quelques kilomètres plus loin, de l'usine de téléviseurs Daewoo, toutes les deux récemment abandonnées. La plus moderne est un objet bien plus résistant, d'accord, mais on n'a pas le choix des enjeux. Tant pis pour ceux qui les contournent. Je me souviens de Jérôme Lindon agitant devant moi deux feuillets dactylographiés, s'écriant en colère : « Beckett vient de m'amener ça, il appelle ça son dernier livre. » Et c'était *Image*. On n'a rien à redouter d'un éventuel épuisement, en tout cas si c'est pour évacuer le risque du réel.

[5] Pendant la période où tu écris *Rolling Stones* (1992-2002), cinq ou six autres livres paraissent. C'est le temps des récits : *Temps machine* (1993), *C'était toute une vie* (1995), *Prison* (1997), *Paysage fer* (2000), *Mécanique* (2001)... Ces livres-là ne signifient-ils pas, par leur écriture (plus radicale) et leur sujet (moins spectaculaire), l'envers de l'histoire fabuleuse du « plus grand groupe de rock du monde » ? Quelle expérience singulière conserves-tu de cette confrontation³, voire de ce décalage ?

Pour les Stones, la difficulté c'était l'approche mentale, la phase d'écriture continue n'est venue qu'à la fin. Pour chacun des livres que tu cites, il s'agit de choses très brutales qu'on n'a pas le choix de ne pas traiter, comme le décès de

³ Pour le lecteur, émerge seulement la fameuse scène de la Bentley (avec « deux des Rolling Stones dedans ») à la station-service de Ruffec sur la côte d'Angoulême, qu'il découvre successivement dans *Temps machine* (Éditions Verdier, 1993, p. 33) et *Rolling Stones* (Éditions Fayard, 2002, pp. 18-22).

ce jeune Messois, libéré du Centre de jeunes détenus de Bordeaux une fin décembre, et qui n'a d'autre refuge que le squat où il prendra un coup de couteau, et que devant moi, qui continue de venir le mardi après-midi à la prison pour mon atelier, la figure de celui qui va être jugé pour ce coup de couteau remplace à la même table celui qui a disparu, sans que l'institution s'interroge un instant sur son éventuelle responsabilité : les lunettes cassées et non remplacées de ce jeune, très myope, qui passait là quelques semaines pour vol de voiture, ou l'impossibilité où il était d'avoir du linge propre, voire sans doute de reprendre un billet de train. Mais dans les soubassements mythologiques, les représentations en travail, y compris dans la prison, les marqueurs drogue pour Keith Richards, les marqueurs culture, festivals et rock, je n'ai jamais senti de disruption, bien au contraire. Ça a même toujours été une impression de rapport cohérent : qu'il fallait, pour comprendre un élément, travailler sur l'autre en même temps. Ce que tu dis sur le « plus radical » ça faisait partie, pour le *Stones*, de la contrainte : une masse d'information à trimbaler et produire, et que ce qu'on obtient par le choc intérieur de la syntaxe, l'obtenir par le choc à plus large échelle de ces faits et anecdotes, dont la langue reste organisée. Pour *Prison*, j'ai durement écopé, de l'arsenal juridique et administratif. Ces deux ans, il est paru tout un bouquet de livres qui eux aussi considèrent nécessaire ce partage d'expérience et de langage dans un endroit de telle extrémité sociale, qu'il s'y joue un moment décisif de notre communauté globale, et, pour les livres de Michèle Sales, Philippe Claudel, Jane Sautière, tout le monde a trouvé ça normal. Fin 2002, grande première, un arrêt qui pourrait faire jurisprudence, de la cour d'appel de Paris (pas du tout sur un de mes livres), disant qu'il est légitime à un auteur de fiction de se saisir du mécanisme d'un fait divers en tant qu'il

révèle des problèmes de société concernant la collectivité. N'empêche, on a durement essayé les plâtres, j'ai payé, physiquement et mentalement aussi...

[6] Dans *Le Crime de Buzon*, la mère de Buzon tient un élevage de chiens ; il y a, dans *Calvaire des chiens*, tous ces chiens en meute et errants au hameau de Ribandon⁴ ; et puis ce chien, dans le roman *Un Fait divers*, qu'Arne Frank balance depuis la fenêtre ouverte de sa cuisine ; dans *C'était toute une vie*, à Lodève, dans l'Hérault (« sept mille habitants et cent vingt maisons à vendre »), ces chiens que des types sortent chaque jour des immeubles ; celui d'Alain aussi, noir et qui hurle à la lune, dans *L'Enterrement* ; d'autres sans doute, qu'on a manqués ou oubliés (tous ceux dressés par les gardiens d'usine) ; ce radiodrame encore, écrit pour France Culture en 2001, qui s'intitule : *Quoi faire de son chien mort*. Qu'est-ce qui explique tous ces chiens ? (*L'Animal ne pouvait pas ne pas...*)

On ne peut pas faire de littérature sans l'obligation d'accepter ses zones d'ombre personnelles. On est exposé soi. Dans ces ombres, il y a tout le non raisonné des fantasmes, des rêves, des pulsions, qu'on projette au quotidien dans l'expérience du réel. Alors évidemment on ne sait pas, pourquoi c'est comme ça. Sauf que pour atteindre les zones de trouble, il faut d'abord avoir conquis ces zones où on s'expose, ou que s'expose de soi ce qu'on n'en maîtrise pas. Je sais très bien que

⁴ « Puis les chiens. Andreas, à mesure, notait tout : la promiscuité qui s'attache à leur race, la manière qu'ils ont d'aller en bande et le peuplement muet qu'ils suggèrent d'une foule démise de son but... » in FB, *Calvaire des chiens*, Minuit, 1990, p. 30.

ces chiens en font partie, mais je ne saurais pas m'en expliquer, et ne souhaite pas forcément en guérir. Quand j'en arrive à ces chiens, le livre va bientôt devenir possible. Le nom des chiens, ou ce qu'ils en font, de Brian Jones ou Keith Richards fait naturellement partie de leur biographie. Dans mes rêves, la proportion de rêves avec animaux, chiens ou pas chiens, est régulière et notable, aujourd'hui toujours. Je pourrais certainement compléter ton inventaire : la petite fiction radio, *Quoi faire de son chien mort*, c'est vraiment pour une brave dame aperçue un jour à Tours depuis ma voiture, au feu rouge, et qui portait un chien dans ses bras. Mort ou pas, je n'en sais rien, mais l'expression tragico-comique du visage suffisait comme déclencheur. Un de mes rituels continus, depuis 4 ou 5 ans que les quotidiens nationaux, Libération en particulier, mettent leur contenu sur Internet, c'est chaque matin de copier-coller les articles qui me semblent en relation souterraine avec mes thèmes ordinaires. J'ai comme ça une suite d'énormes fichiers de 1000 pages, sur lesquels je peux travailler avec les outils de recherche du traitement de texte. Je crois qu'il n'y a pas une information concernant le traitement social des chiens qui ait pu m'échapper. J'ai visité d'incroyables cimetières de chiens. Une phrase entendue régulièrement, dans mon enfance, et on a toujours eu des chiens, c'était « Vaudrait mieux se faire marchand de chiens. » Ceci dit, à Bobigny, quand j'ai écrit *Décor Ciment*, la sortie des chiens du soir, période avant pitbull, démonstrations de petits mâles, pollution des bacs à sable des gosses, c'était réellement un ressort important à casser, et pour le casser, le décrire. Mais dans *Crime et châtiment*, il y a ce rêve du type qui tue le cheval, dans Faulkner aussi il y a des animaux partout. On se cherche comme animal, on est animal dès qu'on travaille l'art, c'est presque comme la chanson de Cabrel.

[7] *Paysage fer* (2000) est un livre construit à partir d'un dispositif qui réunit un mobile (le train en marche où tu écris) et des éléments plus stables (l'hiver, le jeudi, la ligne Paris-Nancy et les régions qu'elle traverse). On pense ici à Perec, à son « journal d'un usager de l'espace »⁵, sauf que le train, par sa vitesse, bouscule la vision ordinaire dans un paysage lui-même bouleversé (« vieilles usines défaites, temps des inondations... »). Que visais-tu exactement par ce dispositif ? En imagines-tu d'autres, équivalents ou différents, qui mériteraient d'être tentés ?

Je suis de l'ouest, je n'avais jamais eu l'occasion de découvrir l'est de la France avant de travailler régulièrement avec Charles Tordjman pour le Centre dramatique national de Nancy. Dès les premières fois que j'ai pris le Paris-Nancy, j'ai été collé aux vitres : on suit les chemins d'eau, la Marne, la Meuse, la Moselle, et toute la gamme des canaux qui les joignent. La voie ferrée fait des zig-zags et va au cœur des villes, on a cinq villes de gabarit presque identiques, Epernay, Châlons, Vitry-le-François, Bar-le-Duc, Commercy et Toul qui se déploient presque comme une coupe archéologique. Un exemple, c'est Commercy, avec une immense tréfilerie parmi les plus modernes d'Europe (les câbles et tenseurs de la pyramide du Louvre ont été fait là), et qui, depuis l'aube industrielle du 19^{ème} siècle, construit chaque bâtiment à la suite du suivant : quand le train ralentit pour Commercy, on a soudain devant les yeux, linéairement, toute l'histoire de l'architecture industrielle. Autre élément, fascinant pour quelqu'un de l'ouest :

⁵ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, 1974. (On lira aussi avec profit le chapitre que Claude Burgelin consacre aux espaces perecquiens dans son livre *Georges Perec, Les Contemporains*, Éditions du Seuil, 1988, pp. 119-135.)

la remontée vers la matières premières, des usines de transformation de la région Île-de-France aux grandes fonderies de Foug ou Frouard, les hauts-fourneaux. Et le surdimensionnement de cette voie, à cause de la guerre 14-18, a paradoxalement causé qu'elle soit resté identique à elle-même depuis lors. Les cimetières militaires, les casemates fortifiées... Je me disais toujours que ce serait un défi formidable qu'un livre qui ne serait qu'une description linéaire de tout cela. En 98, j'ai fait chaque semaine le voyage. D'autre part, avec un ami photographe, Jérôme Schlomoff, nous travaillions à Nancy avec des sans-abri dont l'histoire et la mémoire était dans ces villes, mais chassés par ces usines mortes, ces écluses à l'abandon. Avec Schlomoff, chaque jeudi, pendant trois heures, tout un hiver, c'était devenu un jeu : dans une telle profusion du réel, 324 kilomètres durant, comment anticiper pour voir, faire naître à la reconnaissance du regard cet élément invisible qui l'a fasciné ? Ses fétiches à lui n'étaient pas les miens, j'ai commencé à noter, dans un petit carnet noir, à chercher comment une brîbe de phrase pouvait rendre compte du surgissement vu. Jérôme, lui, photographiait plutôt chaque semaine la même suite restreinte d'éléments, comme la cour de la conserverie de Liverdun, celle qui a cessé son activité l'année suivante. Quand j'ai voulu recopier ces notes, je me suis aperçu que les remettre en ordre linéairement n'avait pas de sens, mais que chaque voyage ou période de voyages procédait avec un grossissement différent, et ça devenait une architecture formelle curieuse à manier, les mêmes éléments qui reviennent comme ça dans le livre. C'était un vrai travail sur le temps : traces matérielles du temps dans ce que modifient les hommes du paysage. On ne décide pas d'une telle entreprise volontairement. Bien sûr qu'on peut démultiplier ces chantiers, mais pour moi c'est trop tard : quand on décide de faire livre d'un tel travail, on sait qu'on ne pourra pas, soi-même, le reproduire. Par

contre, cet hiver, j'ai fait le contraire : venir en voiture dans chacun des lieux repérés depuis le train, passer toute une journée dans l'usine à chaux qui, à Sorcy, recouvre un instant la voie ferrée d'un monde entièrement blanc. À Vitry-le-François, frapper aux portes des quatre étages de la première cage d'escalier de cet immeuble au-dessus du cimetière... On avait des caméras, la complicité d'Arte fournissait le prétexte, mais pour moi c'était comme entrer non plus dans le réel, mais dans l'intérieur de mon livre. J'en suis très fier, de ce bouquin-là. Ces jours-ci, j'ai eu à nouveau cette sensation, pourtant depuis une expérience très opposée : après une visite du Petit Palais entièrement vidé pour travaux, sur les Champs-Élysées, la même sensation de présence onirique, mais où résonne si étonnamment de l'humain, du fantastique à surface même du réel le plus proche, et que les mots viennent tout seuls...

[8] Il y a, à la fin de *Rolling Stones*, une phrase de Malraux, sortie de *La Corde et les souris*, et qui coïncide avec un moment de fièvre du monde industriel (mai 68, l'année où Jagger et Richards composent *Street Fighting Man*) : « L'avenir à long terme disparaît, et on ne s'en aperçoit pas... » Cette pensée d'un temps barré d'avenir, dont tu dis qu'elle « interfère avec tout ce livre » sur les Stones, ne concerne-t-elle pas, plus largement, l'ensemble de ton œuvre, qui serait aussi réflexion sur le temps⁶ — mais un temps amputé, momifié (comme peut l'être la temporalité dans une existence de détenu⁷) ?

⁶ Pierre Bergounioux, dans une conférence à la Villa Gillet en 1994, déclarait que si Pierre Michon « a affaire au temps », François Bon, lui, « est aux prises avec l'espace ». Repris dans le volume *La Cécité d'Homère*, Éditions Circé, 1995, p. 95.

Si on souhaite travailler ses rêves, on doit d'abord, selon Castaneda, « arrêter le rêve », c'est un bon exercice, après celui d'y chercher à voir ses propres mains. On fixe l'image, et on se force à regarder ce qu'il y a à droite, ou à gauche, selon, puis on décide d'aller volontairement y voir. Je crois que si on souhaite décrypter le présent, opaque, normé, banal, on doit aussi « arrêter le présent », y retrouver la symphonie ou la polyphonie des temps. Le temps est l'objet privilégié de la musique, il est, et de façon renouvelée depuis Einstein, l'objet central de la science, et en particulier dans le fait que les notions de temps et d'espace, quoiqu'en dise mon frère Bergounioux, ne soient plus opposables ni disjointes. Grâce à Nerval et Proust il devient l'objet central de la littérature. J'ai longtemps négligé Malraux, il y a trop sans doute de « centre culturel André Malraux » dans toutes nos bourgades RPR, et j'ai heurté de front les *Antimémoires* : ce passage incroyable où, dans son bureau de ministre de la culture, il voit la lumière décliner sur Paris, les ampoules et lustres de la Comédie Française s'allumer en face, tandis qu'un huissier lui apporte sur un plateau d'argent, chaque quart d'heure, les dépêches de police concernant la progression des barricades de ce 6 mai 68. Et pour écrire ce moment, il invente dans son bureau

⁷ Ainsi : « Pour la dernière fois ils m'ont fait me mettre nu, m'ont retourné, fait pencher et tousser ; pour la dernière fois j'ai renfilé devant leur regard mon slip et mon pantalon. Et c'est peut-être à ce moment vraiment, tellement alors on s'en fout, qu'on découvre où culmine l'inutilité profonde de la prison : au passé en entier avec ces vêtements renfilé, et qui se moque bien d'elle. Et devant soi le monde comme un désert vierge, une immensité vide qui ne te concerne pas plus que ce regard sur toi des gardiens en casquette, un monde où rien ne resterait plus que le fantôme des lieux autrefois vus et fréquentés. Désert où rien n'existerait plus que le passé qu'on renfile. » in FB, *Le Crime de Buzon*, Minuit, 1986, p. 144.

un visiteur d'Amérique du Sud, qui lui parle du temps, tandis que Balthus est venu lui offrir un petit chat de bois du Japon, porte-bonheur. Là, littérature, histoire, présent et âges, tout se confondait. Temps amputé, temps momifié, cela m'effraierait si ça menait à cela. Le présent ne se pose pas de lui-même comme temps. Travailler sur les années 60-70, ou sur l'instant présent de la prison, c'est certainement techniquement plus difficile, pour l'écrivain, que travailler sur les âges finis. Il faudra de l'éloignement. On essaye, au contraire, de produire du temps vivant. En tout cas, d'organiser du temps.

[9] Il t'est arrivé de rappeler la phrase de Stendhal : « Chacun devrait lire le Quichotte une fois l'an. » On sait aussi ta dette envers Rabelais qui permet notamment, dis-tu, de retrouver la langue du terroir, le « parler local » et sûrement l'enfance.⁸ L'écriture de *Parking*, « monologue pour la télévision », a été « préparée » (comme Cage préparait son piano ?) à partir de vers d'Eschyle. Et Saint-Simon possède une phrase, dis-tu, qui fut le « chemin » qui conduisit à écrire sur les Stones... Que signifie dans ton travail et dans tes livres cette attraction étonnante de la tradition ? Est-ce à dire que le sens d'un texte que tu écris (dans tous les sens du mot sens) se trouve autant en arrière qu'en avant de toi ?

C'est une question embêtante, parce qu'elle vous ferait passer pour un épouvantail, un monstre de bibliothèque, alors qu'on a simplement eu plus de temps pour lire (je n'ai jamais eu de travail salarié depuis 1980, je me lève tôt, mais

⁸ « La première surprise est qu'on se retrouve chez nous », in FB, préface à *Pantagruel* (« Rabelais d'aplomb »), édition de FB d'après la ponctuation originale, 1992, Éditions P.O.L, p. II.

l'écriture pour moi c'est seulement le matin), et lire est une activité à part entière, une bulle du quotidien. Depuis quelques années, d'ailleurs, plutôt relire. Seulement, la notion d'atelier d'auteur, ce n'est pas encore enté dans la tradition. On a quelques livres qui disent cet atelier au jour le jour : la *Correspondance* de Flaubert, le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, le *Journal* de Kafka. Et assez de correspondances d'écrivains pour savoir qu'il en est de même pour tous. Pour cheminer vers la langue, on va vers sa source. Il y a l'intuition, et elle sera d'autant plus viable qu'elle sera éminemment fragile. On cultive cette intuition, on la germe. On le fait par le réel, les repérages, les voyages. On le fait par l'art, retourner voir tel tableau au MET ou au Whitney de New York ou Carpaccio à Venise, telle architecture, écouter obsessivement telle musique, sans doute c'est nos folies. On perd beaucoup de temps et d'énergie, pour certains copains le vin blanc doit aider à ça, simplement pour reculer le moment d'écrire, attendre que tout soit prêt. Ou pour Novarina les tournées de théâtre, ou pour Bergounioux les mois passés à commenter les grammairiens ou les économistes. Puis c'est une autre phase. Du grand vide, et très peu de livres alors y résonnent encore. Pour moi, oui, les Tragiques, chaque fois repris, mais Rabelais c'est Flaubert qui le relisait, avant chaque nouveau livre, quatre mois d'affilée. Des choses qu'on sait déjà par cœur, mais où l'hypnose sera d'autant plus forte. Ce qu'il y a d'étrange, dans cette phrase sur la nécessité de relire le Quichotte, c'est qu'elle a été prononcée presque textuellement (chaque année, selon l'un, à chaque étape de sa vie, selon l'autre), par Stendhal et par Kafka. Kafka est un grand lecteur de Stendhal, quand il est venu à Paris, l'été 1911, son premier achat ça a été la *Chartreuse* en français, mais il n'a pas pu lire cette phrase de Stendhal, elle n'était pas éditée encore. Il n'y a pas cette « attraction étonnante de la tradition », il y a que nous sommes d'abord là, construits par nos lectures, et que le

seul moyen même de s'en arracher est d'y revenir en arrière jusqu'au premier saut, de ceux mêmes que nous lisons, ou bien avant... Imagine poser la question à un peintre, dire à Picasso que son intérêt pour les masques primitifs est déplorablement anti moderne, ou demander à Hopper en quoi ça pouvait l'intéresser de copier Rembrandt. La langue qu'on parle quand on écrit, sauf Bergounioux peut-être, est une langue étrangère à nous-mêmes, il nous faut briser une coquille pour y atteindre, les matériaux hypnotiques de la littérature se révèlent progressivement pour chacun, dans leur rareté d'élection, ou leur élection non objective, pour en trouver le soupirail.

[10] *On drums, Charlie Watts...* Dans les pages consacrées au batteur des Stones, il est question un moment du bruit des bombes (celles tombées sur Londres pendant la dernière guerre) et de celui d'une grosse caisse qui résonnera vingt ans plus tard... Avant de lire ceci : « Et de ce bruit tient le rythme, qui est le mystère essentiel de la musique comme de la langue, d'une exigence à proportion inverse que ses éléments premiers sont frustes et indescriptibles... »⁹ Ta langue d'écrivain, écris-tu ailleurs, naît d'un travail opéré sur « voix, rythme et pâte », d'abord « obscurément déterminés ».¹⁰ (On pense ici à Elvin Jones ou John Bonham plutôt qu'à Charlie Watts.) Il y a parfois aussi, dans ces périodes d'écriture, des « musiques fortes » qui

⁹ FB, *Rolling Stones, une biographie, op. cit.*, p. 153.

¹⁰ FB, *Parking, op. cit.*, p. 48.

t'accompagnent, et les Tragiques grecs, et la nuit. Comment, dans ce tumulte initial, parviens-tu à entendre ce qui serait « ta » langue ? Te dire à un moment : « C'est ça ! » ?

Charlie Watts est un homme éminemment respectable, et d'une singularité que je n'en finis pas de découvrir. Graphiste avant d'être musicien, même en parlant très peu, ce qu'il dit de l'histoire des Stones, vue de l'intérieur, est toujours énoncé depuis une position artiste, et c'est extrêmement précieux. Et je ne vais pas te contrarier pour les deux batteurs que tu cites : il y a quelques années, pendant les heures qu'il faut toujours à Richards pour ajouter guitare à guitare, Watts et Jim Keltner se rendaient dans le studio voisin, et ont enregistré un disque tout entier de batterie solo, dont chaque morceau est dédié à un des huit grands fondateurs, dont Elvin Jones. Et je collectionne aussi, en grande partie à cause de John Bonham, les pirates du Zeppelin. Disons que ce vocabulaire de la percussion est un événement musical majeur, et qu'il est évidemment partie prenante de notre conception esthétique du monde. Évidemment, que toutes les inventions musicales, pour moi d'avoir vécu un an, à Berlin, juste au-dessus de l'appartement d'Arvo Pärt, ou à Rome la rencontre de Giacinto Scelsi, tout cela forcément déplace notre vocabulaire de formes. Ou Reich, Morton Feldman, ou mes incursions régulières dans la cave d'un compositeur et musicien, Kasper Toeplitz. J'ai de la musique une approche plutôt globale, comme la littérature : quand je travaille, je me mets sur les oreilles les mêmes rengaines, peut-être parce que je les sais par cœur, et que rythmiquement elles m'isolent du monde, font taire l'intellect. Mais j'écouterai, et surtout en voiture, un quatuor de Schubert, du Bach pour violon seul. La conception musicale d'un Michel Portal est une des formes de rejointement de tout ça, qui force à l'engagement physique de

l'instant, convoque cette totalité de culture dans l'improvisation juste, sans renoncer au récit qu'est aussi la musique. Le « C'est ça », comme tu le proposes, je n'ai pas de réponse. Je sens ça comme un point de fusion, la langue est malléable, on peut déplacer les curseurs, la phrase tient, mais je ne ressens pas ce point d'équilibre fixe, qui serait définitif. J'ai la sensation, pour sa dynamique secrète, qu'il faut l'arrêter dans son mouvement, qu'elle garde encore un au-delà, quelque chose qu'elle ne réalise pas dans ou par elle-même. Il y a ça dans Balzac, dans Proust, pas du tout dans Flaubert, ni dans l'extraordinaire précision de Rimbaud. Ce vide ou cet espace au-delà de la phrase c'est encore plus vital au théâtre. Quand je lis un texte en public, même des années après, du coup je suis en état de le réimproviser au mot à mot, comme s'il fallait vérifier, ligne à ligne, qu'il n'y avait pas d'autre solution pour ce mot, cette virgule. Un effondrement fixé juste avant sa chute. On a chacun un mode particulier pour fixer l'écriture, je pense aux versions successives d'Échenoz, à l'écritoire de Bergounioux, moi ma métaphore serait plutôt liquide : une montée de vague, un éclatement, mais garder ce flou ou cette lourdeur qui indiquent le mouvement. Je suis conscient de la difficulté que ça pose, ou de la limite que ça me donne, mais là encore, pas le choix. Je déteste ces rencontres de bibliothèque où une personne bien intentionnée vous demande : « Et vous pensez à vos lecteurs, quand vous écrivez ? » Alors que j'aime ça en musique aussi, dans le gros élan du rock, chez Sonic Youth, ou les débuts de Cure, ou certains trucs publics du trop bref Clash, ou nos bandes qui circulent, clandestinement récupérées, des répétitions de Keith Richards, des fois huit versions du même morceau dans une seule nuit. Comme je l'aime en peinture, chez le Caravage ou chez Edward Munch, être du côté Rembrandt plutôt que Ver Meer. Pour trouver le poids dans le mouvement, accepter l'imparfait, le laissé brut. Un travail d'ombre, si on

est dans le visible, ou de bégaiement, si on est dans l'audible. C'est pour ça qu'en ponctuation j'aime bien le deux-points, comme l'utilisait Montaigne, une imbrication permanente, un surgissement de la phrase par l'intérieur de la précédente.

[11] On devine dans ton travail la présence, souterraine ou non, d'au moins trois poètes marquants. Rimbaud (*Les Illuminations* surtout et la lettre fameuse à Demeny : « Trouver une langue »). Baudelaire (la ville et l'homme de la foule). Rilke (celui des *Élégies*, et sa conscience d'une catastrophe au cœur de la modernité). Quels liens précis entretiens-tu encore avec la poésie et les poètes ? Sont-ils d'une autre nature que ceux entretenus avec les écrivains de prose ? Parmi les poètes qui écrivent aujourd'hui, en existe-t-il dont l'œuvre te retient tout spécialement ?

Baudelaire, et tout ce qui le touche, est pour moi un de ces ateliers permanents. Je crois que j'ai chez moi tous les livres jamais écrits sur lui. Mais il y a aussi Lautréamont. Et, plus avant, dans la langue, Agrippa d'Aubigné, cette couleur jaune, cette tension. Depuis quelques années, c'est le mystère Artaud qui m'importe. Entrer lentement dans ce qu'il bouleverse. Et par lui, sans doute tout le contemporain d'aujourd'hui dans son meilleur, Dupin, du Bouchet, Bernard Noël ou Roubaud. On a traversé vingt ans où la poésie ne comptait pas, où il n'était pas possible à ceux qui en relevaient de vivre comme nous, prosateurs, une vie d'écrivain, non pas dans le fantasme, mais dans ses seules dispositions matérielles nécessaires, de temps, de voyages, d'isolement. Ce qui se réveille aujourd'hui, les Laugier, Blanchet, Rouzeau et bien d'autres, c'est du bon pour tout le monde. Danielle Collobert va être rééditée, le sera peut-être enfin quand paraîtra notre dossier, je suis profondément heureux d'y avoir un tout petit peu

contribué. Mais c'est peut-être ici qu'on peut trouver la réponse à ta question précédente. La poésie nous enseigne la radicalité dans l'expérience de langue. Blanchot dit encore plus simplement : « la langue comme expérience ». Je n'écris pas avec les yeux, j'aime au contraire les petits ordis portables parce qu'on peut travailler dessus quasi les yeux fermés, j'écris avec l'oreille. C'est l'oreille qui fait mal et qui siffle, au bout de trois quarts d'heure de premier jet. Former rythmiquement l'oreille interne, qu'elle commande, qu'on n'associe pas des lettres ni des mots, mais des voix, cela s'apprend par la pratique de la poésie. Je n'ai jamais travaillé à haute voix mes textes, mais lire à haute voix la poésie c'est l'école première, et permanente. Y compris via la basse électrique ou la manipulation de voix en temps réel, via le logiciel Max/MSP de l'Ircam par exemple, avec Kasper Toeplitz on s'amuse pas mal à ça. Mais je ne ferais pas aujourd'hui si radicalement d'opposition entre la pâte et le rythme, l'orgue et le batteur : peut-être que le rock et le contemporain nous ont enseigné, ou commencé de le faire, une imagination sonore de la langue où le rythme soit natif, y compris pour la prose. S'il y a quelque chose de gagné, dans ces 20 ans, c'est que la notion d'écriture passe avant le classement par genres, de plus en plus caduque. Koltès et Novarina n'appartiennent pas au théâtre, et *Rimbaud le Fils* de Michon n'est pas réductible à l'univers de la fiction. Sarraute, je ne sais pas où elle est. Une prose qui ne s'interroge pas sur son statut poétique est mort-née, et pareil d'ailleurs un poète qui ne s'interrogerait pas sur le narratif, une ouverture s'est faite, assez revigorante pour tous.

[12] À côté des livres publiés, tu pratiques régulièrement d'autres activités publiques : des ateliers d'écriture (depuis 1983 un peu partout en France : lycées, collèges, iufm, maisons d'arrêt, théâtres, lieux d'hébergement pour

sans-abri...); des cours de techniques d'écriture (Université de Bordeaux I, en 96-98); d'innombrables lectures en France et à l'étranger (pas de tes textes en particulier, mais de Kafka, Beckett, Balzac, Baudelaire, Gracq, Artaud, Rabelais, Proust, La Bible...); des collaborations à des mises en scène théâtrales; la création en 1997 d'un site Internet, remue.net, à l'arborescence impressionnante... Ces activités doivent-elles être distinguées, ou non, de l'œuvre publiée? Te considères-tu comme un « écrivain dans la cité » (ce que n'étaient, semble-t-il, ni Proust, ni Kafka, ni Baudelaire, ni...)? Et moins comme l'auteur d'une œuvre?

Tout ça fait désordre, alors qu'il s'agit toujours d'expériences regroupées dans l'année, ou un jour par semaine sur l'année scolaire, sur plus de dix ans, donc finalement peu par rapport à la masse de temps solitaire. J'ai toujours senti le besoin d'une activité expérimentale, hors table. Et besoin, pour le cœur de mon travail, de mises en expérience qui donnent un point de vue sur le réel, auquel je n'accéderais pas si je restais dans mon coin. D'autre part, j'ai des enfants, une vie de famille qui contraint à pas mal de rigueur, et c'est un contrepoint nécessaire que ces prises de risque en dehors. Artaud prend plus de place, il y a des choses que je ne pige pas : si je passe une quinzaine de jeudis, à Nancy, dans un lieu d'accueil pour toxicomanes, qu'on travaille ensemble la langue, j'aurai une chance d'entrer dans des fonctionnements du cerveau qui me déplacent dans mon rapport à mon propre mental. J'ai vraiment commencé l'expérience des ateliers d'écriture en 91, donc presque 10 ans après mon premier livre, dans une période où j'avais l'impression de m'enfermer dans un schéma qui ne me convenait pas, l'écrivain à sa table, publiant un livre chaque deux ans, et cherchant pour ces livres dans le matériau accumulé avant qu'il accède à l'écriture.

Cela me mettait mal à l'aise y compris dans mon propre matériau, l'impression que ce qui m'entourait au présent ne m'était plus déchiffrable, continuait sans moi. Avec les ateliers, c'est cela qu'on met en mouvement. On construit, depuis une interrogation commune, un univers pluriel de représentations. Un théâtre de représentations à partir duquel il est à nouveau possible de mettre en tension le réel et soi-même. Dans ces douze ans, chaque expérience est venue progressivement s'enchaîner à la suivante. À la fois vers plus de radicalité, mais surtout dans plus loin de curiosité. J'aimerais bien travailler maintenant, par exemple, dans une école des Beaux-Arts. À Bordeaux, chaque mardi, je travaillais le matin en fac de sciences, et l'après-midi au Centre de jeunes détenus, j'avais affaire à des jeunes de même âge et des mêmes villes, et souvent je proposais le même départ d'écriture. Pour moi, cette question de la représentation qui doit s'énoncer depuis ses acteurs mêmes, c'est de plus en plus la question centrale. Les autres expériences en découlent. À Montpellier, avec Hervé Piékarski et Line Colson, nous avons fondé en 93 une « Boutique d'écriture », qui fonctionne toujours. Nos premiers écrivains invités ont été Jacques Séréna, Valère Novarina, Serge Pey, on découvrait que des mondes esthétiquement très résistants, très pointus, Artaud par exemple, pouvaient se mettre en partage presque par court-circuit, si nous le mettions en corps, en voix. D'où une implication progressive dans la lecture à voix haute. Ou, parallèlement, que le langage qui peut paraître immédiatement nécessaire, dans une classe de seconde à Clichy-sous-Bois, ce serait plutôt Kafka et Beckett, Perec ou Charles Juliet, et que depuis l'expérience du contemporain on peut remonter aux fondements de la langue. Racine paraîtra à nouveau nécessaire si auparavant on a écrit sur un plan de Koltès. Ce qui fascine, en atelier d'écriture, c'est le surgissement, le moment du saut : notre travail d'animateur, en amont, c'est de spécifier le terri-

toire, le plus précisément possible, et de rendre vivantes les sources littéraires qui se sont révélées par ce territoire. Ce qui compte, alors, c'est les syntaxes inouïes, les syntaxes imprévisibles. On a conscience de s'agrandir, et on vérifie que la littérature vaut, qu'elle a sa fonction nécessaire. C'est un poumon. Progressivement, à force d'expériences pragmatiques, cela se classe, s'organise, on découvre des textes, des déclencheurs. Travailler en direction de l'éducation nationale, même si le contexte est dur, me semble un prolongement nécessaire : avec les futurs instituteurs en IUFM, avec des profs, et pas forcément de lettres, chercher ensemble les pistes techniques pour ces expériences où la langue s'invente dans le tissu des représentations du présent plutôt que d'être posée sur un piédestal, et réinstaurer le travail de la voix au premier plan. Il y a des périodes où cela a pris le pas sur mon travail personnel, mais ce qu'on apprend dans ces expériences met forcément à nu les enjeux esthétiques, les mêmes dont nous échangeons ici. Disons que j'ai besoin de cela aussi. Mener des ateliers, beaucoup, sur le long terme, permet un incroyable travail personnel sur le mental qui précède le surgissement d'écriture. C'est ce que j'ai essayé de préciser par écrit dans *Tous les mots sont adultes*, mais je me sens encore loin du terme de cette démarche, de ce qu'il y a à y apprendre, et donc je continue.

Le site Internet, dès 1997, c'est venu de là aussi, mettre en partage quelques ressources qui nous semblaient importantes, et que nous ne pouvions faire circuler via les moyens traditionnels. Depuis, c'est plutôt une instance de plaisir, de rencontre, assez étonnante dans la mesure où le contexte, depuis six ans, s'en déplace sans cesse, comme aussi les ressources techniques qu'on peut y expérimenter. Quand même étonnant, non ? Là où la table d'écrivain était le lieu d'isolement, où on tourne le dos au monde, la même page devant soi, sous

forme de l'écran plat, avec l'ADSL devient la fenêtre par laquelle voir des images de partout en temps réel, feuilleter une édition originale de la BNF, disposer des journaux dès qu'ils sortent... J'ai autant de fascination à explorer cette contamination de la page par le monde, que de précaution aussi, à préférer quitter ma table et l'ordi principal pour me réfugier avec le portable sur la table de la cuisine, ou dans un gîte rural sans connexion, pour écrire hors de cette fenêtre. Et remue.net est devenu une aventure collective, qui pourrait fonctionner sans moi.

Pour « l'écrivain dans la cité », malheureusement, cela devient une tarte à la crème. Une collectivité locale donne trois sous à un auteur, à condition que cela ne dure pas trop longtemps, et le contraint à une suite d'interventions découpées en tranches, dont souvent des ateliers d'écriture par paquets de dix, pour faire utile, et c'est plutôt malheureux pour nous qui en faisons un objet de recherche sensible. Toutes ces expériences ne valent qu'à condition du retour à la table, et du risque qu'on prend seul. Tout compte fait, et même si c'est avec des publics différents, à considérer le temps pris par Marcel Proust pour ses expéditions dans les salons ou les cathédrales, par Franz Kafka pour ses propres lectures en public (de Tolstoï ou Grillparzer, ou de ses propres textes), par Baudelaire dans les journaux ou les ateliers de peintres, méfions-nous d'une idée rétrospective de la tour d'ivoire, sous prétexte que le contexte social de l'écrivain était différent. J'aurais bien fait de l'Internet avec Balzac ou Mallarmé.

[13] Tu possèdes des relations solides, presque familières avec la Lorraine : après un stage d'entreprise dans les aciéries de Longwy au milieu des années 70 (dont *Temps machine* restitue des épisodes), tu es revenu en 1998, invité par Charles Tordjman au Centre Dramatique National de Nancy. Depuis tu

y séjournes assez régulièrement, quelques jours par mois, pour des activités au théâtre, dans les quartiers, plus récemment sur des sites industriels... Si j'évoque la région, quelles images fortes te viennent d'abord à l'esprit ?

L'écrivain dans un théâtre, c'est la preuve par le contraire, de ce dont on vient de parler. D'abord parce que Charles Tordjman m'a invité dans son théâtre pour ce que je suis et sais faire, c'est-à-dire seulement la littérature. Invitations d'auteurs, organisation de lectures. Et puis ce partage des ateliers. J'étais loin du théâtre, et je crois que j'en reste éloigné. Mais dans le collectif qu'on met en place sur un but commun, j'ai à tâche de faire circuler le langage, voire d'imposer l'interrogation du langage. A chaque expérience, nous croyons en avoir terminé, et puis, voilà, un article sur le licenciement des ouvrières de Dae-woo, et on remet ça. Nous partageons la conception d'un théâtre, à la fois lieu et pratique, dans l'ambiguïté du mot qu'a souligné Jean-Christophe Bailly, qui permette aux acteurs (double sens aussi) de la ville de prendre parole, d'investir le lieu symbolique de l'adresse de parole qu'est, traditionnellement, politiquement, honorifiquement, le théâtre. La librairie est un espace de circulation anonyme, de secret. En complicité avec le libraire de la ville, on trouve par le théâtre le complément : une communauté qui se soude sur la parole. Je crois que, toutes ces années, j'ai plus été l'invité d'un théâtre que d'une région, et je ne voyais la Lorraine que par le prisme de cette grande maison compliquée qu'est un théâtre : en mars dernier, nous avions 160 lycéens, collégiens, étudiants, répartis dans les loges, l'ascenseur, les escaliers, le foyer, le plateau, les coulisses, pour des performances de poésie de 5 minutes, tout bruissait, criait, partageait, là on ne se pose plus de question sur pourquoi on est là et ce qu'on y fait, même si ma part avait été toute modeste. Mais, si la « Boutique d'écriture » c'était à Mont-

pellier, si la fac de sciences et la prison c'était à Bordeaux, si pour vivre j'ai fait le choix de Tours, un pays où la mémoire littéraire affleure dans toutes les pierres, j'ai noué des amitiés fortes en Lorraine. Moins des images, qui viennent d'abord, que des visages. Une manière simple et forte des gens, une confiance aussi. Et l'héritage, conscient ou pas, de générations dans les mines, sur les chemins d'eau, dans les aciéries, avec des exils, avec les guerres, qui font qu'ici l'identité est moins territoriale que sociale. Ça compte sans doute énormément dans le partage, et la densité de ce qu'on peut très vite construire ensemble. Là, découvrant Fameck, ou prolongeant à Nancy le travail avec les associations d'aide aux sans abris, me surprend quand même la dureté réservée ici, ancestralement, à celles et ceux qui y vivent. Je reste incapable de devenir *spectateur* de théâtre, c'est comme voir un film, ça m'énerve, je préfère lire. Mais, à Nancy ou Tours, assister clandestinement à des répétitions, voir depuis la régie les mises en place des spectacles invités, les acteurs se préparer (à Nancy, l'hiver dernier, de partager avec l'équipe de Rodrigo Garcia), toucher le décor, les masques, les poulies, cela m'immerge dans ce monde depuis ses pratiques, ses rouages, et non pas depuis le spectacle qui en résulte. Je n'ai pas pu écrire du théâtre tant que je m'imaginai face à la scène, je peux l'écrire si je prends posture depuis la régie, les loges, les coulisses, l'arrière de la scène. J'ai pu franchir la barrière à condition de ne pas écrire pour un acteur qu'on a face à soi, mais pour le dos, la nuque de l'acteur, et qu'on le pousse devant soi, en se bouchant soi les yeux. Tant pis si lui ou elle tombe, c'est son métier. Écrire pour le corps d'un acteur, cela permet d'écrire depuis un endroit qu'autrement on censure. D'aller délibérément dans la censure, où la prose vous exposerait vous. Sans contournement ou transfiguration narrative, simplement parce que cela sera proféré par l'autre. L'écriture de théâtre c'est mille fois plus exigeant que la prose narrative : tous les

paramètres doivent sans cesse fonctionner simultanément, et l'écriture doit tenir sans utiliser de représentation, puisqu'elle sera elle-même cette représentation. Pour moi c'est des expériences qui ne peuvent advenir qu'à intervalles très rares. Quand j'écris pour le théâtre, je dois déjà être *dans* le théâtre. Souvent, à Nancy, dans la salle vide, à peine éclairée, ou assis sur un coin du plateau vide, ou sur le tabouret du régisseur son. Clandestinement, même vis-à-vis de l'équipe maison. C'est *Impatience* le premier texte que j'ai écrit comme ça. En plus, il faut être dans une énergie mentale considérable, arriver à écrire pendant quelques instants dans deux ou trois dizaines de minutes à même vitesse où c'est dit. Même si ce n'est qu'une réplique, et qu'on attendra le lendemain pour la suivante.

[14] Une grande partie ton travail, on le voit bien, explore un monde industriel dévasté, une sorte de « fin de monde ». Cela dit, quand on te demande ce que tu sauverais du vingtième siècle¹¹, tu cites entre cent autres choses « un moteur de camion Volvo diesel V12 à injection directe », « un tronçon d'autoroute », « le tunnel sous la Manche », « un tour et une fraiseuse », « une usine pour la fabrication automatisée de roulements à billes », « un ordinateur Atari 1040 »... Pas de technophobie...

Mais tu ajoutes : « des mineurs cassant la croûte au fond des puits de Saint-Étienne avant 1960 », « des sidérurgistes cassant la croûte sur les bloomings de Longwy avant 1970 », « la liste des enseignes propriété de la famille Mul-

¹¹ Question posée à 60 écrivains par la *Quinzaine Littéraire* (numéro hors-série d'août 2000). On peut lire la réponse complète de FB sur remue.net.fr. Elle vaut vraiment la lecture...

liez dont Auchan Leroy-Merlin Decathlon Saint-Maclou Kiabi Bricocenter », « l'état des comptes du rmi »... Au fond, pour toi, qu'est-ce qui cloche ?

Ton « on le voit bien » m'énerve un peu ! Nous avons quand même vécu en direct cette disparition matérielle du monde industriel. Entre une machine à écrire Japy ou Olympia comme nous en avons acheté pour nos 20 ans, et un ordinateur fabriqué en Thaïlande, distribué à l'échelle mondiale, c'est un peu la même chose que ces gros radiateurs en fonte qu'on fabriquait dans les fonderies de Foug ou Pont-à-Mousson, ou ce qui fait qu'à Hayange on a remplacé les aciéries par le parc à Schtroumpf... Comment cela serait absent de notre travail littéraire ? La concentration de la grande distribution dans les mains d'un seul groupe, quand cela touche de façon si organisée à la totalité de la vie domestique, cela me paraît suffisamment terrifiant pour qu'on ne s'en détourne pas. Je refuse l'idée d'un territoire assigné, qui serait celui de la littérature loisir. La littérature pour le public lettré, qui fait l'effort, dans le centre-ville, de venir trouver la petite librairie artisanale de qualité, qui effectivement, comme Geronimo à Metz, L'Autre Rive à Nancy, Le Livre à Tours, lui conseillera Jabès ou Claude Louis-Combet, et l'aura dans ses rayons, et liberté aux asservisseurs bien propres bien nets de disposer du reste... S'il y a du sale, à nous de mettre les mains dedans. Ces problématiques d'une « fin de l'histoire » me semblent intellectuellement sonner faux. Je ne participe pas de ces philosophies-là, quand bien même à la mode. S'il y a du dévasté, ne pas le contourner n'est pas en faire une preuve de recouvrement total. Qu'on aille dans une classe et qu'on lise Kafka, ou même Artaud, qu'on fasse écrire avec Perec, et on verra bien que les yeux s'allument, qu'ils écrivent des poèmes, tiennent un journal. Ce qui cloche, c'est la force de l'ennemi, et qu'il n'ait plus visage aussi facilement que dans le *Mort à*

crédit de Céline ou comme Brecht pouvait lui donner visage. C'est ça et ça seulement, qui cloche, qu'on ne puisse pas se détourner de ce qui met en danger ce qu'on a de meilleur. L'industrie du livre de jeunesse, quand elle réimprime les meilleurs livres, ceux qui nous ont fait rêver, sur du papier de mauvaise qualité, avec des marges rongées, quand les capitalisations et restructurations poussent jusqu'ici leurs concentrations, c'est ça qui cloche.

On a une arme formidable, gigantesque : que notre engagement esthétique puisse s'accomplir là aussi, et puisse s'accomplir par ce qu'ils nous donnent d'eux-mêmes à décrire. Le texte dont tu parles, c'était une question posée par la Quinzaine Littéraire, pour leur numéro d'été de l'an 2000. Je revenais de Rennes, en voiture, de nuit, j'avais mené pendant 3 jours un stage d'écriture avec des étudiants cinéma et théâtre, on avait donné une lecture des textes qu'ils avaient produits dans une salle de cinéma désaffectée du début de siècle, à la frontière du campus. On avait travaillé sur Koltès, Beckett, Handke, Bernhard, Kantor, ils m'avaient énormément donné en retour, et dans les phares de la voiture défilait la banlieue morte de Laval, immeubles et pavillons au long de la rocade, puis l'hôpital, et les abattoirs à poulets de Loué. Je me suis arrêté dans un bled, vers Segré ou Sablé-sur-Sarthe, je me souviens que c'était en face d'un coiffeur qui proclamait en grand le mot « esthétique » sur sa vitrine, j'ai attrapé une vieille enveloppe et j'ai écrit cette liste d'un seul bloc. On ne sait pas le pourquoi des choix. On a la rage, et c'est ça qui vient. On en est autant le spectateur que tu as pu l'être. Il y a de la beauté dans un diesel V12 de camion Volvo, et tout un geste humain fait matière. J'aime fréquenter ces objets, il me semble qu'en les accaparant dans le langage on met la beauté de notre côté, on l'embauche contre l'affadissement. Qu'en les traversant on peut attraper par

surprise un peu d'humanité nue, par delà, trouver ainsi notre part, toute petite mais irrévélée, du vieux mystère de la littérature.