



HAL
open science

**“ Sortir de moi, ne plus m’entendre, mais autre chose ” :
entretien avec Arno Bertina**

Aurélie Adler, Arno Bertina

► **To cite this version:**

Aurélie Adler, Arno Bertina. “ Sortir de moi, ne plus m’entendre, mais autre chose ” : entretien avec Arno Bertina. Arno Bertina, 5, Classiques Garnier, pp.215-274, 2018, ”Ecrivains francophones d’Aujourd’hui”, 10.15122/isbn.978-2-406-07382-6.p.0215 . hal-04199394

HAL Id: hal-04199394

<https://hal.science/hal-04199394>

Submitted on 9 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entretien :

Aurélie Adler (Université de Picardie Jules Verne) avec Arno Bertina

Entretien réalisé le lundi 14 Décembre 2015, puis retravaillé pour la publication dans le volume Arno Bertina (Classiques Garnier, 2018)

Aurélie Adler - Tout d'abord j'aimerais revenir sur tes premiers livres, et particulièrement sur le premier ; *Le dehors ou la migration des truites*, qui me paraît être un titre programmatique de l'ensemble de l'œuvre. Il me semble entendre un rejet de l'intime dans ce mot « dehors ». Mais en même temps, le déterminant « le » restreint la portée du « dehors ». Quelles valeurs mets-tu dans ce titre inaugural ?

Arno Bertina – Est-ce que je rejette l'intime autour de l'an 2000, implicitement mais consciemment ? Je ne m'en souviens plus... Aujourd'hui je dirais « oui », mais c'est un rejet précis et non pas global. Je supporte mal une certaine façon d'utiliser l'intime. Est-ce qu'à l'époque je me le formulais aussi clairement, par rapport à une partie de la littérature contemporaine ? Je ne saurais pas le dire.

En revanche, faire entendre quelque chose dès le titre, oui. Mais il renvoie plus à l'état d'esprit des deux couples, dans le roman, qui tentent de s'inscrire dans ce dehors (en s'éloignant de toute famille, en ne tenant pas compte des repères nationaux, etc.) au moment où il se referme sur eux, prenant le statut d'un corps solide. Quand on dit « au dehors », « va voir dehors », ça désigne l'aventure. *A contrario* il y a quelque chose de très enfermant dans « le dehors ». Ce n'est plus du tout le far-West, ni l'espace des possibles. Cette torsion lexicale me servait à décrire ce qui leur arrivait dans le roman.

Je voulais aussi, je crois, que le livre lui-même soit un autre dehors que celui où ces quatre personnages se retrouvent enfermés. Non pas donc celui d'une histoire familiale, ou celui où clapotent ces livres qui nous disent « Je suis tombé amoureux, je vais vous expliquer ce qu'est un coup de foudre », mais plutôt celui au sein duquel parvient à évoluer la jeune femme du dernier chapitre, qui assume une identité bancale, qui assume son appétit, son métissage, qui est pressée de se sentir vivre.

AA – C'est tout de même un premier roman sur la guerre d'Algérie, sur une question d'Histoire, c'est un choix ambitieux pour un premier roman. La guerre d'Algérie s'est-elle imposée à toi comme une nécessité ? Tu sentais qu'elle était toujours occultée ? Avais-tu toi, dans ta génération, le besoin de te reformuler ce qui s'était passé dans les années 60 à 68 – puisqu'on finit sur Mai 68 ?

AB – Il y a les explications du moment, et celles qui viennent *a posteriori* – comme celle-ci, qui réconcilie un peu ce roman avec l'idée de l'intime : je vivais à l'époque sur le même palier qu'une tante, qui est d'origine franco-vietnamienne. Je la connaissais très bien mais un jour, alors que je lui disais être lancé dans l'écriture d'un roman sur la guerre d'Algérie, elle m'apprit que son père était « mort là-bas ». Je savais que sa mère était française, mais je ne l'avais jamais interrogée sur son père. Que faisait un Vietnamien en Algérie dans des temps aussi troublés ? Ma tante ne savait qu'une chose : son père avait été recruté pour devenir barbouze. Donc je suis retourné dans mon

studio, où j'avais les mémoires de l'ancien chef des barbouzes, et je lui ai trouvé une affiche publiée par l'OAS reproduisant les photomaton de dix barbouzes assassinés dans l'explosion d'une villa de la banlieue d'Alger. Dix Asiatiques, dont son père. Pourquoi ? Quand il s'est agi de recruter des hommes capables de faire le sale boulot, en s'affranchissant de la légalité, les services français ont fait le tour des dojos de la région parisienne ; ils étaient convaincus que les Asiatiques savaient garder leurs nerfs... On leur promettait des assurance-vie, qui ne sont jamais tombées ensuite etc.... Pire : quand les corps ont été rapatriés, plusieurs mairies de la région parisienne ont refusé de délivrer le certificat d'inhumation à ces corps-là. Je montre ce document à ma tante, qui sera très choquée. Ici l'intime et l'Histoire se rejoignent sur un palier d'immeuble parisien. On est alors en 1997, mais immédiatement connecté à 1954 et 1962, comme aussi bien aux dates de la guerre d'Indochine. J'avais conscience de cette connexion, mais par un autre biais, moins intime. Je commence en effet à travailler sur ce roman dans les années où le Front National se met à cartonner aux élections. Or le vote FN des années 90 est surtout un vote de rapatriés, de pieds-noirs... D'une partie de la population, en somme, qui alimente une rancœur vis-à-vis de tout ce qui est maghrébin en France. 1995, c'est également l'année qui verra Khaled Kelkal devenir l'ennemi public numéro 1 avant que l'armée ne parvienne à l'abattre presque en direct à la télé. Pourquoi ? Payé par le GIA algérien pour transporter l'espèce de guerre civile algérienne, en France – c'est-à-dire refaire ce que le FLN avait tenté pour que la métropole se sente plus concernée par ce que se passait en Algérie – il commit plusieurs attentats au cours de l'été et de l'automne. En 1997 s'ouvre à Bordeaux le procès Papon, au cours duquel ne pouvait être abordé ce qui s'était passé pendant la guerre d'Algérie quand Maurice Papon était Préfet de Police parce qu'il y avait eu deux lois d'amnistie (l'une voulue par De Gaulle, l'autre par Mitterrand). Mais le président Castagnède avait fait un geste fort en exigeant que certains événements terribles (la répression criminelle de la manifestation du 17 octobre 61, et celle du 8 février 62 au métro Charonne) puissent être racontés dans le cadre officiel d'une Cour d'assises. Des historiens tels que Jean-Luc Einaudi sont donc venus témoigner. Durant les six mois que dura ce procès, les hebdomadaires se sont mis à ressortir des dossiers, à parler des clauses secrètes des accords d'Évian etc. En 1997, je vote depuis quatre ans et toutes ces questions me passionnent. La guerre d'Algérie n'est pas une abstraction historique, et en écrivant sur elle j'ai vraiment le sentiment de travailler l'origine des haines qui déséquilibrent tout le débat politique français au cours des années 90. Dès le départ, je cherche donc à inscrire mes livres dans une espèce de grande sphère politique.

AA – Tu parles de ton rapport à ta tante mais il y a aussi le rapport au grand-oncle puisque Malo – le lecteur qui ouvre pour la première fois ce livre ne peut pas se douter qu'il s'agit de ton grand-oncle – que l'on retrouve également dans *Ma solitude s'appelle Brando* sous une forme beaucoup plus marginale, est un des deux personnages principaux. Cela signifie là aussi que l'intime revient d'une façon très historicisée pour nourrir ce rapport à ces années-là.

AB – Exactement. La vie de Malo est plus ou moins celle d'un grand-oncle que je n'ai jamais connu. Qui est resté coincé en Algérie à la déclaration de guerre, en 1939, où il s'est marié, dont il est revenu en 45 mais sans réussir à se plaire en France, qui décida donc de faire sa vie professionnelle en Algérie, en tant que médecin, à Philippeville, avant de revenir en France après l'indépendance. Nouvel échec, il ne se fait pas à cette nouvelle vie et se suicide au début des années 70. C'était pour moi l'équivalent d'un être de fiction car je ne connaissais de lui que ce que m'en disaient certaines personnes, qui confondaient, en outre, la recherche de la vérité ou de la complexité avec leur propre humeur, leur propre rancœur. La vie de celui que j'ai appelé Malo me parvenait donc déjà transformée, arrangée, tordue. C'est ce qui m'a permis de la traiter comme la vie de Kateb, qui est quasiment un être de fiction imaginé à partir d'une brève trouvée dans le

journal (un homme arrive agonisant à l'hôpital ; on sort de son portefeuille une photo sur laquelle il a deux petites filles sur les genoux mais il maintient jusqu'au bout qu'il n'a personne à prévenir et il meurt dans cette solitude-là, que je trouve déchirante si on imagine qu'il était le père de ces deux filles).

Kateb et Malo sont donc deux êtres unis par une même solitude (Malo se suicide alors qu'il a plusieurs enfants, et Kateb ne veut pas qu'on prévienne ses filles). Soit deux personnages dont la vie se trouvait comme aspirée ou siphonnée par le silence, par une forme de mutisme qui m'a vite semblé très éloquente pour évoquer en creux cette guerre d'Algérie dont on continue de dire, contre certains faits, qu'elle est étouffée par les non-dits et les tabous.

AA – Tu as fait paraître dans la revue Grèges un texte qui correspond à une première version du *Dehors ou la migration des truites*. C'est un passage qu'on ne retrouve plus en tant que tel dans le livre, comment as-tu travaillé l'écriture de ce premier livre ?

AB – J'ai écarté les cent premières pages écrites. Elles étaient très différentes, j'insistais sur le contexte militaire et sur l'une de mes premières motivations qui était d'écrire sur les clauses secrètes des accords d'Evian (accordant en 62 l'indépendance à l'Algérie). Pourquoi m'y intéresser ? Parce que les clauses secrètes disaient « Prenez votre indépendance mais vous nous laissez continuer d'exploiter le pétrole et le gaz du Sahara ». Le summum du cynisme : on sait qu'il y aura un million de rapatriés et au lieu de s'assurer qu'ils ne seront pas jetés à la mer, on s'occupe de préserver les exploitations pétrolières. Ce n'était pas des choses si connues que ça, et j'avais très envie de travailler sur ça.

Un des personnages – peut-être Malo mais je n'en suis plus très sûr – parvenait à ces bases sahariennes, comme un soldat perdu, hébété, avec le désir de tout faire sauter...

Il y avait aussi une scène au palais de l'Élysée, un dialogue tendu entre De Gaulle et Kennedy...

Mais un ami m'a ouvert les yeux : « Tous ces trucs n'ont plus vraiment leur place au sein de ton livre. C'est l'échafaudage dont tu as eu besoin pour dessiner l'horizon de tes personnages. Mais à la fin des travaux, on retire l'échafaudage. »

AA – Là on parle d'une migration « détruite », une migration impossible, des personnages isolés, mélancoliques, renvoyés à leur silence. Néanmoins, ton livre se referme sur le souffle de mai 68 : était-ce un choix destiné à lever un peu la chape de plomb qui pèse sur tes personnages ? Pourquoi reparler de cette période-là ?

AB – Je ne voulais pas que ce roman décrive le désir d'ailleurs comme une entreprise vouée à l'échec ; les deux couples n'ont pas réussi à garder la tête hors de l'eau, les événements ont été plus forts qu'eux, mais je ne voulais qu'on puisse voir dans ces deux parcours la description d'un échec inévitable. Je voulais le montrer conditionné par l'Histoire. Que cinq ans plus tard Kateb et Malo auraient peut-être eu les armes pour s'en sortir. Me passionnait le fait que du point de vue de 1968, 1962 était une sorte de préhistoire. Entre ces deux dates les années sont passées à toute vitesse, creusant l'écart ; sociologiquement, la génération du baby-boom a vingt ans en 68. Entre 62 et 68 toute la France bascule significativement dans la société de consommation, le confort ménager se démocratise etc. Tout cela Kristin Ross et d'autres historiens ou sociologues l'ont bien montré... En termes comptables, cela se passe au cours de la même décennie. Mais l'accélération du temps est telle qu'on trouve compressé, dans cette décennie, un cycle de quarante années à tout le moins. Dans ce dernier chapitre, je voulais montrer Kateb et Malo comme des espèces de dinosaures, lourds et lents comparés à l'énergie folle dont est capable cette deuxième génération. Ces deux hommes-là n'ont pas réussi à garder la tête hors de l'eau, ce n'est

pas désirer le dehors qui est absurde. En écrivant ce roman je n'avais qu'une crainte : qu'on puisse déduire de cette fiction une vision politique ou philosophique qui me dégouterait. « Qu'est-ce que je vais dire consciemment ou surtout inconsciemment avec ce livre ? Est-ce que je fais vraiment un livre de gauche ou est-ce que, par des biais qui m'échappent, je livre une vision de droite ? Une vision sur l'Homme, ou une vision de l'Histoire... »

Pour *Le Debors* je me disais : « Si je m'en tiens à ces deux personnages en situation d'échec, le lecteur pourra déduire de cette fiction que l'héroïsme est impossible. » quand je voulais montrer que leur échec était à la fois la marque d'une époque et de leur aveuglement (on ne revient pas parmi les siens, cette solution est mortifère – d'où l'image du retour des saumons). Un cinquième personnage est alors apparu – l'une des filles de Kateb – assumant le fait d'être métisse, par exemple, d'avoir une identité complexe, alors que les deux autres ont été confrontés à ça sans réussir à l'affirmer et à la dresser comme une riposte. Cette jeune femme de vingt ans déboule dans le roman en s'exposant à tout, en ne prêtant qu'une oreille distraite à ce qui lui fait peur, à ce qui la menace. Elle assume.

AA – Tu uses d'une métaphore théâtrale pour évoquer mai 68. Pourrais-tu revenir sur ce choix du théâtre ?

AB – Ça c'était un peu malicieux ou un peu narquois. Ce resserrement autour de l'occupation du Théâtre de l'Odéon revenait à dire tout ce que mai 68 a libéré tout en faisant une critique à la fois amical et acide de cette libération de la parole. Car les effets de Mai 68 n'ont pas tant été politiques que sociétaux ; le fait d'occuper un théâtre est un geste magnifique et politique mais c'est aussi un geste théâtral – on est presque toujours prisonnier des lieux et des dispositifs. On occupe le théâtre de l'Odéon au lieu d'essayer d'aller à l'Élysée, au lieu d'aller à l'Assemblée Nationale. Le 6 Février 1934, les milices d'extrême-droite n'ont pas cherché à occuper le théâtre de la Madeleine (existait-il ?) ; elles ont voulu entrer dans le Palais Bourbon, l'Assemblée Nationale. La libération de la parole, en mai 68, est une chose essentielle qui aura eu pleins d'effets bénéfiques, mais j'ai voulu montrer que ces effets étaient à double détente. On se saoule parfois de grandes déclarations, et bourré on ne vaut plus rien. Il faut voir dans le fait de résumer mai 68 à cette occupation-là la trace d'une ambiguïté, d'une fragilité, qui est précisément celle qu'assume la fille de Kateb, qui ne cherche aucune valeur pérenne à quoi suspendre sa vie.

AA – Il y a deux directions définies dans ce livre inaugural, *Le Debors*. D'un côté, la figure de la migration solitaire, mélancolique qui conduit à l'étranglement – c'est une piste qu'on va retrouver dans d'autres ouvrages, si l'on songe à la figure des réfugiés dans *Anima Motrix*, particulièrement à la fin, figure qu'on retrouve dans *Numéro d'érou*. D'un autre côté, on a une migration plus métaphorique, en tout cas porteuse d'un désir de sortie de soi, d'une déroute, d'un rejet de l'assignation identitaire. Cette identité migrante, on la retrouve dans tes narrateurs en déplacement, dans le geste d'écriture que tu définis dans le Journal de bord écrit à Chambord lorsque tu declares : « J'écris sans doute pour me disperser. » Comment s'articulent ces deux facettes de la migration que l'on pourrait dire contraires ? Viennent-elles en même temps ? Ou suivent-elles un trajet comme on le voit dans *Anima Motrix*, où l'on passe d'une identité assignée, figée, tenaillée par les peurs à une ouverture à l'autre, puisqu'à la fin, le personnage mué en géant va à la rencontre de ces figures de l'enfermement, d'une migration douloureuse ?

AB – C'est très juste. On pourrait dire à brûle pourpoint que je prends la première « direction » – la difficile – au dehors, quand la deuxième – l'heureuse, la conquérante – se nourrit de mon désir. Cette dernière on peut la recevoir comme une métaphore car ce qui me motive dans le processus

d'écriture est qu'il permette de s'affranchir d'une lourdeur ressentie dans l'existence, pour gagner des espaces où on respire, où la joie devient possible, où une sorte d'adéquation heureuse au monde devient possible. Dans mon économie personnelle, c'est le mouvement de l'écriture. Commencant un livre, j'ai le sentiment de m'arracher à un mélange d'étroitesse de vues, de pesanteur, et au fil du travail, d'arriver à me réinventer, à me déplacer. À être ailleurs. Par rebond, j'espère toujours que la lecture du livre confirmera le lecteur dans son désir d'être toujours ailleurs, ou décentré. J'écris pour dire la grâce particulière qui est au cœur de tout mouvement, contre ceux qui ne voient qu'une perte ou une catastrophe dans le mouvement, dans la fuite, dans l'abandon.

Mais revenons à la première direction (la migration catastrophique ou en tout cas difficile). Je l'aborde depuis *Le Debors* avec le souci de montrer que la question douloureuse n'est pas nécessairement l'éloignement du foyer mais l'impossibilité ou la difficulté d'arriver quelque part, d'être accueilli. Mais si dès *Le Debors* j'ai eu le sentiment de devoir en passer par quantités d'accidents (dans la conduite du récit comme dans celle de la phrase), c'est avec *Anima motrix* que cette question des réfugiés bouleverse aussi l'humeur du récit. Quand on parle d'immigration, en France, c'est immédiatement par le versant douloureux. L'approche est strictement compassionnelle. La compassion reste une vertu jusqu'au moment où elle en dit plus sur la personne qui parle plutôt que sur celle dont il est question. Quand cette bascule a lieu, la compassion devient une posture qui attaque à l'acide la représentation du réel. J'étais en Italie en 2004 et 2005 (une partie de l'écriture d'*Anima motrix*), et je suis allé dans des centres qui étaient ouverts, curieusement, alors qu'ils accueillait des réfugiés susceptibles d'être expulsés. J'ai ainsi passé six soirées dans ces centres et pour trois d'entre elles ce furent des moments vivants, très joyeux, avec des types qui pourtant venaient de passer trois ou quatre mois à essayer d'entrer en Europe, et qui allaient être expulsés, qui étaient dans des conditions de dénuement, de lâcheté... et pourtant quelque chose comme une fête s'avérait possible. Une guitare en mauvais état, une flûte à bec, une boîte en carton et on avait de la musique pour la soirée. Écrivant ce roman, je me suis senti obligé d'en tenir compte. De faire entendre la possibilité de cette joie malgré l'exposition à la mort et à la pauvreté la plus affligeante. Il y avait dans ce choix quelque chose d'inévitable, même : « Si je n'évoque ces parcours qu'en parlant de la détresse, je mens. Je propose un tableau que tout le monde applaudira alors que je n'aurais fait que tailler à la serpe dans la complexité du réel. »

L'écriture de *La Borne SOS 77*, entre 2007 et 2008, m'a permis d'aller plus loin. Le SDF dont nous parlions dans ce livre, le photographe Ludovic Michaux et moi, créait des sculptures avec ce qu'il ramassait dans les poubelles du 16^e arrondissement, ou dans celles de Neuilly. Je n'ai d'abord eu qu'une attitude compassionnelle vis-à-vis de ce SDF vivant dans des conditions épouvantables (au bord du périphérique). Il m'a fallu presque six mois pour prononcer le mot « humour » en parlant des sculptures qu'il installait au bord du périph', pour les conducteurs bloqués dans les bouchons. Six mois pour me rendre compte que si je ne faisais pas une place à cet humour je tuais ce SDF une seconde fois. Les réfugiés sont tués une première fois par la difficulté du voyage, par le fait qu'ils se font prendre, et renvoyer, et moi, par-dessus ces drames, je ne saurais ou ne voudrais pas rendre compte de cette joie qui est capable de se faire entendre malgré tout ça ? Je les assassine une deuxième fois, symboliquement, en faisant croire qu'ils ne vivent plus que de profil, qu'ils n'ont plus de relief, seulement des larmes. Mon projet d'écriture était presque depuis le début de mélanger les tonalités, les registres – dans *Appoggio*, publié en 2003, j'avais approché cette ambition – mais là c'était le réel lui-même qui exigeait que je décrive ces vies dans toute leur complexité, dans toute leur richesse ; que je les montre encore vivants malgré l'horreur ou l'épuisement.

Alors quand tu parles de deux directions (migration malheureuse, et, de l'autre côté, des figures plus solaires, peut-être plus conquérantes) je te réponds que j'aimerais voir l'écriture recoudre la plaie qui sépare ces deux bords. En se concentrant sur les ambiguïtés et les complexités, qu'il devienne possible de dire que tout se mélange allégrement, parfois, et que l'écriture s'avère capable d'aller contre la très vieille règle de l'unité de ton, et un certain goût classique, en montrant les émotions mêlées, indémêlables. Qu'elle s'avère capable aussi d'aller contre un certain romantisme de pacotille, qui a fait du drame une sorte de pensée littéraire unique.

AA – Quand on t'écoute, quand on te lit, on voit qu'il y a chez toi une grande conscience des faits énonciatifs, des effets de l'énonciation, une responsabilité en somme du geste d'écriture dans le refus du misérabilisme ou de l'enfermement tragique, particulièrement sensible dans les fictions du Bec-en-l'air. Dans ces livres, tu poses constamment la question du regard de celui qui voit. Dans *La Borne SOS 77*, cela passe par cet agent de surveillance du périphérique qui suit le parcours du SDF, par exemple. Ces fictions se déroulent sur les terrains privilégiés par l'ethnologue du quotidien ou le sociologue de la misère du monde, pourrais-tu essayer de cerner la différence entre le regard que tu prêtes à tes narrateurs, et celui du sociologue ou de l'anthropologue ? Est-ce simplement le jeu de la fiction qui les différencie ?

AB – Cette remarque est très juste. Avec d'autres j'ai hérité d'une histoire. La mise en doute du point de vue surplombant est vraiment le trait du vingtième siècle ; depuis Faulkner jusqu'au Nouveau Roman, tout le monde s'est demandé comment raconter autrement. Dès *Le Dehors*, et sans le comprendre du tout, mais une forme de sur-moi, il a fallu que je me conforme à un mode de narration qui évacuerait le regard surplombant, dominateur... Dans ce premier roman, la narration est constituée de monologues intérieurs ouverts à tous les vents. À l'époque, j'utilisais l'image – un peu bâtarde – de la boîte noire enregistrant les flux de conscience, les paroles échangées, les bruits, etc. Je rêvais d'une narration « à hauteur d'homme » – l'expression est un peu galvaudée mais je continue de la trouver belle et stimulante. Donc ça recoupe, oui, le travail du sociologue et de l'anthropologue qui savent depuis longtemps qu'il faut remettre en question son propre regard (de savant français) si l'on veut comprendre telle ou telle tribu amazonienne. Sans quoi tout, dans la vie des autres, nous semblera absurde, et les logiques et l'intelligence tapies nous resteront inaccessibles. Donc tout mon travail d'écriture consiste à faire sauter cette instance-là (mon propre regard) pour essayer de faire que le livre soit un reflet plus chatoyant, complexe, vibronnant que simplement mon regard sur ces choses-là. Mon regard sur la guerre d'Algérie, on s'en fout pas mal, mon regard sur Federer ou l'opéra : aussi. Dynamiter cette instance-là est toujours à refaire. C'est un combat à l'intérieur, contre des forces de fixation. Au moment où tu commences à croire à ta propre parole, tu commences à écrire de la merde.

Alors oui, ce soupçon rapproche beaucoup des sociologues qui veulent savoir d'où ils parlent. Évidemment la matière n'est pas exactement la même ; avant d'avancer quelque chose, ils vont d'abord collecter le plus de faits possibles et au bout, ils pourront avancer que puisque cinquante personnes ont répondu ça ou ça, ils sont en mesure d'affirmer truc et truc. En tant que romancier je ne vais pas interroger cinquante personnes. Cela m'arrive évidemment, mais la plupart du temps cela se passe différemment : j'ai les oreilles qui traînent partout, on me raconte une anecdote, je suis le témoin d'un événement qui va me marquer, et la machine est comme lancée. Sur la foi d'une seule amorce, car elle résonne beaucoup. « Il doit y avoir une vérité cachée dans cette anecdote ; je ne sais pas encore laquelle, je ne sais pas ce que c'est, mais si ça résonne à ce point en moi c'est bien qu'il y a quelque chose. »

Tout le pari de l'écriture consiste à mettre en place un dispositif autour de cette petite chose, de pousser le pari, l'intuition de sa valeur, pour la voir faire boule de neige, fédérant à elle quantité

d'autres moments, d'autres idées. Pour proposer ça au lecteur en lui disant « Je ne sais pas si ça tient parce qu'il est entré beaucoup d'imaginaire là-dedans mais au creux du truc il y a la même matière que celle qu'exploitera le sociologue, par exemple. » Le romancier se passe du travail scientifique, et de sa méthode ; il fait le pari que la fiction peut rejoindre la pertinence des travaux scientifiques mais par un biais totalement autre. Par une sorte de grand détour.

AA – Quand je t'entends je pense beaucoup à ce qu'écrit François Bon qui dit un peu la même chose dans *Un fait divers*, « pourquoi cette histoire résonne-t-elle en moi, il faut que j'aille creuser cette question-là... ». Cela rejoint également ce qu'il écrit dans *Prison*, le mot « *planté* » qui sollicite le narrateur sans qu'il sache vraiment pourquoi. La réflexion sur les mots, très présente chez François Bon, on la retrouve chez toi ; comment des mots interpellent au point de déclencher la matière d'un livre ou d'une fiction. On retrouve des échos ou des références à ses textes dans les tiens. Jusqu'à quel point les livres de François Bon ont-ils joué le rôle de déclencheur ?

AB – Oui bien sûr, j'ai eu l'occasion de le dire souvent. J'ai aussi écrit sur son œuvre (dans *Prétexte*, dans *Critique*, dans *Le Matricule des Anges*...) S'il faut remonter au début de cette histoire-là... J'ai vingt-et-un ans en 1996 et je suis fidèlement les rencontres organisées par un tout petit libraire au théâtre de l'Odéon. Lors d'une soirée Beckett, j'ai la chance d'entendre le comédien Pierre Chabert lire les dix premières pages de *Innommable*. Ou de *Comment c'est*. J'écrivais déjà mais ce soir-là, alors que je ne connaissais pas les romans de Beckett, j'ai été sidéré, subjugué par la lecture. Sidéré par le rythme que j'entends, par la façon de bousculer la syntaxe du français... je suis abasourdi. J'achète le livre le lendemain, je relis ces dix pages-là, et le choc est à nouveau dingue : c'est écrit comme je l'ai entendu lire la veille au soir ; le comédien n'a pas plaqué son souffle sur le texte, c'est bien la syntaxe elle-même qui est improbable. Ce qui est curieux, c'est que je me mets tout de suite à vouloir le singer, et en même temps – très vite, c'est-à-dire en un trimestre – je fais intuitivement le tour du propriétaire et je comprends que l'horizon de cette écriture-là n'est pas du tout le mien. Ça va vers l'abstrait, et une forme d'épuisement, et je sens que ça ne peut pas me convenir car le livre doit être plus en dialogue avec le dehors, avec la société ou bien l'époque. C'est ce qui me fait vibrer. Je le dis avec mes mots d'aujourd'hui mais la littérature elle doit pour moi, dès ce moment-là, opérer l'époque, être avec elle dans un pas de deux.

Peu de temps après, l'ami qui m'avait conseillé Beckett me met *Prison* entre les mains, qui vient de paraître. « Tu devrais lire ça. » Ce sont les années où, inscrit au GENEPI, je donne des cours de français à la prison de Fresnes. Cette expérience va me permettre d'entrer tout de suite dans l'œuvre de François Bon : tout ce qu'il dit sur la parole des prisonniers, la place qu'il fait à la voix des marginaux... je comprends tout parce que j'ai cette expérience là au même moment. Si je ne l'avais pas eue, le livre serait sans doute resté abstrait, je n'aurais pas percuté. C'est une deuxième révolution en très peu de temps. Pourquoi ? Parce que je vois bien que c'est aussi travaillé que Beckett, que la phrase est aussi malmenée et reconstruite que dans Beckett, sonnante différemment mais tout aussi bizarrement. Mais dans le même temps je mesure à quel point ce travail sur la syntaxe connecte – je dirais : viscéralement – l'espace littéraire avec l'époque, je vois bien ce que ça fait à la langue qu'on parle aujourd'hui, je comprends ce qu'il fait et je vois ce que ça déplace dans la bibliothèque, comme il dit.

La dimension formelle chez Beckett m'avait envoyé dans un mur, et tout d'un coup je voyais que cette dimension formelle pouvait tout aussi bien me raccorder à un monde – et d'une manière qui me semblait folle, puissante. L'inquiétude ressentie en approchant Beckett (« Bon sang si c'est ça la modernité je ne peux pas y aller parce que quelque chose me retient du côté de la référence... ») s'est dissipée avec François Bon. D'un coup j'avais le travail formel et l'ancrage du

texte, en même temps ; j'avais l'époque, la modernité, la littérature, et une forme d'engagement, aussi, dans le désir d'ouvrir les limites bourgeoises de la bibliothèque aux langues parlées, habitées par ceux qui n'ont pas accès j'avais tout en même temps. Dès le lendemain – disons – je commence *Le Dehors*.

AA – Cette anecdote nous permet de te situer par rapport à ce que Dominique Rabaté a nommé la littérature de l'épuisement, cette littérature du récit qui répudie les sortilèges de la fiction ou du roman. Pour toi, François Bon a été un jalon qui t'a ramené au dehors, tout en gardant une exigence de la forme. Il me semble que, peut-être plus que chez François Bon, il y a chez toi une foi dans le roman qui avait été mise en crise, une foi dans le romanesque. Elle se traduit par une grande confiance dans la capacité de la fiction à ouvrir le jeu, mettre du jeu dans le « je ». Cela passe entre autres par un ensemble d'allusions à des personnages de fictions qui reviennent dans tes livres. Par exemple dans *J'ai appris à ne pas rire du démon* des personnages de Faulkner deviennent des narrateurs relayant l'histoire de Johnny Cash ; dans *Anima motrix*, le narrateur fait allusion à un personnage de Volodine, Maria Soudaïeva ; dans *Appoggio*, ce sont les films de Cassavetes qui donnent leurs noms à tes personnages. C'est comme si pour comprendre le réel, il fallait en passer par les relais de la fiction. Comment expliques-tu ce goût pour la fiction, voire pour la transfictionnalité, soit pour le retour des personnages qui figurent dans des œuvres antérieures et qui se voient intégrés dans un nouvel univers fictionnel – un geste que l'on trouve par ailleurs chez Pierre Senges mais de façon très différente ?

AB – Cette foi dans le roman ou la fiction me vient, c'est banal, des premières lectures. J'ai été sourdement fasciné par les mondes qui m'étaient donnés à découvrir dans les livres – ceux qui font vraiment travailler l'imaginaire ou d'autres, peut-être plus réalistes, voire sordides. À l'âge de treize ans, par exemple, j'ai été marqué par le début du *Capitaine Fracasse*, la description de cette gentilhommière recouverte par la végétation... Je vais être durablement, peut-être définitivement, marqué par cette description d'un lieu à la fois ruiné par le temps et complètement hors du temps, qui donne d'emblée au roman une note résolument intempestive (Gautier est un des premiers à avancer l'idée de l'art pour l'art). Or au même moment je découvre *La Nausée*, qui me fascine tout aussi durablement alors que le roman de Sartre s'inscrit tout aussi résolument dans une autre défense de la littérature. Aujourd'hui, tout en te répondant, je réalise que derrière les différences, par-delà le fossé, ces deux romans m'ont à ce point marqué pour une seule et même raison : la description d'une mélancolie que je ne savais pas nommer comme un des traits de ma complexion mentale (à treize ans !), que me révélèrent donc les livres à la façon d'un ami qui t'indique ingénument qu'il y a dans ton propre appartement une pièce que tu n'avais pas remarquée (et hop, un clin d'œil à Kafka).

Entrer corps et âme dans un monde, tout lecteur ressent ça une fois campé sur le seuil d'une œuvre forte. La fascination ressentie ne peut que te donner confiance dans la fiction, ou le récit. Les auteurs qui contestent la fiction (aujourd'hui par exemple François Bon, Patrick Deville ou Philippe Vasset, sont des auteurs qui, quoi qu'ils en disent, ont recours à la fiction. Dans la biographie que François Bon écrit sur les Rolling Stones, une des scènes les plus magiques du livre est une scène totalement imaginée. Patrick Deville dit qu'il écrit « des romans sans fiction » ; ce sont des livres magiques dont certains personnages (par exemple le vieil espion à casquette rouge, qui se balade comme un fantôme dans *Pura Vida*, s'il n'est pas un être de fiction, est néanmoins traité comme tel, en étant clairement d'une autre nature que tous les autres personnages). Donc, si les contempteurs de la fiction ne peuvent pas s'empêcher « d'y aller », c'est bien qu'elle procure une qualité de plaisir que rien d'autre ne peut donner, ou – mieux – qu'elle a une pertinence unique, qu'elle entretient un rapport à la vérité dont l'auteur ne peut se

passer. Ce qu'il n'a pas trouvé dans les faits ou dans le discours, l'auteur l'impose par la fiction mais en étant convaincu qu'il ne s'agit pas d'un coup de bluff risqué. En étant convaincu qu'il a raison de tordre lui-même le contrat de lecture.

Je pense que la fiction est nécessaire dès lors qu'on n'est pas sociologue. Lorsqu'il a du talent, le sociologue est fascinant. Nous venons de voter pour les Régionales. Quand on a la possibilité d'entendre une analyse sociologique du vote, précise, informée, par un spécialiste, on réalise à quel point il met à l'amende les éditorialistes. Ces derniers parlent une langue morte, informée par la même grille idéologique ou humorale. Ils n'enquêtent pas et ne travaillent pas non plus. Et tout d'un coup un sociologue se fait entendre. Il a bien étudié le vote et porte à notre connaissance des faits surprenants, le tableau qu'il dresse de la situation prend la mesure de ce qui se passe. La fiction littéraire emprunte un autre chemin, on fait l'économie d'une enquête longue, mais travaillant à partir de détails, d'intuitions, on ne se contente pas de plaquer sur l'événement une grille qui lui préexiste. Les grandes œuvres littéraires parviennent je crois aux mêmes conclusions que certains grands livres de la sociologie. Je citerais par exemple la trilogie d'Alain Ehrenberg (*L'individu incertain*, *Le culte de la performance*, *La fatigue d'être soi*). Il y a une excitation, un vertige d'enfant à pouvoir se passer du long souffle méthodique... Par rapport au sociologue ou à l'anthropologue, l'écrivain est un enfant qui a trouvé comment tricher pour le cross du collège ; il emprunte un raccourci qui lui fera économiser les huit cents derniers mètres de la course. (À la relecture je maintiens cet exemple car la littérature n'est pas une affaire de morale.) L'excitation du romancier est du même ordre. Oui, je pourrais compulsiver une centaine d'essais sur la guerre d'Algérie avant d'écrire mon roman – c'est d'ailleurs une question récurrente et symptomatique ; beaucoup de lecteurs ne comprennent plus quelle est la nature de cette parole. Mais au bout du troisième livre, une note de rien, une anecdote, un mot, suffit à lancer la machine à fond de train. Je vais travailler à partir d'une intuition qui me requiert amoureusement – ce n'est pas un diktat, j'ai envie de me rendre à cette convocation qui ne concerne que moi sans doute, ou mes contemporains et moi, à d'autres moments. Avec un peu de chance, ce travail (déplier la convocation, ce qui est au cœur du mot ou de l'anecdote qui aura déclenché l'alarme intérieure) ne m'éloignera pas d'un autre régime de vérité – celui où évoluent les scientifiques.

J'en viens à ce que tu disais sur le retour des personnages de fiction car c'est en fait lié, dans l'usage que j'en fais – je comprends ça en te répondant. Chacun des trois chapitres de *J'ai appris à ne pas rire du démon* commence par la présentation du narrateur du moment. Les deux premiers ont les noms et prénoms de personnages faulkneriens. La puissance de Faulkner tient au fait que, pour parler d'un certain Sud des États-Unis, c'est son œuvre qui reste dans le tamis, une fois que toutes les autres sont tombées, moins significatives. Elle devient, avec les années, un document historique autant qu'une œuvre littéraire ou une folie existentielle. Du coup elle m'est utile pour dire quelle est l'Amérique de Johnny Cash : « Voilà, ce chanteur sort de cette Amérique qui est exactement celle de Faulkner, des mêmes tarés, des mêmes fous de religion, des fous de Dieu etc. C'est le Sud, l'Arkansas, les champs de coton et la grande pauvreté, une grande violence dans les rapports humains aussi. Il sort de ça comme s'il sortait de l'œuvre et il nous dit aussi quelque chose de l'Amérique de Georges Bush junior – celle qu'en Europe on ne connaît pas, celle qu'on ne comprend jamais et dont on a spontanément horreur, ou envie de se moquer. Au bout d'un moment, certaines grandes œuvres deviennent des grottes de Lascaux, des preuves historiques. Dans cette bascule se joue une partie de leur consécration. Balzac est un intercesseur pour qui veut connaître le dix-neuvième siècle qui n'est pas dans la plupart des travaux historiques, en tout cas pas à l'état de vision. Le romancier part d'une intuition et il exhume au cœur de cette intuition une vision qui est donc peut-être aussi le précipité d'une époque entière. Le cas d'*Appoggio*, paru en 2003, est peut-être différent car la référence à Cassavetes vient de mon personnage (la cantatrice) plus que de moi, en quelque sorte. Entre son identité administrative,

son nom de scène, ses surnoms, les noms des rôles qu'elle doit incarner sur scène, ma cantatrice (Myrtle Gordon, comme dans *Opening Nights*) se perd à la façon d'un gogo qui ne réussit plus à sortir du labyrinthe constitué de miroirs, de glaces. Je lui donne ce nom de scène ou ce surnom car c'est une perte « au carré » en quelque sorte (dans le film de Cassavetes, le personnage incarné par Gena Rowlands est lui-même au bord de la scène comme au bord d'un précipice, elle n'endigüe plus la violence qui se donne à voir sur scène, etc.) Je creuse donc le vertige à la façon d'une mise en abyme, avec, en ligne de mire, un effet baroque qui est toute l'ambition de mes romans, mais plus particulièrement de celui-ci, *Appoggio* (fasciné par le genre musical, je voulais prendre appui sur certaines de ses caractéristiques pour dynamiser le roman français, vite englué dans des conventions réalistes à court de souffle. Je voulais prendre appui (appoggio) sur l'opéra pour écrire un roman dans lequel tout serait artifice – quoi de plus artificiel que des dialogues chantés, par exemple ? – mais où rien n'entraverait l'émotion. Certains décors d'opéra sont clairement de carton-pâte, et l'émotion est pourtant immédiate. Qui, perdant sa fille, comme Rigoletto perd Gilda, se mettrait à chanter ? Quel chant, pourtant, est plus émouvant ?)

En l'occurrence, reprenant le nom du personnage de Cassavetes, je n'apporte rien à l'œuvre de départ, mais j'indique et augmente d'autant la détresse ou la folie de mon personnage. Bien évidemment, la référence et l'hommage sont discrets car tout le monde ne mémorise pas les noms des personnages, même quand il s'agit de chefs-d'œuvre tels que les films de Cassavetes. C'est un peu l'arrière-ban de la lecture. Je n'attends pas du lecteur qu'il perçoive ça lors de son premier contact avec le livre. C'est juste une offrande pour celui qui remettrait le nez dans le roman après l'avoir lu une première fois.

AA – Je parlais de bibliothèque ouverte à tous les vents, car on a parfois l'impression que tes personnages se servent de certains romans comme des guides de vie, des encyclopédies pratiques. Dans *Je suis une aventure*, la lecture de Thoreau et de Pirsig va informer une forme de vie. Lire, c'est toujours retirer quelque chose pour soi, déplacer le sujet, l'entraîner dans un dialogue avec l'autre ?

AB – La présence d'autres livres dans les miens n'est pas un jeu avec la bibliothèque. Ce n'est pas un truc de culture, c'est un truc d'ivresse et de compagnonnage. Mes personnages ne sont pas des érudits et mes livres non plus. Et moi non plus. Quand ils ont un livre entre les mains, c'est parce qu'il les accompagne très spécialement. Je crois que je comprends les gens qui me disent « Je ne suis pas lecteur mais ce livre-là m'a accompagné toute ma vie ». Je pourrais avoir un peu cette tentation-là... « J'ai *La Chartreuse de Parme*, j'ai *Au-dessous du volcan* et *Terminus radiieux*, et *Pour Louis de Funès*, ou quelques autres, et ça me suffit. » Certains livres sont quand même un peu inépuisables ; j'ai beau y revenir, il y a toujours des éléments ou des phrases, voire des épisodes, qui me surprennent. Il y a toujours des connections que je n'ai pas faites. Dans *Je suis une aventure*, Spencer ne devait surtout pas être un lecteur. C'est Federer qui l'oblige à lire *Le traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*. Il n'y va pas de gaieté de cœur et ça ne lui parle pas plus que ça mais pour Federer ce livre de Pirsig est un livre-vie. À la mesure d'un compagnon de route. Une sorte de manuel, oui. Difficile de dire quelle sorte de manuel car il ne faudrait pas tomber dans l'idée d'un guide, mais enfin.

Ces livres-là (R.M. Pirsig, John Muir) ne sont pas des chefs-d'œuvres de la littérature mais des bouillons de culture, des choses infiniment vivantes, remuantes, des objets qui continuent de produire de la vie. C'est un hommage discret à la littérature, et non un discours sur la littérature.

AA – Cet hommage prend la forme du dialogue. On sait depuis Bakhtine que le roman tire sa force de son dialogisme et de sa polyphonie, que la « vérité » du roman passe par cet échange des

voix. Tes romans portent la trace de cette idée-là. On décèle même une progression vers le dialogue si l'on s'en tient au triptyque *Le Debors*, *Appoggio*, *Anima Motrix*. Dans *Le Debors*, on se trouve face à personnages murés dans leur silence. Avec *Appoggio*, se met en place un dialogue différé. Dans *Anima Motrix*, le personnage d'abord enfermé en lui-même se met à dialoguer avec les autres. Dans *Je suis une aventure* on assiste à une sorte d'explosion du dialogue par tous les bords. Le nombre croissant de dialogues extérieurs montrent que tu atteins là une sorte de jubilation romanesque. Pourrais-tu commenter ce goût pour la forme dialoguée ?

AB – La façon que tu as de mettre ces livres en perspective me plaît beaucoup. Il se trouve que lorsque *Le Debors* est paru, des gens de Théâtre Ouvert (à Paris, près du Moulin Rouge) sont venus me trouver. Quelle surprise ! De l'enfance à l'âge adulte je suis peut-être allé quinze fois au théâtre, en tout et pour tout. Ce n'était pas du tout ma langue. Mais dans le même temps (2001, 2002) j'accumulais les rencontres publiques et commençait à poser des mots sur le geste que je venais de faire en écrivant ce premier roman, et très vite ce mot de « polyphonie » est venu, qui n'existait pas avant *Le Debors*, dans ma tête, mais qui est tout de suite apparu comme une justification rétrospective très stimulante ou féconde, qui est devenu un ferment colossal pour l'écriture. Un mot inépuisable en quelque sorte, qui allait à chaque fois m'aider à relancer les dés, à chercher à aller plus loin dans cette dimension-là. Bakhtine je le connais par la fac et je l'ai lu par la fac mais pour le coup, là, c'était étanche à mon travail. Comme si j'avais la tête ailleurs, ça ne percute pas avec ce que j'essaie d'écrire dans ces années-là. Mais il y a donc ce truc de théâtre à l'horizon, que l'invitation de Théâtre Ouvert m'aide à entrevoir. Ils ont vu quelque chose que je n'avais pas vu. En parallèle France-Culture me propose d'écrire des fictions radiophoniques, donc là aussi d'approcher la question de la voix, du dialogue, la physique du texte... D'un côté je creuse ça dans les romans, d'un autre côté je développe ça par le biais de la radio. Micheline et Lucien Attoun ne lâchant pas le morceau, ils me font rencontrer Agnès Sourdillon, que je venais de voir dans *La Scène* de Novarina, et nous inventons ensemble une sorte de monologue autour d'*Appoggio*. Ce sera le premier acte d'une collaboration (et d'une amitié) au long court (j'ai notamment écrit *La Relève des dieux par les pitres* pour elle, à partir d'une commande de la radio, avant de reprendre quelques éléments de ce monologue pour une autre version du même texte, qu'elle a donnée en Avignon, lors de l'édition 2010 du Festival.)

Donc oui, très lentement, j'aborde la voix. Et si j'ai d'abord trouvé cela infiniment compliqué, je crois maintenant en avoir moins peur.

Ensuite il faut comprendre qu'il s'agissait là d'une sorte de dérive, de pas de côté, car la question de la polyphonie dans l'espace du roman n'a que peu de rapports avec la question de la voix à la radio ou sur une scène. Le point commun pourrait être le fait de vouloir faire parler un personnage. Que lui met-on dans la bouche ? À ce titre, ces expériences avec la radio et le théâtre m'ont aidé, très lentement, à me sentir plus à l'aise avec le dialogue romanesque. La voix réelle surexpose le texte, elle le fragilise. Quand le texte est puissant elle le magnifie, elle le justifie. Les fausses notes écrites deviennent d'horribles canards une fois passées dans la bouche d'un comédien ou d'un lecteur. Les mêmes fausses notes dans un texte en prose qui ne serait pas dialogué peuvent passer plus inaperçues, c'est pris dans le flux, ça défigure moins le texte, l'instant.

Ces expériences m'ont donc dégrossi, et elles m'ont donné envie d'aller de plus en plus dans cette direction. S'il n'y avait le flux du roman, la grande masse du roman, d'un torrent en crue, je me serais déjà confronté en priorité à l'écriture pour la scène. Mais cette attirance est donc encore moins forte, pour l'instant, que celle qui me mène au roman. Où la question de la polyphonie continue de m'obséder. La question du dialogisme. Qui sont donc encore autre chose que celle de la voix nue.

Je reviens ici à la perspective que tu as tracée dans ta question car il y a peut-être 200 pages dialoguées dans le roman que je suis en train d'écrire qui en compte 400. Roman qui pourrait très facilement être adapté pour sur une scène de théâtre, avec des enjeux ne concernant que le théâtre, car il y a une espèce d'unité de temps et de lieu. Donc très lentement, je me rapproche du théâtre, mais c'est infiniment lent. Je pense qu'ensuite, le théâtre ça ne veut pas dire obligatoirement faire parler les personnages de manière juste mais disons que j'ai besoin de ce mouvement très lent (une quinzaine d'années) pour arriver jusqu'au théâtre, et une fois que j'aurais moins peur de la parole proférée sur scène, je pourrais alors, sans doute, l'emmener dans une direction qui ne sera pas obligatoirement réaliste.

Puis – autre élément de réponse – le théâtre est du côté d'une parole plus sèche. C'est le vrai problème. La maladie infantile de mon écriture c'est de surligner ou souligner ce que je veux dire, ce qui est là. Ce que la scène de théâtre disqualifie immédiatement. On ne te pardonnera pas d'avoir été lourdingue. Il faut imaginer sur scène ce passage de *La Recherche* où Proust, après nous avoir donné sur toute une page les lapsus du liftier nous en donne la traduction. En tant que lecteur tu t'agaces, « c'est bon j'avais compris » et tu tournes la page sans avoir le sentiment d'avoir été gravement offensé. Au théâtre, le spectateur est otage de ce qui se passe. La faute d'écriture te rappelle que tu es otage d'un dispositif, elle te blesse et te rappelle à ton identité de lion. Or je sais qu'il fallait que je dégraisse ça dans mon travail, faire beaucoup plus confiance à l'écriture pour justement bien dire ce que je veux dire et à partir du moment où je fais plus confiance, je vais vers le dénuement du théâtre.

AA – C'est ce que tu fais dans *La Relève des dieux par les pitres*, c'est ce que tu testes avec Agnès Sourdillon en tout cas.

AB – Oui mais je teste de manière encore bavarde me semble-t-il. C'est un monologue. Dans sa version pour la radio cela donna cinquante minutes de paroles. Heureusement, quand on l'a donné sur scène à Avignon, il y avait des moments de mime et de muet donc ça respirait autrement, mieux.

Une anecdote qui remonte à 2004, à cette première lecture inventée ensemble. Nous avons sélectionné cinq pages qui nous semblaient indispensables pour planter le personnage de Myrtle Gordon, mais elles étaient très psychologiques, presque bavardes ou bavardement romanesques, et je flairais le problème. Nous en sommes venus à nous dire « Comment faire passer ce contenu autrement ? » Avec son talent et son métier, Agnès a traduit ça pour la scène au moyen d'une scène muette qui la montrait s'installant au centre de la scène et ne parvenant pas à se mettre en lumière, houspillant l'éclairagiste, etc. Tout de cette cantatrice était donné d'emblée, et mes cinq pages bavardes étaient fourguées en contrebande et dans un silence passionnant. Cette traduction initiale fut aussi mon enseignement le plus fort, d'emblée.

AA – Tu pointes le danger dissertatif du roman. Ce qui me frappe dans tes textes, c'est que bien souvent on se demande si on n'est pas face à une matière qui pourrait rentrer dans un essai, ou dans un petit traité à la Pascal Quignard, une fiction spéculative. Or j'ai l'impression que tu essaies d'éviter cette pente de l'essai en faisant en sorte de proposer des romans de l'incarnation. Incarner l'esprit dans la matière. Dans *Je suis une aventure*, il me semble que tu contrebalances les discussions philosophiques en les lestant de chair. Est-ce ainsi qu'on pourrait décrire ton travail ?

AB – Oui cette description me convient parfaitement. Mais ce n'est pas comme ça que le roman s'écrit.

AA – Comment ça se passe ? Tu choisis Federer parce que c'est un exemplum pour décrire la grâce en mouvement ? Ou est-ce que c'est le sujet de la grâce qui t'amène à Federer ?

AB – Eh bien ni l'un ni l'autre. Je voulais faire un livre qui serait un recueil de cinq portraits. De personnes réelles ayant réussi à se soustraire aux forces d'assignation pour entretenir un rapport mobile à leur propre identité – ce qui est l'obsession de mes fictions. J'avais testé cette matière pendant une semaine sur France-Inter et travaillant au portrait de Federer, deux phrases sont venues se percuter dans ma tête. On les entend constamment à son sujet mais ce jour-là je les ai entendues ensemble. Soit deux silex, des étincelles et un départ de feu : d'un côté « il a la grâce », de l'autre « c'est le plus grand joueur de l'Histoire ».

Il est encore en activité, en mouvement, il essaye encore de prouver des choses et on répète « C'est le plus grand joueur de l'Histoire ». C'est un compliment, entendu, mais il est spécialement gluant car il revient à le placer d'emblée dans une vitrine de musée, statufié. Donc je me dis, tout de suite « J'ai une intrigue pour tout le livre : va-t-il réussir à se soustraire à la glue qu'il y a dans ce compliment ? » On a beau savoir théoriquement que c'est inepte, on a envie d'entendre ça, bien sûr – si on me dit que je suis le plus grand pâtissier de l'Histoire, je glousse, tout en me entendant une petite voix qui me dit que si je l'entends réellement, je ne serai plus capable de réinventer l'éclair au chocolat ou la tarte Bourdaloue. Je n'utiliserai plus que mes acquis, etc. Le compliment va me figer, je suis « arrivé ».

Donc j'ai mon intrigue (comment se soustraire à cette assignation ?) qui est un peu la même que dans mes autres romans, mais ça ne suffit pas ; il faut encore qu'il soit habité, et cela c'est la première phrase qui va me le donner, « Federer a la grâce ». À chaque fois que j'entendais les journalistes affirmer cela je me disais « Mais qu'ils sont idiots ! » Dans le contexte judéo-chrétien, la grâce désigne un état précis : Dieu élit quelqu'un, etc. Mais ce jour-là, porté par « C'est le plus grand joueur de l'histoire » je me suis dit : « Entendu, je vous prends au mot, il a la grâce. » Mais je vais faire l'effort que ne font pas ces journalistes, je vais essayer de justifier le fait d'utiliser ce mot-là.

J'ai donc mon intrigue, la passion qui va pousser les personnages à se porter au-delà d'eux-mêmes. L'enquête de l'auteur sera quant à elle : qu'est-ce que la grâce si on la sort du contexte religieux ? Et voilà, j'ai mon livre. Ou en tout cas les litres d'essence dont j'ai besoin pour faire la route.

Tu vois donc que les deux apparaissent en même temps, il n'y a pas d'un côté le discours intellectuel que je pourrais tenir sur la grâce, et de l'autre côté l'envie d'y mettre du corps. On le sait, les deux ne peuvent qu'apparaître en même temps. Quand ils n'apparaissent pas en même temps, certaines maladresses deviennent inévitables, il y aura des trucs forcés. Je veux qu'il y ait une fête, donc il y aura une fête. Mais pour certaines de ces scènes, le lecteur est en droit de se demander si ça fonctionne pleinement... Dans le prochain roman, il y a une grande scène de fête, mais elle me semble indiscutable. Je pense vraiment qu'elle est sortie du livre et non pas de mon intention de mettre dans les livres une scène de fête. Dans *Je suis une aventure*, au contraire, la question de l'enquête intellectuelle (qu'est-ce que la grâce ?) naît du malaise de Federer qui veut s'arracher à la glue du compliment, à la peur d'être figé. Ce malaise est très physique, et la question posée par la grâce est « comment j'habite un corps ? » Donc ce n'est pas une question philosophique parmi d'autres, c'est une question qui implique le corps du personnage qui se la pose. Ce n'est plus une question philosophique mais une tentative de description d'un corps en mouvement. La grâce, c'est la question de l'incarnation ; comment un corps humain peut-il révéler, manifester ou transmettre une chose qui augmente le corps humain ?

AA – On se trouve bien face à des fictions du corps, avec tout ce que cela implique comme matière carnavalesque, registres hétérogènes. Il me semble qu’il y a là l’affirmation d’une filiation, ou du moins une inscription dans une généalogie anti-romanesque. C’est du moins ce qui ressort de *La Déconfite gigantesque du sérieux*. Comme tu mets bien souvent en scène des narrateurs poursuivis par des djinns, des démons et autres, je me suis demandée quels pouvaient être les démons qui poursuivaient l’écrivain qui a écrit ce livre-là ? Qu’est-ce que tu cherchais à « exorciser » en écrivant ce livre « manifeste » ? Le terme peut déplaire parce qu’il suppose un discours un peu autoritaire...

AB – Justement. Dans *La Déconfite* le terme autoritaire est amplement moqué, malmené. L’espèce de hargne amusée qui transparait dans ce petit livre vise un certain discours romantique, ou plus précisément la permanence d’un certains discours romantiques dans les propos de beaucoup d’écrivains français. Cette permanence me laisse intranquille. Je pourrais n’en avoir rien à faire, et écrire dans l’indifférence à ces conneries, mais je me sens très agressé par cette forme de bêtise. Dans combien d’interviews pouvons-nous lire « L’écriture de ce livre a été liée à beaucoup de souffrance », « Je suis descendu dans des abîmes de doute », « J’ai pris des risques en écrivant », etc. Si j’avais vraiment le goût de la bagarre, ou si je les considérais comme de vrais interlocuteurs, je leur demanderais « Mais de qui te moques-tu ! ? » Oui, bizarrement je me sens agressé par cette dramatisation à outrance, par le fait de vouer le geste d’écrire à un pseudo-tragique. Les auteurs anglais et américains ont certainement leur cliché, mais ils n’ont pas celui-là. Je veux battre en brèche cette pseudo-tragédie permanente, qui est dans le geste d’écrire, si on accepte de les croire, et qui vient baver jusque dans leurs livres. Comme par hasard, les auteurs qui ressassent ce discours apparemment très plaisant narcissiquement n’écrivent que des livres compassionnels et déprimés. Mais quand bizarrement, quand ils ne parlent pas à tel journaliste ou face à telle assemblée de lecteurs, quand tu les rencontres autour d’un verre de Cahors ou une bouteille de Pic-Saint-Loup, ces auteurs sont parfois d’excellents compagnons... Je suis alors tenté de leur dire qu’ils sont un mensonge sur pattes. « Oui, peut-être faites-vous l’expérience d’une forme de douleur d’exister, mais toute votre personne fait entendre une autre musique, alors pourquoi cette musique-là est-elle toujours filtrée, empêchée de se faire entendre dans ce que vous écrivez ? Pourquoi seul le tragique aurait-il droit de cité ? Ou pourquoi ce tragique-là censure-t-il l’humour dont vous faites preuve le reste du temps ? » Je me sens très agressé par ce qu’il me semble être un mensonge revenant à tailler à la serpe dans l’expérience, dans le vivant. Le vivant c’est : j’ai vingt ans, le premier de mes quatre grands-parents décède, que j’aimais beaucoup ; le repas qui suit l’enterrement est un repas hyper joyeux. On faisait attention à notre grand-mère mais de fait, on éclatait de rire avec des cousins qu’on n’avait pas revus depuis dix ou vingt ans. Ce fut un vrai choc ; « Dans quel livre ai-je lu un tel récit ? » Pourtant 40 % des enterrements *normaux* se passent comme ça, peut-être plus...

Or je ne peux prétendre que mes livres opèrent le réel, qu’ils ont une dimension politique, si je passe mon temps à maquiller le réel en ne lui donnant qu’une seule dimension. Les gens qui écrivent de grands livres comiques sont bien moins dans le mensonge. Pourquoi ? Parce que sous la grosse blague apparaît tout de suite une autre strate. Par exemple *Catch 22*, ce roman que je trouve incroyable se présente comme une grande bouffonnerie mais il est impossible de ne pas voir le fond effrayé ou grimaçant que Joseph Heller marie à cet humour. C’est un livre époustouflant pour cette raison.

Il existe pourtant, dans l’arbre généalogique des écrivains français, quelques branches qui ont su se passionner pour la fleur et le fruit plutôt que d’être hypnotisée par la branche morte du plein hiver (Rabelais, Diderot, Stendhal, Novarina, Cadiot...). Or cette lignée-là est sans enfants, très paradoxalement, ou bien trop discrets, ou trop esseulés. Oui c’est assez fou de voir à quel point la

prise de contrôle de l'espace littéraire français par la sphère politique, par l'Académie, a tenu le goût français, en matière de littérature, dans des limites étroites, ridicules.

AA – Ce qui est sensible dans ce que tu dis c'est vraiment un goût de l'hétérogène ; il faut ouvrir la bigarrure, créer de l'autre en permanence. Il faut mettre les deux ensemble, tu le dis souvent, il n'y a pas l'un contre l'autre mais les deux ensemble. J'entends là comme une sorte de désir du roman total, hérité du romantisme sans doute. Ce désir du roman total entre en tension avec une fragmentation dans tes textes, une rupture des liens syntaxiques, des retours à la ligne qui morcellent le texte si l'on s'en tient à la disposition des paragraphes d'*Anima motrix*. Comment comprends-tu cette dynamique-là ?

AB – Une précision alors : quand je parlais de romantisme ce n'était pas en visant le romantisme français de 1830, mais bien en taclant les ersatz de pensée romantique dans le discours des auteurs d'aujourd'hui. S'il y a tout un pan de 1830 qui est à l'origine de cette mise en scène créatine du geste créateur (*Chatterton* de Vigny par exemple, si caricatural et inoffensif), il y a aussi, dans 1830, le génie baroque de Victor Hugo, la splendeur sombre de Nerval, Stendhal en quelque sorte – mais si résolument marginal –, Musset, Nodier... Ceux-là n'ont rien à voir, bien entendu, avec les clichés qui m'insupportent.

Tu décris bien *Anima motrix* en parlant de tension entre deux forces, en ne convoquant pas le mot « contradiction ». Un solo de jazz peut être très syncopé mais long, riche, et donner invariablement l'impression d'un souffle enthousiasmant. La syncope ou la coupure introduite par le paragraphe, dans mon roman, n'est souvent qu'une façon de rebondir, de se relancer, une façon d'intégrer le vide, le blanc. Que ce soit à la mesure d'une phrase, ou à la mesure d'un paragraphe, il m'arrive souvent de trouver ces coupures belles ; elles produisent un petit vertige, un accident qui participe, à mes yeux, de la recherche d'une forme de totalité. Mais il faut s'entendre : ce mot de totalité (ou « total ») n'est pas de moi. Je ne le valide qu'au prix d'une adaptation : la totalité que je pourrais ambitionner est celle qui laisse entrer de l'hétérogène au sein de l'œuvre, c'est-à-dire des résistances ou une contestation de ce mouvement englobant qui n'est jamais très loin d'être totalitaire. C'est l'infinie plasticité du roman qui me stimule. L'expression « roman-total » me séduit, elle m'attire, mais s'il y a une force ouverte à la contradiction, au refus de toute approche systématique de la vie, c'est bien dans la création artistique qu'elle a voix au chapitre. Je prenais l'exemple d'un solo de jazz, mais il y a beaucoup d'hétérogène dans les livres de Claude Simon, en tout cas dans ceux des années 80. *Les Géorgiques* est constitué de blocs très dissemblables les uns avec les autres – plus dissemblables que mes propres livres. Oui, cela peut se présenter comme un bloc d'un seul tenant, une sorte de flux embarquant tout, mais en vrai Claude Simon convoquait des éléments très dissemblables, qui l'éloignaient du roman – on ne peut vraiment pas dire que *Les Géorgiques* en soit un – alors que je reste clairement dans les parages du roman. Si *Les Géorgiques* est pour moi l'un des plus beaux livres jamais écrit, si je pouvais aller de ce côté-là en me détournant ou pas de la fiction, en allant dans le sens d'une forme de fragmentation assez folle, j'irais immédiatement. J'accepte l'étiquette « œuvre totale » si on se met d'accord pour dire qu'elle désigne *Les Géorgiques* ou *La maison des feuilles* de Danielewski. Ou *India Song*.

AA – Ton goût pour la plasticité est encore sensible dans cette poétique du dédoublement, de la fourche, de la « sortie de route », du « carambolage » pour reprendre des titres de chapitres dans *Je suis une aventure*. *Anima motrix* fait apparaître des doublons voire des triplets des chapitres pivots du livre. Cet effet de dédoublement renforce les ouvertures possibles du livre, le mouvement

dynamique d'ensemble. Or cette écriture du/en mouvement se partage entre vitesse de l'ellipse, du carambolage et lenteur de la mue : comment se négocie cette tension-là ?

AB – Je viens de participer à un colloque intitulé « Littérature et évènement ». C'était à Rouen. À cette occasion, j'ai formulé ceci : il n'y a peut-être pas d'évènement, dans mes livres, parce que je décris des métamorphoses. On y trouve un camaïeu d'identité, un glissement de l'une vers l'autre qui empêche de dire si on est dans la fin du bleu ou le début du violet. Vouloir décrire ce processus, c'est avoir une vision particulière du cours des choses, de l'Histoire. J'écris donc avec ce paradoxe : décrire une métamorphose suppose une lenteur qui permettra de percevoir des changements infinitésimaux – comme voir l'herbe pousser, dit Claude Simon citant Pasternak – et, de l'autre côté, le désir de savoir le lecteur happé par une espèce de vitesse, comme quelqu'un qui prendrait un train en marche. Non pas un TGV, un train normal.

La vitesse du plaisir de lecture. Je voudrais toujours pouvoir conseiller au lecteur de se laisser prendre, en écartant les clins d'œil, les références, ou ce qu'il ne comprend pas, car on s'en fout. La deuxième lecture sera l'occasion d'aller voir en profondeur ce que le fleuve charrie ; je voudrais que la première soit pure vitesse, quelque chose de trépidant, peut-être adolescent.

AA – Tes livres inscrivent des représentations de la lecture à travers les parcours de tes personnages. Spencer, par exemple, aime aller vite. C'est sans doute lié à son métier de journaliste : il faut toujours être réactif, dans l'urgence. Cette vitesse est vue positivement : elle va de pair avec l'intelligence (tu cites souvent la phrase de Norman Mailer : « Ce qui m'intéresse avec l'obscénité c'est la vitesse à laquelle elle véhicule le sens »); la politesse est une entrave à l'intelligence dans le cas de Laura, la prof de philo qu'on croise sur la route de *Je suis une aventure*). Et en même temps, en allant vite on rate des choses, c'est le cas de l'agent qui se trouve derrière sa caméra dans *La Borne SOS 77* et qui a jugé un peu trop hâtivement l'installation du SDF. Il me semble que plus tes personnages vont goûter à la vélocité plus ils vont être contraints de faire des détours, d'errer pour parvenir à comprendre. Serait-ce ce que tu cherches à produire chez le lecteur ? On part vite mais on revient constamment sur la discussion, on résume les épisodes précédents, on revient sur la même question qu'on essaye de comprendre autrement. Tes parcours sont-ils des retours ?

AB – C'est une double-postulation en quelque sorte ; ressentir comme une excitation à aller vite (personnage et lecteur) ou adopter une attitude plus contemplative – ce qui est aussi parfait pour le lecteur, qui peut alors être attentif à cette métamorphose que le livre décrit ou raconte (fusion de ces deux verbes dès lors qu'il est question de métamorphose). Pour le personnage, ce sont des moments bêtement contemplatifs : un paysage, les étourneaux dans le ciel toscan (*Anima Motrix*), ou dans la campagne anglaise (*Je suis une aventure*)... Quand ils regardent les étourneaux, Lubje ou Spencer sont saisis par la virtuosité chorégraphique de l'essaim, capable d'enchaîner les figures, les formes, sans pouvoir se déprendre de l'idée qu'il s'agit aussi d'une immense liberté. Le moment de la contemplation n'est donc pas un moment d'assise, l'occasion de se reconnecter à un moi-profond, c'est au contraire le temps d'un vertige qui creuse en nous des espaces insoupçonnés (cf. *La Maison des feuilles*, à nouveau).

AA – Finalement les pauses sont encore du mouvement. Le retour des étourneaux fonctionnerait ici comme une figure méta-textuelle parce qu'elle renvoie au processus d'écriture, comme le ruban de Möbius qui revient de livre en livre aussi.

AB – C’est exactement ça, mais si je fais revenir ce ruban (dans *Ma solitude s’appelle Brando* ou dans *Je suis une aventure*) ou ces étourneaux, de livre en livre, ce n’est pas simplement comme une sorte de caméo, une apparition qui serait la marque de mon travail, mais bien parce que cette figure continue de m’intriguer, de me nourrir. (Je n’aime pas les marques de connivence, les trucs pour *happy few*). Ces deux figures émettent en direction des personnages (à charge pour eux de s’appuyer sur ça pour se libérer intérieurement) mais aussi, effectivement, dans la direction de l’auteur. Ce serait un peu comme ces points de ravitaillement que construisaient les explorateurs des pôles en prévision de leur prochain passage ; j’ai besoin de ces balises pour me relancer. Ce sont des images si fortes que je ne cesse d’y revenir pour reprendre des forces, en les observant ou en les analysant sous un angle qui n’aura pas encore été le mien dans les livres précédents, voire dans les pages qui précèdent. L’idée d’une liberté sans ennemis (dans *Ma solitude s’appelle Brando* comme dans *Je suis une aventure*) vient du ruban de Mœbius. La recherche d’une identité plastique, d’un rapport mobile à sa propre identité, me vient du mouvement de l’écriture comme aussi bien de la contemplation des étourneaux.

AA – Tes personnages sont livrés au mouvement, à la déroute. C’est un mot central dans tes livres. Tous tes personnages sont affectés par cette dynamique, tous oui, sauf peut-être les femmes qui peuvent paraître cantonnées dans des rôles plus étroits ou plus figés. Soit ce sont des femmes érotisées, désirables, des mangeuses d’hommes, soit ce sont des figures un peu repoussoir : la sœur ou la mère se présentent comme des figures de la castration dans *Le Debors*. D’ailleurs les deux facettes peuvent s’associer lorsqu’il s’agit de l’ex qui vient ramener au piège du cocon du couple, Sylvia par exemple dans *Je suis une aventure*. Est-ce qu’en dehors de ces relations érotiques ou familiales finalement, il n’y a pas d’autres façons d’envisager la figure féminine ? C’est sans doute le cas, mais cela n’apparaît pas vraiment dans tes livres. Pourquoi ?

AB – C’est une bonne question car je ne me la suis peut-être jamais posée. Il y a d’autres personnages féminins : si L. n’est au centre que des quarante dernières pages du *Debors*, elle n’en est pas moins, pour moi, le troisième personnage principal, après Kateb et Malo. Et elle échappe, je crois, aux catégories « érotisée » ou « mangeuse d’hommes ». Certes elle découvre plus avant sa sexualité dans ce chapitre-là, mais sa « fonction » dans le livre, pourrait-on dire, est différente. Elle naît à une énergie que n’ont pas eue les deux hommes, et tend la main, en quelque sorte, au seul personnage principal d’*Appoggio*, Myrtle, qui est, elle, une mangeuse d’homme, c’est certain, mais qui n’a pas que cette qualité : c’est aussi et surtout une femme qui se perd dans ses rôles comme face à autant d’identités possibles ou imposées. Qui se prend les pieds dans sa colère comme dans un tapis. Qui aimerait ne pas se trouver, se tenir dans un espace plus ouvert, mais il y a trop de colère.

L’autre personnage féminin auquel je tiens, Marion, est au centre d’un roman, *Énorme*, publié par les éditions Thierry-Magnier dans une collection à destination des adolescents mais j’y tiens comme à un autre livre. Le roman la suit durant une année scolaire au cours de laquelle son corps d’enfant va disparaître pour laisser place à celui d’une femme en devenir. Ses règles, ses hanches, ses seins, son visage... Son corps prend vite une place qui oblige son entourage à se repositionner. Ces changements la perturbent considérablement mais parce qu’elle fréquente le collègue Christine-de-Pisan d’Aulnay-sous-Bois elle sera amenée à découvrir la vie époustouflante de cette femme, Christine de Pisan, qui assumait pleinement sa féminité et son ambition intellectuelle et sociale à une époque, le XIV^e siècle, où rien de tout cela n’était possible à une femme. Cette vie exemplaire accompagnera Marion tout au long de l’année (quatre chapitres insérés dans le roman font de Christine de Pisan l’autre personnage principal du livre) pour se forger une identité féminine à la fois conquérante et sereine.

Dans les livres suivants, les personnages féminins comptent un peu moins, et à partir du moment où ils comptent moins, on court le risque de les faire tomber dans une position un peu caricaturale, à la différence des personnages principaux pour lesquels on dispose de plus de place et d'attention, voire de curiosité, pour en montrer différentes facettes.

Mais je voudrais m'arrêter sur un point précis. Il m'a parfois été dit que le narrateur de *Je suis une aventure* était un obsédé sexuel. L'étiquette ne me dérange pas si on la purge de toute dimension morale, voire de toute réprobation. Il aime les femmes, les rapports de séduction et faire l'amour ; comme d'autres il a l'impression d'être plus vivant à ce moment-là qu'à aucun autre. Or ce n'est pas la définition de l'obsédé sexuel qui évolue à la limite de la légalité. J'ai mis au défi les gens qui utilisaient ce mot : « Pointez un passage et parlons-en précisément. » Chou blanc évidemment. Il s'agit de vie et non de domination masculine. J'ai rencontré beaucoup de filles qui sont dans cette énergie, ce n'est pas mon regard qui les a transformées, elles n'avaient pas besoin de moi, ou ne m'avaient pas attendues.

À l'origine de mes romans se trouve un élan qui me rend imperméable à diverses formes de misanthropie comme au cynisme ou au pessimisme.

AA – Tout ce qui est de l'ordre de la séduction, du marivaudage semble repoussé dans *Je suis une aventure* au nom d'un impératif de vitesse. Le jeu de langage existe mais il est rapide, comme si le corps devait prendre le dessus. On ne s'embarrasse pas de la scène de séduction.

AB – C'est vrai. Tout un pan de la littérature ou des relations sociales est au diapason de certaines formes de mondanité (*Les liaisons dangereuses*, le film *Ridicule* de Patrice Leconte, etc.). *Les liaisons dangereuses* est un chef-d'œuvre mais je ne peux m'empêcher de trouver fade ou dégoûtant cet aspect cérébral et manipulateur du rapport à l'autre. Cette habileté, cette jouissance du verbe si poussée qu'elle pourra, dans certains cas, épuiser toute la scène sociale, me semblent parfois n'avoir pas d'autres fonctions que le détournement de l'énergie libidinale. Être donc une sorte d'agent moral. Il entre pour moi une part énorme de tartufferie dans les modes codifiés de séduction car je crois que deux individus mis en présence savent immédiatement s'ils se plaisent. Cette façon de négocier avec son désir ne me parle pas du tout et j'essaie dans mes livres de décrire un autre rapport à l'érotisme.

AA – Tu procèdes d'ailleurs à une inversion des stéréotypes dans *Je suis une aventure* : une prostituée dit à Spencer que « les Français pour l'amour c'est bien mais pour la drague vraiment, c'est catastrophe ». Einstein débarque dans la conversation c'est anti-drague au possible...

AB – Dans la même scène, Magda, cette prostituée dont on fête le départ en retraite, dit que les hommes sont « une énigme pour débutant » et plus loin qu'ils sont « vraiment une fille facile ». Voilà pour l'inversion. J'espère ne pas avoir un point de vue si masculin. Ce qui m'intéresse c'est la question sexuelle et comment elle rebat les cartes sociales du masculin et du féminin. Je suis fasciné par les gens ou les personnages qui sont capables de ne pas s'embarrasser de tout ce qui fait écran à des formes d'épanouissement. Un type m'expliquait dernièrement écrire beaucoup. Envoie-t-il ses manuscrits ? Non, car « l'édition est un milieu pourri, c'est copinages et compagnie ». Il ne connaît pas ce milieu mais est convaincu qu'il ne servirait à rien d'essayer, il dresse un écran entre le monde et sa propre jouissance. Les romans ou récits que j'écris sont portés par le désir d'une présence au monde plus aigüe. J'ai dans la tête cette citation de Rimbaud, « Nous ne sommes pas au monde ». Écrivant je voudrais crever les baudruches (comme les identités immuables, la fiction du moi profond, etc.) qui empêchent cette présence, ou une forme de communication immédiate. C'est le côté un peu naïf de ce que je fais, au sens fort. Voire niais.

AA – Cette naïveté va de pair avec la mise en avant du rire. Le sexe, par exemple, est dédramatisé par l’humour : on rit beaucoup en faisant l’amour dans tes livres. J’aimerais qu’on s’attarde un peu sur cette question du rire parce qu’il me semble que tes livres tracent une axiologie du rire. D’un côté, il y a le bon rire, le rire incluant, le rire de la tendresse, le rire où on s’amuse avec l’autre ; de l’autre côté, il y a le mauvais rire, le rire ironique. L’ironie est largement disqualifiée dans tes livres. Or tu y recour à l’ironie, dans *Les lions comme des danseuses* par exemple, mais pas seulement. Dans quel cas a-t-on le droit d’utiliser l’ironie ? Par rapport à qui ? Comment conçois-tu ces différents degrés du rire ?

AB – Cette précision d’abord : je n’édicte aucun interdit, et ne délivre pas d’autorisations. Si je parle parfois comme un ayatollah (et ça sera le cas dans cette réponse) c’est en espérant que personne ne me prenne au sérieux.

Je ne vais pouvoir répondre que de manière approximative ou balbutiante ; il existe une littérature colossale sur le sujet, et je ne la connais pas. Je ne peux m’appuyer que sur une chose : ma détestation de l’ironie. Pourquoi ? Parce que c’est une prise de contrôle intellectuelle sournoise et sarcastique. L’autre est violenté à son insu – l’ironie la plus fêtée est celle qui s’énonce à l’insu de la personne moquée. Ou si l’ironie est perçue (« Là on se fout de ma gueule... ») c’est sans pouvoir démonter le mécanisme (« T’es ironique là ou quoi ? ») Et je trouve cette prise de contrôle totalement insupportable. Si la personne moquée ne te comprend pas ce n’est pas qu’elle est stupide, c’est que tu as pris un biais tellement tordu pour exprimer ce que tu en penses. Puis, la scène est toujours la même : ils ne s’expliqueront pas (« Laisse, laisse. ») Ceux qui ont recours à l’ironie ont un complexe de supériorité qui me les rend odieux.

Sans doute existe-t-il d’autres dimensions de l’ironie car, par exemple on dit de Stendhal qu’il est un maître de l’ironie. Or je lui voue un amour immodéré, ainsi qu’à *La Chartreuse de Parme*... Est-ce parce qu’il peut se moquer de Fabrice Del Dongo tout en l’aimant profondément ? Idem avec Lucien Leuwen ou Julien Sorel.

C’est le persiflage que je déteste, les gens narquois qui trouvent dans la bêtise d’une remarque de quoi alimenter leur passion triste. Alors peut-être pourrais-je dire ceci : l’ironie me gêne moins quand elle s’en prend au discours et non aux personnes. Elle ne me gêne pas non plus quand elle s’exerce aux dépens des puissants car il s’agit alors d’utiliser les armes et la logique de ces mêmes puissants (mépriser l’autre sans le lui dire explicitement, en s’en tenant à un code que seul comprendront quelques *happy few*).

Si j’en reviens à ta question, oui, je crois qu’il y a au moins deux façons de rire. Celui qui provoque la joie commune, et non une grimace un peu recuite (« Je me suis bien payé sa tête... »). Je suis attaché à un humour beaucoup plus potache, bien plus rabelaisien. J’aime les blagues, celle qui font apparaître du corps – ce que fera bien peu l’ironie, qui est si cérébrale. Je préfère le corps qui exulte.

AA – Tu n’interdis rien en effet, mais il y a une partition très claire qui se dessine dans tes livres. C’est pour ça que je te posais la question. Je crois qu’il y a vraiment dans l’ironie une autorité qui te déplaît et qui correspond à ton rejet de la figure d’autorité en général.

AB – Oui. Tout à fait. Je trouve à l’ironie quelque chose de morbide. Si le but n’est pas d’être compris mais d’exprimer quelque chose supérieurement, de s’en tenir à la solitude des esprits vifs et sarcastiques, il entre dans la composition de l’ironie quelque chose d’éminemment morbide. Ça ne concerne que toi, il ne s’est rien passé de social, il n’y a eu aucune interaction avec les autres,

ou alors à la mesure d'une minuscule communauté. À l'inverse, j'aime à la folie le rire qui fabrique de la complicité. La complicité c'est une communauté pleinement ouverte, infiniment plastique.

AA – J'en viens donc à cette figure de l'auteur avec un grand A car toutes tes écritures en collaboration visent à défaire précisément cette figure d'autorité. Tu moques la figure de l'inventeur dans *Je suis une aventure* comme celui qui imposerait son nom à quelque chose que d'autres appellent autrement. Tu joues avec l'arbitraire du nom qui n'est jamais un nom fixe. Le nom est constamment mis en danger ou du moins en mouvement : il n'y a plus de nom originel, l'origine étant toujours duelle. Si l'on poursuit cette logique-là, il faudrait écrire des livres sans auteur, sans le nom de l'auteur. Tu as fait cette expérience avec *Une année en France*, mais aussi *Anastylose*. Est-ce que tu aspiras toujours à ces projets d'écriture collectifs ? Jusqu'à quel point c'est possible du point de vue éditorial, à quel point c'est satisfaisant du point de vue personnel ?

AB – Rien ne me satisfait plus d'un point de vue personnel. *Anastylose* a des défauts mais c'est aussi un livre dont nous sommes très fiers parce qu'il est un labyrinthe de formes, parce qu'il propose une dizaine de modes de lectures différents, parce que la maquette s'est inventée dans un dialogue constant avec les envies de textes, parce que l'ensemble dit quelque chose d'enthousiasmant au sens où, travaillant sur un monument commandé par l'empereur Auguste, nous nous sommes retrouvés à travailler la question du point origine. Au final, ce livre qui pourrait sembler austère ou érudit s'avère très joyeux et très politique : il n'y a pas d'origine authentique, quand vous remontez une piste c'est toujours pour découvrir un puits sans fond. Montrant cela de quantités de manières, au sujet de ce monument – *l'Ara Pacis Augustae* –, nous luttons pied à pied contre les récits truqués par les idéologues ou les responsables politiques, contre un certain fascisme aussi, qui croit en la pureté de quelques origines.

Si je détaille cela concernant *Anastylose* c'est que ce n'est pas sans rapport avec une autre partie de ta question, sur le statut de l'auteur. À chaque fois que j'ai pu être tenté de croire à ma singularité, à celle qui s'exprimerait dans l'écriture, les faits sont venus mettre un bémol à cette idée idiote. J'ai cru un temps que je lisais (en public) d'une manière qui m'était propre (rapidement, ou très rapidement, faisant entendre une certaine urgence, donnant un corps à entendre) avant de réaliser que nous étions plusieurs, dans ma génération, voire dans celle de nos aînés, à lire de cette façon. Quand j'ai lu en 2010 *Les Samothraces* de Nicole Caligaris, paru en 2000, dans lequel elle fait parler trois femmes contraintes à l'exil, j'y ai trouvé des images ou des segments de phrases « venant » d'*Anima motrix*, paru en 2006. Quand *Une année en France* a été publié, beaucoup de lecteurs sont venus nous trouver en affirmant avoir compris qui avait écrit tel ou tel fragment ; ils se trompaient presque toujours mais surtout très vite je n'ai plus été sûr de moi. Si le début me semblait être de moi, j'avais le sentiment de découvrir la fin dudit fragment. Oliver ou François étaient-ils passés par là ? Était-ce en réalité un de leurs fragments, pour lequel j'aurais proposé un autre début ? Etc., etc. Je m'oublie, je me disperse, cela me renouvelle, cela m'enrichit et m'amène à comprendre que le moi, le sentiment d'être singulier, sont des œillères ou des feuilles de vigne : on est toujours plusieurs et c'est avec cette pluralité qu'il devient possible de créer. Quiconque se lance dans un processus créatif apprend vite – sauf à être sourd – que ce même processus nous amène à faire feu de tout bois, devenant une sorte d'éponge ou de chambre d'échos de tout ce qui se trame autour de nous, de tout ce qu'on entend dans la rue, dans la chambre, via les médias, dans les livres, etc. J'ai écrit à ce sujet un texte auquel je tiens, paru dans un numéro d'*Inculte* puis mis en ligne par Médiapart, « Deleuze est une fleur ».

Les projets collectifs manifestent cela, sans le figer. À se frotter au regard de l'autre considéré comme un auteur du livre à part entière (qu'il soit graphiste comme Yoan De Roeck ou photographe comme Ludovic Michaux, Anissa Michalon ou Frédéric Lecloux, ou Frédéric

Delangle). Ou d'écrivains, bien entendu, comme avec tous les amis de la revue Inculte, et du collectif du même nom.

Cette dispersion concrète rejoue le désir ou l'ambition polyphonique dont nous parlions tout à l'heure, elle est sans doute même à l'origine de l'envie d'écrire, en ce qui me concerne. Du besoin – peut-être pathologique – de ne pas me retrouver seul avec cette personne que je n'aime pas trop, ou – de manière moins clinique – de ne pas me retrouver enfermé dans le point de vue structurellement mesquin d'une seule personne – moi en l'occurrence. Gagner le large, relancer les dés. Cela m'est d'autant plus nécessaire que la parution de chaque livre est un moment étrange, qui prend à rebrousse-poil l'énergie de l'écriture. Tu écris pour t'affranchir de quelque chose mais l'objet-livre, au lieu de venir couronner ce geste-là, te fixe à un endroit ; tu deviens l'auteur de tel titre, et on t'invite à parler. J'aime ces moment-là mais ils te fixent insidieusement à un endroit par quantités de biais différents – économiquement, narcissiquement, esthétiquement, politiquement. Un autre livre devient nécessaire – mais il l'était déjà, porté par le plaisir d'écrire – pour essayer de s'échapper ou d'échapper aux forces d'assignation qui pour être le fait de personnes sympathiques, susceptibles de devenir des amis, n'en sont pas moins des forces d'assignation. J'écris pour parcourir une sorte de far-west mental.

AA – C'est là que l'on rejoint l'une des problématiques centrales de tes livres : échapper à sa forme, à la fixité morbide qui est celle du figement.

AB – Exactement. On peut relier les deux plans (celui du récit et celui de l'écriture) et parcourir le livre comme s'il s'agissait d'un double fond à l'arrière d'un secrétaire ou d'une armoire. Ce que je raconte dit beaucoup de ce qui motive l'écriture. Il m'a fallu quelques années pour m'en rendre compte. Ce qui arrive aux personnages ne m'est pas arrivé mais ce qui les pousse est aussi ce qui me pousse vers l'écriture.

AA – Tes livres forment d'ailleurs des réponses aux livres précédents. C'est comme s'ils s'autocritiquaient, se reprenaient constamment. Cet art de la retouche s'inscrit dans le travail en cours, mais il y a aussi la retouche après la publication, comme dans le cas de *J'ai appris à ne pas rire du démon* dont tu as publié une nouvelle version. Ce geste-là d'autocorrection, il passe de livre en livre, il passe aussi dans la gestation du livre, il passe après coup. C'est un trait distinctif de tout ce que tu fais.

AB – Tu touches à quelque chose de compliqué car je n'aime pas cette pente que j'ai, qui m'amène à démolir mes précédents livres – tout en continuant à les aimer, bizarrement – mais je suis obligé de constater que ce travers a quelque chose de sain car il pose les bases du livre suivant, effectivement. C'est particulièrement vrai ou visible en ce qui concerne deux livres avec des photographes ; réfléchir à *La borne SOS 77* après sa parution m'a beaucoup aidé à concevoir *Numéro d'érou 362573* (un petit livre m'a servi à consigner ces réflexions : *SebecoroChambord*). Mais ce n'est pas le meilleur message à envoyer aux lecteurs. Je parle mal de mes livres – je les abime en énormifiant leurs défauts –, mais cela m'aide beaucoup à écrire le livre d'après, à l'écrire autrement.

Le cas de *J'ai appris à ne pas rire du démon* est un peu différent. À l'exception de la troisième et dernière partie, entièrement refondue, je n'ai fait que de très nombreuses corrections cosmétiques. Je veux dire par là qu'elles n'ont pas modifié les intentions de ces deux premières parties. La troisième et dernière (le monologue de Rick Rubin, dernier producteur de Johnny Cash) est pour moi le cœur du livre, ce à quoi je voulais en venir en écrivant ce livre car s'y exprime, je crois, une mélancolie et une colère qui me touchent beaucoup dans les derniers

enregistrements du chanteur. Mais il y avait dans la première version du livre, parue en 2006, trop de détails ou d'anecdotes que je n'avais pas assez dépliées, qui auront pu faire croire à certains lecteurs que je m'adressais aux connaisseurs alors que j'écris pour tout le monde. Il me fallait donc déplier certaines notations ou certaines situations pour qu'elles puissent infuser plus rapidement dans la tête du lecteur. Là encore je crois que l'intention de cette troisième partie est restée la même. Je l'ai simplement déployée à nouveaux frais en quelque sorte.

AA – Pourquoi dis-tu que c'est un ouvrage singulier dans ton œuvre ?

AB – Parce que la proposition d'Alexandre Civico et Sophie Giraud – qui a dirigé Naïve Livres avant de fonder les éditions Hélium –, nous laissait libres d'aller du côté de la biographie comme du roman. Cela m'a peut-être piégé : j'ai voulu faire en sorte qu'il puisse se lire comme une biographie et comme un roman. Au résultat je crois que je n'y trouve pas mon compte. Pendant un temps j'ai cru que la référence (Johnny Cash) m'embarrassait, trop prosaïque peut-être, mais ce n'est pas l'explication puisqu'elle ne me gêne pas dans *Je suis une aventure* – qui ne peut en aucun cas se lire comme une biographie de Roger Federer.

AA – Tu le mets à part mais on peut quand même le relier à tes hypothèses biographiques: *Ma solitude s'appelle Brando*, *Je suis une aventure*. Dans ces livres comme dans *J'ai appris à ne pas rire du démon*, il y a mise en fiction de vies singulières qui existent réellement.

AB – Oui mais dans les autres, le fictionnel est plus assumé et c'est pour ça que ça ne fait pas vraiment un ensemble à mes yeux. Dans *Je suis une aventure* tout est fiction, tout ce qui arrive à Federer est impossible. Seule deux ou trois citations sont exactes. Dans *Ma solitude s'appelle Brando* l'hybridation est plus poussée – avec cette inversion inattendue : le début compile des faits ou des interprétations couvrant la période qui va de 1910 à 1980 – au cours de laquelle, donc, je n'ai pas connu ce grand-oncle ; tandis que la seconde moitié du récit accumule les anecdotes inventées (l'inverse était attendu puisque c'est entre 1975 et 1990 que j'ai pu fréquenter cet homme). Mais que ce soit dans l'une ou dans l'autre, j'assume la lecture que je propose de cette trajectoire, de cette vie, car je sais qu'elle est en partie tordue ; j'é mets par exemple des hypothèses sur son émotion à l'égard des réfugiés traversant la Méditerranée alors qu'il se serait sans doute montré plus dur. Ceci pour dire cela : dans *Je suis une aventure* comme dans *Ma solitude* je ne me suis pas soucié de la vérité de ces vies-là, mais d'écrire les livres que je voulais écrire étant donné mes obsessions. Cette « liberté sans ennemis » qui a guidé le portrait de mon grand-oncle comme celui de Federer, elle n'appartient qu'à moi – en quelque sorte. C'est en les suivant eux que j'ai inventé cela mais à aucun moment je ne me suis soucié de savoir s'ils se reconnaîtraient dans cette maxime. Ceci pour dire aussi cela : le seul respect que je leur dois est d'ordre éthique ; qu'il s'agisse de personnages de fiction ou d'individus ayant existé, je suis tenu à la même délicatesse. Je ne dois pas proposer de caricature au lecteur. C'est tout le sens de cette étiquette générique inventée à l'occasion de *Ma solitude*, « hypothèse biographique » ; quand bien même il s'agirait de gens ayant vécu, je ne peux prétendre à aucune parole d'autorité les concernant, et ne peux m'en tenir qu'à des hypothèses. Il en irait de même avec ma fille bien entendu, et je pense que Stendhal ne se positionnait pas différemment quand il pensait à Fabrice Del Dongo, qui est un être de papier.

Pour le livre concernant Johnny Cash, le « régime de vérité » est différent ; je suis prêt à discuter avec un biographe du chanteur pour défendre pied à pied l'interprétation que je fais de sa trajectoire de vie. Je ne crois pas avoir avancé beaucoup de conneries. Toutes les scènes sont

fictives (mais certaines anecdotes, à l'intérieur, sont bien réelles) mais ce n'est pas de la fiction au sens où je n'ai pas le sentiment d'inventer à ce moment-là.

AA – Oui, tu observes une fidélité plus grande dans ton livre sur Cash. Cela pose la question des sources. Tu parlais auparavant du fait que tu étais allé dans des centres où se trouvaient des réfugiés en Italie... Comment envisages-tu cette question du document, de l'enquête de terrain ?

AB – C'est très variable mais il y a peut-être une constante quand même : j'accumule beaucoup de documents, en amont. Les livres dont nous parlons sont des travaux de longue haleine (plus de trois ans pour *Le Dehors* ou *Appoggio*, quatre ans pour *Anima motrix* et cinq pour *Je suis une aventure*). En amont j'accumule beaucoup de livres, beaucoup d'articles, mais sans les lire parfois. Pour le roman que je termine en ce moment, j'ai acheté une vingtaine de livres sur l'industrie française et le développement durable, au fil des années. Pour l'heure, je ne les ai pas lus, pour ainsi dire. Je n'ai pas non plus exploité la revue de presse que j'ai constituée depuis 2011 ou 2012. Je peux la survoler, piocher un peu au hasard en faisant confiance à un mélange d'intuition et de hasard. Il me suffit de quelques éléments pour tenir tout un livre. La phase de documentation intervient parfois plus tard. Je ne suis toujours pas allé en Bretagne sur le lieu où se déroule le roman que je viens de terminer. Je vais y aller maintenant, alors que le livre est terminé, et bien entendu cela m'aidera à corriger certains détails mais je voyais ce que je voulais écrire, et la pertinence de cette intrigue n'était pas tant du ressort de l'enquête.

À l'inverse, lorsqu'il s'agit d'un projet comme celui que je mène avec l'ONG ASI, au Congo, il n'est question que d'enquêter, d'observer, de questionner. Je suis là pour ça et rien ne sortira de bon qui ne vienne de l'enquête et de l'échange avec ces jeunes femmes dont la vie est si compliquée.

AA – Dans *Anima Motrix* aussi il me semble que le document a été fondateur ou fondamental dans la mise en place.

AB – L'enquête alors, plus que le document. C'est-à-dire ces soirées passées dans les centres de rétention (mais on est alors en 2004 dans une autre configuration administrative qu'aujourd'hui). Car le corps du livre a plus à voir avec la dérive, la métamorphose, et une certaine connaissance du paysage italien.

AA – Et l'histoire du Ministre de l'Intérieur de Macédoine ?

AB – Ah, je ne t'ai pas vue venir. Effectivement : cinq lignes dans un journal, découvertes par hasard, juste avant de le jeter. Dans un journal italien distribué gratuitement. Cinq lignes qui parlaient de l'arrestation de Lubje Boskovski, en Croatie je crois. Le présentant comme l'ancien ministre de l'Intérieur, en Macédoine, en fuite après que l'opposition a réussi à prouver son implication criminelle dans une mascarade destinée à le faire bien voir des États-Unis. Flairant l'anecdote qui me manquait pour écrire le livre que je voulais, je me suis alors lancé dans de longues recherches sur le web anglais, qui à l'époque documentait beaucoup mieux la situation des Balkans. Je voulais raconter l'histoire d'un homme guéri de sa folie par la traversée, à pied, de tout un pays. Et j'étais obsédé déjà (après *Le Dehors*) par la question des réfugiés. Or je découvrais grâce à ce gratuit distribué dans le métro, que j'avais gardé pour un autre article, l'histoire d'un homme politique ayant fait abattre sept réfugiés (la Macédoine était alors une sorte d'antichambre ou de plaque tournante du trafic humain, pour entrer en Europe) de façon à se faire bien voir

dans le cadre de la lutte anti-terroriste initiée par les États-Unis de l'après 11 septembre. Sept réfugiés qui n'étaient que des réfugiés, et non pas la cellule terroriste qu'il prétendit.

Cet article, cet homme, c'est bien plus qu'un prétexte, mais je n'avais pas besoin d'en savoir beaucoup plus sur lui. Ce qui m'était donné par ce tout petit article suffisait amplement à nourrir indéfiniment le livre que j'avais en tête.

AA – Ce qui ressort ici, c'est tout de même un rapport singulier à la presse, peut-être pourras-tu m'aider à le nommer ou à le caractériser... Ce n'est pas un hasard que le narrateur de *Je suis une aventure* soit un journaliste. La question de la presse et de la télévision est déjà présente dans *Anima Motrix* puisque les médias alimentent les peurs autour du terrorisme en hypnotisant littéralement les spectateurs autour de l'écran. C'est d'ailleurs l'enjeu de ton article paru dans *L'Humanité* au lendemain des attentats¹... Peux-tu préciser ton rapport aux médias ?

AB – Oui, cette question est devenue très épineuse. Le premier aspect est d'ordre formel (mais pas que, évidemment) : les médias ne parlent qu'une langue morte. Qu'il s'agisse de la presse écrite, de la radio, de la télé, ou des supports numériques, ce qui caractérise le travail des journalistes est cette langue morte. La retransmission d'un match est une chose édifiante, par exemple : des bouts d'expressions, tout le temps les mêmes... Des tournures de phrases toujours identiques, et des périphrases – toujours les mêmes – pour éviter les répétitions. Si j'avais été habile, un Stéphane Legrand par exemple, j'aurais pastiché cette langue pour la dynamiter de l'intérieur. Cette contradiction me fascine : alors qu'il s'agit de décrire un événement, c'est-à-dire ce qui arrive, ce qui survient et bouleverse un tant soit peu l'ordre des choses, les mots pour le dire, et les phrases, bref : les outils convoqués ne transmettent en fait que de la merde, des choses mortes. Ça me sidère. Peut-être ai-je tort de réagir de la sorte, mais il me semble difficile, en même temps, qu'un écrivain ne se sente pas concerné par un usage aussi coupable de sa trousse à outils. Est-ce qu'on n'écrit pas (au sein de l'espace littéraire) pour ranimer sans cesse la langue, contre ces forces de stabilisation ou d'étouffement ? En se servant de figures figées voire épuisées, les journalistes attestent un lien particulier avec le pouvoir, les pouvoirs, c'est-à-dire avec des forces qui ne sont pas du côté du jaillissement. Nicolas Bouvier a eu un jour cette image extraordinaire : « écrire c'est chercher à réargenter des cuillères qui sont passées dans toutes les bouches. »

Les raisons de la colère peuvent concerner la sphère littéraire comme aussi bien la sphère politique, qui truque le langage en faisant passer pour un constat ce qui n'est bien souvent qu'une obsession personnelle, une angoisse ou un fantasme. Alors la stupeur de l'observateur que je suis peut se transformer en rage. Quand Marion Maréchal-Le Pen n'est pas élue conseillère municipale à Sorgues en 2014, toute la presse ayant fait le déplacement va tout de même se concentrer sur elle. À tel point que le visage du gagnant ne sera pas montré, pas plus que son nom ne sera prononcé. Ce faisant, les journalistes et les rédactions contribuent à placer sur le trône une personne dont les électeurs n'ont pourtant pas voulu, dont ils voudront sans doute un peu plus la prochaine fois tant ils n'auront vu qu'elle à la télé. Et je passe sur toutes les fois où les journalistes valident les termes avancés par le Front National. On le voit, il ne s'agit plus – en l'occurrence – de médiatiser la réalité, mais d'en créer une autre. Les journalistes jouissent quand ils créent des monstres, quand ils parviennent à placer sur le trône le roi d'un jour, qu'ils feront *has-been* dès le lendemain. Ils reprennent les mots ou les concepts forgés par des communicants ou de grands malades, ou de grands escrocs, au lieu de faire passer des tests à ces idées et ces concepts d'extrême-droite – en enquêtant, en les confrontant à la réalité. La présentatrice du

¹ A. Bertina, « J'assume ma rage », *L'Humanité*, 17/11/2015, p. 18.

Grand Journal de Canal + n'a pas enquêté mais elle reprend les mots du Front National en disant qu'il tient un « discours de vérité ». Elle valide ces mots, et, les validant sans avoir enquêté, elle parle une langue morte, elle prononce des mots qui sont sans rapport avec la réalité du terrain, sans attaches, sans rapport avec l'humeur du pays, avec ses contradictions et sa diversité. Étant donné les conséquences, étant donné le monstre médiatique et électoral ainsi fabriqué, on ne peut qu'être furieux, on ne peut que vouloir agir contre ça.

AA – Cela pose la question du rôle et de la responsabilité de l'écrivain face à cette déferlante des discours médiatiques. Quelles sont les formes possibles de l'engagement aujourd'hui ? S'agit-il d'intervenir ponctuellement, comme tu le fais sur le site Médiapart avec d'autres écrivains ?

AB – Oui, effectivement il y a cette série de textes, liée aux élections régionales, avec cinq autres écrivains. En plus de quantités de formes d'engagement qui concernent le citoyen en moi et non l'écrivain, visant à réparer des souffrances individuelles, il y a donc l'écrivain que je suis, et ce qu'il peut, à son niveau, ou avec l'intelligence dont il dispose. Il y a beaucoup à réparer, chez une personne qui a froid et faim : il faut lui trouver un blouson, une structure d'hébergement, mais il faut aussi soigner la souffrance qui naît avec le regard qu'on porte sur elle, les mots qu'on utilise pour en parler, qui fixent et assignent. Parce qu'il s'agit de ne pas parler « à la place de » mais, comme l'écrivait François Bon, de « parler pour ceux qui ne veulent pas entendre ». Il s'agit de réhabiliter les exclus au cœur même des échanges, de la parole, de la Bibliothèque. Je crois mordicus qu'on ne peut soigner la misère sociale sans soigner aussi, dans le même temps, la misère culturelle. La tâche est ingrate car il y a plus d'expériences fades que de moments miraculeux mais ces derniers existent aussi et ils valent tous les efforts. Je correspond en ce moment avec un détenu qui a été très bouleversé ou aiguillé par les quelques rencontres auxquelles il a pu participer en détention (un metteur en scène, un auteur, le leader d'I Muvrini, etc.) De même dans nombre d'établissements scolaires. Quand j'interviens devant des élèves qui ne se sentent pas concernés *a priori* – quand ils n'estiment pas, carrément, que ce n'est pas pour eux – c'est toujours en leur expliquant que ma passion pour Stendhal ou Malcolm Lowry est d'abord une façon d'être présent au monde. La littérature permet d'être sensible à ce que disent les mots, les phrases, aux représentations qu'elles construisent. Et quand celles-ci ne conviennent pas, de se dresser contre elle, de les refuser en connaissance de cause. De comprendre par exemple – pour faire ici écho à un débat qui agite le pays en ce moment – que la déchéance des citoyens bi-nationaux induit l'idée qu'il existera *ipso facto* deux catégories de citoyens, les uns étant moins citoyens que ceux auxquels on ne pourrait retirer la nationalité française. En travaillant, par des ateliers d'écriture, la question de la précision dans l'expression, ou la question des intentions, on ne s'engage pas tant à former des écrivains qu'à aider tout un chacun à ne pas être évincé de sa propre langue.

Ou de ne pas faire dire aux mots n'importe quoi. Animer des ateliers d'écriture c'est aider les gens à se « reconduire » à travers les mots. C'est les aider à se demander « Quel réel je mets dans mes mots ? » Est-ce que c'est un réel totalement tartuffe, dans lequel il n'y a pas une once de réalité – alors même que je prétends décrire la France, ou l'époque ? Même des écrivains farouchement apolitiques écrivent en étant dressés contre ça. Savoir d'où je parle, ce qu'il m'est possible de dire à partir de l'endroit qui est le mien, quel sera le mot juste et quel sera le mot foireux. Oui, je pense qu'à un moment il est légitime que les écrivains aillent aussi de temps en temps sur ce terrain-là, pour contester cette langue morte qui pèsent un âne mort sur le psychisme de beaucoup de gens.

AA – En t'écoutant, je pense à cette injonction de Sartre, « connaître l'ennemi, combattre l'ennemi ». Ici, l'ennemi, ce serait les médias. Or dans *Je suis une aventure*, ton narrateur fait cette

belle proposition qui est de s'inventer « une liberté sans ennemis ». Comment fait-on pour échapper au négatif ou à cette pensée du négatif nourrie par les médias ?

AB – Bien vu. Ma pente naturelle c'est fabriquer de l'ennemi en permanence. Seulement je crève moi-même de cette colère-là. Elle ne fait pas grand mal aux éditorialistes qui n'entendent même pas leurs oreilles bourdonner alors qu'elle me met, cette colère, dans un état très négatif, d'adversité. La situation est suffisamment absurde pour qu'elle me semble insupportable. J'essaie donc d'agir de façon à ne pas être la première victime de ce que je peux faire ou penser. S'il y a un ennemi il s'agit de le combattre sans lui faire don de rien, en étant donc déjà toujours au-delà. Je veux dire par là qu'il faut purger le combat d'une dimension tragique. Il faudrait inventer un combat qui ne serait pas empreint de cette lourdeur-là. C'est mon fantasme et c'était déjà le fantasme dans *Ma solitude s'appelle Brando*. C'est d'ailleurs le point de jonction entre ces deux livres, ce qui m'était sorti de la tête. Et si j'écris c'est précisément pour m'en prendre à cette lourdeur, pour n'être pas dans le drame permanent, dans le scandale à outrance. Ce qui m'amène à revenir sur ta remarque : les médias ne sont pas un ennemi à proprement parler car il ne s'agit pas d'une personne et d'une intention. Ils disent n'importe quoi et sans intelligence mais je ne les soupçonne pas de falsifier sciemment la réalité, ou s'ils bidonnent ils ne voient pas le problème. Ma critique est plus structurelle que ça. Le dispositif est l'ennemi car c'est lui qui sabote l'intelligence. Un échange ne sera jamais donné in extenso, faute de temps – par exemple. Il y aura toujours un temps de montage. Que la personne en charge des coupes soit intelligente ou non, le résultat ne pourra qu'être mensonger, idiot à force de réduction, ou carrément malveillant. Or je ne peux recevoir ces choses de manière sereine, désinvolte, car le respect de la parole des autres, dans ses fragilités, dans sa complexité, est tout ce qui me porte vers l'écriture, vers la littérature. Écrivant on ne peut que développer une sorte d'hyper-sensibilité à ce qui se passe dans les médias du côté du traitement de la parole de l'autre, de l'utilisation de la langue, du regard porté sur le monde.

AA – Je voudrais qu'on aborde un des points sensibles de l'engagement, que tu évoques dans ton Journal de résidence à Chambord, à savoir la mauvaise conscience du petit bourgeois écrivain justement sur les questions qui toucheraient la pauvreté, les sans-papiers, les réfugiés. Peux-tu revenir sur cet inconfort que tu trouves finalement porteur d'énergie ?

AB – On en parlait tout à l'heure. Il s'agit toujours de comprendre d'où je parle. Ce n'est pas une question que je me pose, j'en hérite – des aînés l'ont déjà posée. J'accepte cet héritage car elle me semble très féconde, très passionnante. Quand je suis reçu à Chambord, résidence royale par excellence – plus injustifiable que Versailles, par exemple – alors que je suis en train d'écrire sur un sans-papier malien errant en banlieue parisienne, je ne peux qu'être saisi par le contraste entre ces deux situations et me demander ce que produit ce contraste-là. Est-ce que le fait d'écrire dans ces conditions-là, en recevant de l'argent public, invalide totalement ce que je peux écrire ? Est-ce que ça ruine mon projet à la racine en le rendant totalement inoffensif ? C'est une possibilité. Est-ce une certitude ? Non. Le Caravage par exemple : ces tableaux si scandaleux lui étaient commandés par des églises, des cardinaux, des congrégations. Certaines toiles furent refusées par les commanditaires qui les jugèrent trop scandaleuses. On peut vivre d'argent public, de bourses, de résidences et produire malgré ça un discours scandaleux. Le discours pseudo-moral consistant à corréliser le caractère inoffensif de certaines œuvres avec la compromission de leurs auteurs est une facilité qui empêche de penser. Florian Zeller vit de ses droits d'auteurs et ses pièces de théâtre ont le goût du vide intersidéral ; Pierre Guyotat ne vit que d'argent public, demandé et obtenu, et ce qu'il écrit – si on s'y attarde, si on le prend au sérieux – n'est en rien inoffensif.

Mais la question de la mauvaise conscience déborde la question des subsides et des endroits où je dors, évidemment. Elle rejaillit à une situation plus générale : petit-fils d'un chirurgien et, de l'autre côté, d'un ouvrier-chauffagiste immigré, j'ai grandi dans un milieu petit-bourgeois qui m'a donné tout ce dont j'avais besoin pour m'épanouir. L'éducation catholique que j'ai reçue m'a beaucoup marquée, elle explique en partie mes opinions de gauche mais aussi cette mauvaise conscience que tu évoques, et avec laquelle je ferraille en écrivant mes livres. Dans *Anima motrix*, le ministre fuit, harcelé par sa mauvaise conscience. Il est comme Actéon : poursuivi par ses chiens. Mais je voulais renverser la fable : au lieu d'être dévoré par eux, il va se retourner, oser les regarder. Sa fuite prend fin quand, osant les regarder, il transforme sa mauvaise conscience en vrai sentiment de culpabilité (il a fait assassiner des innocents et c'est atroce). Dans *La borne SOS 77* l'agent de surveillance est comme empêché de descendre au bord du périph, où se trouve Ghetto le SDF. Tout le reste du récit le montrera en train de se battre avec lui-même pour y descendre quand même, c'est-à-dire passer de l'autre côté du miroir. Dans les deux cas, pour ces deux livres, la figure du Consul, dans *Au dessous du volcan*, ne m'a pas quitté un seul instant. Je les ai presque écrits en révolte contre ce qui détruit le Consul.

AA – Il me semble que tu es revenu en partie ici sur le propos que tu tenais dans la note 37 de *La Déconfite gigantesque du sérieux* : « L'écriture est forte quand elle se propose de faire sonner la langue à rebours. Comment être à rebours si l'on milite pour être payé dès que l'on montre le bout de son nez ? Comment ne pas voir que la contestation est nulle dès lors que la présence de l'artiste aura d'abord été l'objet d'une négociation marchande ? » Est-ce que tu as évolué sur cette question des bourses ou des résidences... ?

AB – Cette citation ne visait pas les bourses et résidences, dont les montants sont fixés, mais certains auteurs qui négocient leur présence en bibliothèque par exemple, ou dans certains festivals, en fonction de la valeur qu'ils s'attribuent. Comme je viens de le dire, je ne crois pas que les bourses et les résidences désamorcent a priori la puissance des œuvres qui s'écrivent dans ces conditions. Je vais prendre deux exemples me concernant. À l'inverse de beaucoup je n'ai pas utilisé mon année romaine pour écrire sur la Villa elle-même, mais pour descendre dans le Sud, aller à la rencontre des réfugiés. C'était en 2004. Et j'ai utilisé mes trois mois de résidence au château de Chambord pour découvrir la clinique psychiatrique de La Borde, qui est à l'extérieur du mur d'enceinte et réfléchir, surtout, à ce manuscrit qui était alors en cours d'écriture, *Numéro d'érou 362573*. On n'est pas toujours piégé ou siphonné par le centre ou le pouvoir, on arrive parfois, même payé, à garder les yeux sur la périphérie, les différentes formes de marginalité. Mais il faut que je creuse cet exemple : au cours de ces trois mois, je me suis rendu compte que j'avais écarté un moment de l'histoire du sans-papier, dans la version avec laquelle j'étais arrivé au château. Je passais très vite sur le viol dont il aurait été l'auteur, qui l'a mené en prison et donc, indirectement, poussé au suicide avant que d'être jugé. J'escamotais cette question car elle me semblait infiniment piègeuse, capable d'oblitérer à elle seule la question du statut des sans-papiers. C'est à Chambord que j'ai pu prendre du recul pour me rendre compte, finalement, qu'en ne lui faisant pas de place, je lissais le personnage dans un sens inacceptable. J'ai en effet compris que la seule dimension politique de mon bouquin tenait au fait d'assumer cette histoire de viol présumé, que peut-être que tout son drame – en marge de celui vécu par la personne qu'il a peut-être violée, évidemment –... que tout le drame du sans-papier d'Afrique sub-saharienne était concentré là, trouvait dans ce viol son acmé. (Je précise que je parle ici à la fois en observateur et en écrivain). Si mon premier réflexe d'écriture avait consisté, en chuintant cette histoire de viol, à vouloir en rester à la question politique et sociale du sans-papier, j'ai fini par comprendre que, étranglés par leur loyauté vis-à-vis de leurs familles ou de leur village, et par leurs conditions de

vie en France (misère, promiscuité des foyers, nécessité d'échapper aux contrôles d'identité, etc.), ces hommes ne vivent que contraints, pressurés. La plupart d'entre eux endurent cette vie-là, mais d'autres – peu nombreux – peuvent être tentés de secouer le joug qui les écrase. Ici le romancier prend le pas sur le documentariste : n'en pouvant plus d'être à ce point contraint, Idriss veut éprouver son libre arbitre (confisqué, dans cette Afrique-là, par le patriarcat et par le groupe) et parce que ça lui est impossible, ou parce qu'il ne connaît pas d'autre langage que celui de la contrainte, ce sera en contraignant quelqu'un, à son tour. Le viol est ici la trace de sa liberté, et la manifestation de cette liberté débouche sur une catastrophe, un crime.

Mon livre devient ici moins inoffensif, je crois. Je n'étais que dans la compassion et voilà qu'il devient compliqué de parler de mon personnage : est-ce une victime ? Est-ce un salopard ? Les deux sont inextricablement mêlés. Et bien entendu, le livre qui visait une plus grande compassion vis-à-vis des sans-papiers, jusqu'à réclamer pour eux plus d'attention, plus de soins, comme pour toutes les personnes dans la misère, maintient jusqu'au bout, jusque dans cette extrémité du crime, ce qu'il demandait au départ. Le crime, tel que je le montre, tel que je l'explique, n'annule pas ce que je revendique pour les sans-papiers. J'oserais même dire : bien au contraire. Du coup il devient complexe, et pour certaines personnes – qui militent pour l'expulsion en cas de problème avec la justice, voire pour l'expulsion tout court, en l'absence de papiers officiels – carrément irrecevable. Peut-être même embête-t-il certains militants du droit d'asile, qui ne se sentent pas de le défendre jusque dans cette extrémité.

Ceci n'est pas sans rapport avec ma présence à Chambord. L'obsession de savoir d'où je parle, de comprendre quelle sera la portée de ce que j'écris, m'a permis d'écrire le livre que je voulais, avec la pertinence ou l'acidité politique que j'ambitionnais pour lui. Me poser ces questions (d'où tu parles) n'aura pas forcément une incidence immédiate mais ça met la tête à vif, ça te place dans une zone d'inconfort (y compris à la villa Médicis ou au château de Chambord) et ça te permet peut-être de donner au livre une acuité (politique).

AA – Savoir d'où tu parles, cela semble central, lorsqu'il est question de l'expérience africaine qui prend de plus en plus de place d'ampleur dans tes livres. J'aimerais qu'on y revienne parce que là aussi ça pose des questions éthiques. On mesure la difficulté dans *Je suis une aventure* lors d'une scène d'altercation dans un bar entre le narrateur et le barman africain très aigri, qui en veut à tous les Français, dont Spencer serait le représentant. Alors comment place-t-on sa voix pour parler de l'Afrique et comment se situe-t-on en tant qu'écrivain quand on va en Afrique ?

AB – Oui l'Afrique est là dans tous mes livres ou presque, et dès le début, dès *Le Debors*. Dans *Anima motrix* la question des réfugiés subsahariens est une sorte de cœur excentré du roman. (En lecture publique je lis presque toujours le long récit du Somalien qui parle tout seul dans un train circulant à travers les Pouilles.) Dans *Je suis une aventure*, Spencer termine sa lente remontée du Mali vers la France près de Tanager, à Ceuta et Mellila, consterné de découvrir comment l'Europe défend son identité, et comment elle reçoit l'étranger, l'autre, alors qu'il vient de faire, lui, tout au long des cinq cents pages du roman, un long travail sur lui pour s'user, pour user son identité, son moi, qu'on puisse voir à travers, qu'il puisse être mobile, léger, sans racines qui te rivent à un endroit. L'Afrique est alors un des rouages de l'intrigue.

Plus tôt dans le roman, cent cinquante pages se déroulent à Bamako. Quelques éléments relèvent de mon expérience du Mali, notamment le fait que, comme dans toute l'Afrique sub-saharienne, le moindre truc cassé aura immédiatement une deuxième et une troisième et une quatrième vie. J'ai décrit cela (la scène de la mobylette) et c'est là encore un véritable opérateur dans le roman ; d'un coup Spencer et Rodgeur Fédérère comprennent que la mort qui les effraie, sous quelques

formes que ce soit, peut en fait être avalée, intégrée, n'être plus qu'une étape d'un processus à l'intérieur du vivant – qui n'est tramé que de métamorphoses.

Cela, c'est l'Afrique qui me l'a donné, en quelque sorte, mais je déplace cette leçon pour qu'elle soit absorbée par la mécanique romanesque.

À côté de ces livres où l'Afrique intervient dans l'intrigue comme un acteur révélant ou infléchissant quelque chose, il y en a d'autres dont l'Afrique est le sujet en quelque sorte. C'est le cas de *Numéro d'érou 362573*, quand bien même la scène est en banlieue parisienne ; c'est aussi le cas de *Ma solitude s'appelle Brando* – qui prolonge la description de la famille de Malo, dans *Le Debors*. Et c'est alors le rapport à l'autre qui est examiné, en dépliant la vie d'un administrateur colonial en poste un peu partout entre 1938 et 1960. Enfin il y a *Des lions comme des danseuses* – on me proposait d'écrire sur l'identité européenne, pour aider à la refonder, et il m'a semblé qu'il fallait en passer par l'Afrique pour cela (le Cameroun en l'occurrence).

Tu as cette très belle image : « comment place-t-on sa voix pour parler de l'Afrique ? » Les deux livres à m'avoir posé le plus de problème sont précisément les livres publiés par le Bec en l'air avec des photographes. Pour *La Borne SOS 77* il s'agissait de trouver la voix du SDF. Je ne voulais ni d'une voix soi-disant réaliste (id est : le faire parler mal) ni d'une voix sans aspérités. Avec *Numéro d'érou 362573* la question s'est reposée : comment faire parler Idriss ? Cette question étant dans ce cas précis à double fond : quels mots, quelles phrases (quel souffle) mais aussi, faisant corps à ces mots, quelle liberté. Un exemple précis : au Mali comme presque dans toute l'Afrique, l'autorité du père et du groupe est colossale. Si je veux montrer Idriss ferraillant avec cette question, toutes les contraintes qui s'imposent à lui jusqu'à l'empêcher de vivre sa vie, je ne dois surtout pas le faire avec la facilité qui serait la mienne à critiquer le rôle tordu de la famille française ou européenne, que je dois beaucoup mettre à distance, qu'il m'est facile – étant donné l'histoire et la culture française – de mettre à distance, voire même de refuser. Pour cette raison la scène au cours de laquelle il parle avec les siens depuis un Taxiphone, m'a donné du fil à retordre. Si l'intelligence d'Idriss est pleine et entière, néanmoins certaines choses ne peuvent pas être dites ou surtout même pensées, y compris quand il se parle à lui-même. Je devais, écrivant, essayer de devenir Malien, et surtout pas le blanchir lui. Nos histoires ne sont pas les mêmes.

L'Afrique Noire redouble dans mes livres ce que je cherche en écrivant : sortir de moi, ne plus m'entendre, mais autre chose. Me disperser pour accéder au monde au lieu de buter contre ma peau, contre mon crâne.

Quand je vais au Congo, grosso modo je peux dire que je ne sais rien du Congo. J'en connais mal l'Histoire mais surtout je ne connais rien des gens. En forçant le trait je pourrais dire que quand je vois un couple au restaurant, je suis incapable de dire si c'est un frère et une sœur, si c'est un couple marié, s'ils se draguent ou s'ils viennent de se séparer. À l'inverse si l'on allait là maintenant prendre un café dans ta rue, on pourrait immédiatement statuer sur la nature de tel ou tel couple parisien – on reçoit tellement de signes. Or, travaillant avec des mineures congolaises qui ont été contraintes de se prostituer pour survivre, il me faudrait déjà connaître la norme – autrement comment comprendre la marginalité, et comment comprendre ce que ressentent ces très jeunes femmes ? Je leur donnerai une détresse (et des joies) françaises, européennes. Le rapport au corps, comme au moi, ne sont pas les mêmes au Congo... La prudence que j'essaie d'avoir dans les romans se trouve en l'occurrence encore plus nécessaire, et c'est, oui, une affaire d'oreille. Tel mot est impossible alors qu'un de ses synonymes, oui. Écrivant avec elle je ne dois pas oublier un seul instant que je ne sais pas entendre la langue (française) qu'elles parlent, qu'elles n'habitent pas les mots comme je les habite, que je dois les rejoindre et non l'inverse. Écrivant avec elle je ne dois pas oublier que je ne sais absolument pas quoi faire de tout ce que je vois dans la cour de l'ONG, quand elles blaguent ensemble, quand elles font leur lessives ensemble, quand elles semblent snober l'infirmière ou quand elles vannent une des leurs qui s'est

fait tabasser toute la nuit, au lieu de la consoler. Je note des choses et me freine pour en dire quelque chose.

AA – On sent cette perturbation dans l'énonciation au moment où, dans *Je suis une aventure*, on arrive en Afrique c'est-à-dire que c'est à la fois une bouffée d'air parce que ça part dans tous les sens, c'est le « bordel » comme tu l'écris, et en même temps ça dit quelque chose de ce rapport à l'autre qui perturbe les conventions ou les codes qu'on a acquis sans le savoir. C'est une expérience qui bouleverse et qui met le narrateur dans la perplexité, et la perplexité c'est laisser la voix à l'autre, c'est le faire entendre...

AB – Voilà. On peut établir un parallèle un peu rapide : les accidents que j'essaie de mettre en place quand je travaille une phrase, pour mettre en déroute la voix principale, l'ordre de la phrase, et permettre ainsi que se fassent entendre des voix plus faibles, mineures, je les retrouve au quotidien dans les rues de Bamako. Alors je truffe le texte de ces minuscules péripéties ou bizarreries. Ça déborde de partout, tout déborde tout le temps. La vie se greffe partout alors qu'en Europe elle est toujours contenue, maîtrisée. Des milliers de choses ne sont pas possibles dans la rue, en Europe (dans cette Europe-là j'excepte Naples). Quand je suis là-bas, je suis léger. Je vis avec un poids en moins, un poids considérable. Le bordel me soigne, à Naples, à Delhi, à Yaoundé, à Pointe-Noire. Je m'y sens heureux, encore plus heureux qu'en écrivant – mais c'est le même type de force qui me traverse, quand j'écris ou quand je marche dans New Dehli, ou à Naples.

AA – C'est le grand règne de l'hétéroclite du recyclage en Afrique. À la fin de *Je suis une aventure*, on est en constant déplacement, carambolage, comme s'il fallait en passer par l'Afrique pour questionner la sagesse occidentale et orientale. John Muir débarque au milieu de cette Afrique, pourquoi le télescoper dans ce paysage-là ? Comment t'est venue l'idée de ce personnage ?

AB – John Muir est amené par le livre, plus que par l'Afrique. Pourquoi ce personnage (qui n'en est pas vraiment un au sens où il s'agit d'un explorateur et d'un écrivain ayant vécu entre 1838 et 1914) ? Parce que c'est une sorte d'anti-Thoreau et tout ce roman consiste à passer d'une mauvaise énergie (créer de l'adversité en permanence) à quelqu'un comme John Muir qui, au contraire, au lieu de penser les choses comme antithétiques passe son temps à voir comment elles bricolent ensemble. John Muir est une sorte de pré-Pirsig parce que ces deux hommes ont été dans une même énergie de vie, à toujours chercher comment les choses s'accordent, et ce qu'elles bricolent ensemble. Thoreau exclut la technologie de la nature, il exclut l'esthétique au profit, pense-t-il, de l'utilité (dans cette scène de Walden où on le voit s'en prendre à un fermier qui a décidé de sculpter l'extrémité de la poutre faitière de sa grange.) Muir ne voit absolument pas en quoi elles seraient contradictoires l'une l'autre ; inventer des machines agricoles quand il était jeune ou s'extasier devant une fleur qu'il n'a encore jamais tenue entre ses doigts sont pour lui une seule et même façon d'être présent au monde. *Je suis une aventure* raconte cette dérive-là. Au départ c'est Federer qui a peur de mourir, grosso modo, qui a peur d'une mort symbolique. Dans ces pages-là, le fantôme (et la pensée) de Thoreau sont sur-présents, laquelle pensée est bien pour moi éminemment morbide. Le champion (et mon livre) cherchent une forme d'ouverture et ils la trouvent chez Robert M. Pirsig (ne plus être dans une pensée structurée par des contradictions, qui ne peut que fabriquer de l'ennemi et du drame) et chez John Muir donc, c'est-à-dire dans une forme d'assentiment au monde tel qu'il est – en faisant le pari que s'il est comme ça c'est qu'il y a une forme d'intelligence tapie dans ses replis. À toutes les époques il se trouve des imbéciles pour penser, hurler, qu'on va à la catastrophe, et, bizarrement, depuis plusieurs millénaires l'espèce

humaine et la civilisation continuent leur bonhomme de chemin, le monde continue de s'inventer, etc. Et puis il y a des gens qui pensent au contraire que si le monde est comme ça, malgré ses défauts et malgré les puissances de morts qui défigurent la vie, c'est quand même qu'une intelligence est à l'œuvre, qui l'emporte toujours in extremis sur les puissances de mort.

AA – Tes romans prennent le contrepied du négatif tout en abordant des sujets qui pourraient nourrir un discours apocalyptique. Je pense par exemple à la nature au centre d'*Anima motrix*, aux questions écologiques à l'horizon de *Je suis une aventure*. Au-delà des motifs romanesques de la renaissance, ces thématiques font entendre la rumeur d'une époque hantée par la place de l'homme dans la nature. Comment tes romans réfléchissent-ils ce rapport à la nature ?

AB – Dans ma vie, mon quotidien, les questions écologiques sont importantes. Politiquement je suis convaincu que nous devons tellement réinventer notre rapport à la nature, à l'exploitation de ses richesses, que la décroissance s'impose à nous. Je suis obsédé par ça depuis trois ou quatre ans. Cela me passionne aussi comme une lecture de ce qu'est devenu le capitalisme, sa faillite, sa monstruosité.

Mais je crois que rien de cela n'est formulé aussi abruptement dans ceux de mes livres qui sont parus jusqu'à présent. Quand il y est question de nature (surtout dans *Anima motrix*) ce n'est pas tant pour la décrire telle qu'elle est aujourd'hui, percluse de tensions et à bout de souffle, qu'en faisant référence à la part peut-être inépuisable d'une certaine nature, c'est-à-dire à une vie non-humaine et non-animale, non psychologisable. C'est en faisant référence à des beautés et des merveilles qui poussent l'homme à sortir de son sentiment de puissance pour être enfin en position non-guerrière, c'est-à-dire contemplative. Je ne suis qu'un citadin contrarié. Le vrai c'est que la nature me fascine, que parmi mes plus belles nuits il y a eu ces nuits à la belle étoile, au bord de la Gironde, ou quand je voyageais en moto. Que les paysages traversés par Lubje dans *Anima motrix*, ou par Pietro di Vaglio dans *La déconfite gigantesque du sérieux*, sont des paysages à l'intérieur desquels je me suis senti heureux comme rarement (les forêts qui sont atour de Grosseto par exemple).

AA – Ce rejet du négatif ne te conduit-il pas à articuler une sorte de morale de la jouissance, du présent ?

AB – Oui, effectivement. Mais ce mot de « morale » est très piégeux. Il est aussi sans doute abusif, dans mon cas, au sens où je n'ai vraiment pas la tête systématique. Je ne réfléchis pas, ou si je réfléchis ce n'est pas en donnant à ces réflexions une dimension systématique, ou en construisant une morale. Tu peux toi articuler ce rejet du négatif avec la trace, partout dans mes livres, d'un désir de jouissance, d'un goût pour le présent, c'est légitime, mais ce n'est pas moi qui les ai articulés. J'ai constaté que les discours hantés par le négatif (comme l'œuvre de Thoreau par exemple) me choquent, me scandalisent. Et je sais que l'élan qui me fait écrire a beaucoup à voir avec le désir, la jouissance, un goût pour les choses qui existent là, sous nos yeux. Donc ça se retrouve aussi dans mes livres, comme une sorte d'hymne à la vie par-delà tout ce qu'il faut vivre et qu'on n'aimerait mieux pas, la fin d'un amour, la misère... par-delà toutes les couleuvres qu'on doit avaler pour être en vie, etc. Écrire est pour moi une façon de rejoindre le monde et de démultiplier le bonheur d'être en vie. Même dans le désastre amoureux il y a quelque chose à vivre, quelque chose qui mérite d'être vécu. C'est d'ailleurs sans doute cela le message des grands chefs-d'œuvre : quand tu sors du *Voyage au bout de la nuit* ou d'*Au-dessous du volcan*, que tu en sois l'auteur ou le lecteur, c'est avec le sentiment de sortir d'une merveille, d'une des plus belles choses

qu'il y ait à vivre (ce temps d'écriture ou de lecture). Alors que vivre ce qui est consigné dans ces romans relève plutôt d'un accablement, d'un désastre colossal.

AA – Il y a un registre spéculatif à l'œuvre dans tes livres : le narrateur s'interroge, reformule ce qu'il a pensé, revient sur ce qu'il vient de dire. On est face à des romans de la réflexion, de la pensée délivrée sous la forme d'une maïeutique, qui progresse en cheminant ou en se retournant sur soi-même...

AB – Oui, et ce sont notamment ces tâtonnements et ces repentirs qui me permettent de dire que dans mes livres tout se détourne d'une forme de morale, du risque d'en venir à formuler une morale, des diktats etc. Je sais ma parole fragile et quand je l'oublie, l'intelligence de l'écriture (qui sait porter chaque chose au bord de sa fragilité) est là pour me le rappeler.

AA – Ma question, et cette idée d'articulation, m'est venue parce que tu portes un regard très clairvoyant et critique sur tes propres livres. Peux-tu revenir sur la façon dont cette aptitude critique, et tes textes critiques sur les livres des autres en général, nourrissent ton travail de romancier ?

AB – Volontiers. J'ai en effet beaucoup écrit sur les autres, et je continue de le faire dès que j'ai un peu de temps. Ces articles ou ces études sont à chaque fois guidés par l'envie de mieux comprendre ce que mes contemporains font avec la langue, avec l'époque, avec un livre, etc. Si je comprends où ils sont, quel est leur espace, je me verrais apparaître dans le tableau aussi et par rebond je pourrais comprendre par quelles lianes je suis rattaché à l'époque, à la langue française... D'une certaine manière c'est un geste que je pourrais dire égoïste. Parfois, le geste est différent et il s'agit d'écrire sur des gens dont les livres ne sont relayés que par très peu de médias, ou seulement par les revues littéraires (dans le champ de la poésie ou de certains livres exigeants). C'est alors un geste plus militant. Quoi qu'il en soit ça me nourrit intellectuellement, et ça me permet ensuite de poser à mes livres les bonnes questions.

AA – C'est être accompagné par un dialogue amical ou hospitalier, par la pensée de l'autre.

AB – C'est ça, et on peut dire qu'il y a de l'autre à tous les étages car je vais parler de cette altérité dans une autre langue que la mienne, je pourrais dire, puisque je parle alors la langue de l'université – même si ça n'a pas la prétention d'un discours très charpenté. À ce moment-là je regarde mes propres livres ou les livres des autres depuis une autre rive. J'arrive dans ces cas-là à être un peu l'autre de moi-même. Mais je veux préciser que cette pensée de l'autre, ou cette pratique des autres, est aussi souvent l'occasion de découvrir des similitudes plutôt que des singularités. Je l'ai dit tout à l'heure : quand je constate que je lis vite comme Olivier Cadiot peut vouloir lire vite, que j'en viens à forger des images que Nicole Caligaris a déjà forgées, je touche du doigt la fièvre ou l'intelligence d'une époque, quelque chose comme l'air du temps. Et cela me passionne autant que les singularités.

AA – En termes de langue justement, je m'interroge sur les points d'incidence de tes lectures. Tu as consacré des textes à des poètes tels que Pierre Parlant ou Jean-Louis Giovannoni. Ces textes te permettent d'établir une distinction entre roman et poésie. Il me semble pourtant que tes livres entretiennent un rapport de proximité avec le poème en prose. On parlait tout à l'heure de la disposition de tes paragraphes mais on pourrait revenir sur les figures de répétition, de rimes internes, sur des faits de ponctuation très travaillés... Quelle est ta relation à la poésie ?

AB – En tant que lecteur déjà, je cherche à sortir du roman, de la prose, qui peuvent finir par être une glue. En allant vers les poètes, ou certaines littératures dites expérimentales, je cherche des corps infiniment plus dansants, plus gesticulants, plus intenables. Cela me fait un bien fou et me permet de respirer. Le pari que je fais alors, discret, c'est de revenir au roman en étant régénéré ou regonflé par ces moments de respiration. Je pique des trucs aux poètes, oui. Non pas leur pensée du texte ou leur pensée de la littérature, qui me restent assez obscures souvent, mais quantités d'effets de langue. Je ne suis pas capable de les théoriser mais l'oreille est séduite, et les yeux (toutes les façons propres aux poètes d'habiter l'espace de la page, là où les romanciers ont un côté Panzer qui écrase des centaines de poussins. J'essaie de faire mon miel de ce qui me touche quand bien même je ne serais peut-être pas capable d'en parler, d'en dire plus. Lorsque tu prends des épices, tu ne sais pas d'où elles viennent, tu ne sais pas si elles accompagneront bien le boudin antillais, et si ça se trouve ce sont des épices qui viennent de Chine, sans rapports avec l'horizon culturel du boudin antillais. Mais si tu as un peu le sens de la cuisine, le goût développé, tu sais que tu as raison de t'en servir, que les épices déjà dans le boudin se marieront parfaitement avec. Lisant Dominique Fourcade par exemple, je peux me dire « Tiens, là il y a un truc, un saut qui est mystérieux. J'ai envie de sauter pareil. Je ne peux pas le justifier davantage mais je suis sûr que ça a sa place à ce moment-là dans la page que j'écris. » Il faut parier, des fois, sur l'intelligence de l'oreille ou des yeux.

Est-ce que je pourrais vraiment m'éloigner du roman ? Je ne crois pas. Parmi les multiples projets débiles que j'ai au cas où je n'aurais plus de sujet de livre, je sais que j'aimerais travailler à transformer *Anima motrix* en une sorte de long poème bizarre. Dans la proximité, par exemple, de *La descente de l'Escout*, ce chef-d'œuvre de Franck Venaille, ou de *Basse continue* peut-être, cet autre chef-d'œuvre, de Jean-Christophe Bailly. J'ai fait ça en atelier d'écriture avec des autistes, leur attribuant à chacun un chapitre d'*Anima Motrix*. Ils devaient rayer assez spontanément tout ce qui ne les alertait pas, jusqu'à ne plus voir que les mots parlant. Ils devaient ensuite écrire à partir des mots qu'ils avaient retenus. Si un jour j'ai un an devant moi, je sais que j'essaierai ça.

AA – Et concernant la musique ? Tu abordes le chant lyrique dans *Appoggio*, le folk rock dans *J'ai appris à ne pas rire du démon...* Quel est ton rapport à la chanson ? Au chant ? À l'opéra ? En quoi ces pratiques musicales nourrissent ou déplacent l'écriture ? En quoi tes livres s'appuient dessus pour revenir à la signification du titre « Appoggio » ?

AB – Deux choses m'ont menées à l'opéra et à *Appoggio*. D'un côté le fait que l'un des moments les plus fous dans la vie d'un corps c'est celui du chant, et peut-être de manière exemplaire le chant lyrique. Non pas tant dans le cadre d'un théâtre car la distance est alors trop grande, mais si par exemple nous avons dans la pièce une cantatrice, même de second ordre, qui se mettait à chanter, on serait sidéré de découvrir un corps à ce point vivant. Tout vibre dans son corps, tout résonne, et dans le mien aussi, lorsque je l'écoute... Je voulais faire passer ça dans le livre pour renverser le corps que donnent à voir la majeure partie des romans français depuis que Duras est passée dans le domaine public, pourrait-on dire. Inscrivant *Appoggio* dans le milieu de l'opéra je voulais capter, arraisonner ce trésor incroyable, de corps survivants, et que le roman résonne à nouveau de toute cette érotique.

Il y avait un autre aspect que je voulais piquer à l'opéra : la convention, l'artifice, dont j'ai déjà parlé. Quelqu'un qui vient de perdre sa fille ne se mettrait pas à chanter comme le fait Rigoletto et pourtant quand Rigoletto le fait on est immédiatement ému, malgré l'artifice total. Je me disais « Faisons bouger le roman français en y mettant tout cet artifice mais aussi toute cette émotion ».

AA – C’est plutôt tirer une émotion de l’opéra. Tirer une énergie.

AB – Une énergie. Dans la littérature française contemporaine, une majorité de livres sont tout poisseux d’illusions réalistes, s’appuyant sur des conventions qui s’ignorent. Ils valident des dispositifs et des outils qu’ils croient transparents. Je voulais un texte plus dansant, fait de bric et de brocs, avec des coutures et des traces de colle comme dit Mandelstam dans *Le Timbre égyptien*. Je voulais m’autoriser à faire parler quelqu’un, d’un coup et de nulle part, sans chercher à donner à cette prise de parole un ancrage dans le scénario du livre. Celui que j’appelle « Le bouffon » a une voix hors-sol que je n’ai pas voulu justifier. Je voulais bannir le réalisme étroit, qui ne laisse rien respirer et voue le texte à des dépressions très complaisantes.

AA – Finalement c’est une façon d’ouvrir davantage le cadre de la fiction. Et par rapport à Johnny Cash ?...

AB – Johnny Cash c’est autre chose. Tout est parti de deux chansons de lui qui m’ont immédiatement fasciné. Je n’en comprenais pas les paroles mais le climat oui. Quelque chose allait me requérir, je le sentais. Et ça n’a pas loupé. Une mélancolie terrible, mêlée à une angoisse religieuse, et à l’omniprésence de Dieu... Johnny Cash serait une sorte d’introduction à cette Amérique qu’on ne connaît pas. On connaît New-York, Los Angeles, San Francisco, mais on ne connaît beaucoup moins l’Amérique profonde et à chaque fois que quelque chose nous en parvient nous nous demandons s’ils ne sont pas tous cramés – puisqu’ils votent une seconde fois pour G.W. Bush, par exemple. Cash me permettait d’accéder à cette Amérique complètement folle de religion, qui entretient un rapport très particulier à certaines drogues : non pas les drogues métaphysiques que nous consommons en Europe depuis le 19^e siècle, mais les amphétamines, utiles pour qui veut conduire 24h d’affilée, ou enchaîner les concerts, ou travailler sans faire de pause. Une drogue productiviste en quelque sorte. Paradoxalement, ce livre sur Johnny Cash n’est pas portée par sa musique, comme l’opéra portait *Appoggio* de manière consubstantielle. Je prenais sa musique comme un fait culturel.

AA – Tu parles souvent du jazz. C’est un genre musical qui occupe une place importante dans l’écriture...

AB – C’est la musique que j’écoute depuis... À ma demande mes parents m’offrent pour mes dix ans deux premiers albums de jazz (Duke Ellington en solo et Les Golden Gate Quartet). Par la suite je vais apprendre à jouer d’un saxophone alto. Ça reste aujourd’hui ma musique de cœur. J’en ai tellement écouté, et ça m’a tellement plu... Je n’ai pas appris l’anglais et l’italien avant le jazz donc si quelque chose est entré en concurrence avec la musique du français, c’est bien cette musique très syncopée, plus facilement dionysiaque qu’autre chose (malgré des Bill Evans et des Billie Holiday). Le jazz que j’aime est très éruptif, très fou, très festif. Maintenant je le sais, cette musique a informé ma façon d’écrire. Je pensais que la phrase très syncopée du *Dehors* me venait de François Bon, en fait elle me vient à part égal du jazz et de lui. Ce qui m’intéresse dans cette musique n’est pas le folklore (les champs de coton, la prohibition, l’héroïne de Chet Baker...) mais cette scansion des phrases, qui est portée par une énergie. Quand tu joues d’un instrument à vent, chaque inspiration te permettra de souffler trente secondes peut-être. Eh bien dans ces trente secondes le trompettiste ou le saxophoniste devront mettre tout ce qu’ils peuvent. Cette décharge de vie et d’énergie me transporte complètement. L’humour de Louis Armonstrong ; Ellington pour Johnny Hodges et son solo ensorcelant dans « It don’t mean a thing » ; le

déchainement potache de Gillespie et Parker en 1953 à Toronto, au moment de jouer « Salt Peanuts » ; les formations ébouriffantes de Charlie Mingus, celles du batteur Art Blakey ; la voix d'Helen Merrill parlant à son amour (« Hush now, don't explain ») ; Ella Fitzgerald oubliant les paroles de « Mack the knife », lors d'un concert à Berlin ; la fureur de vivre du *Giant Steps* de Coltrane, la colère d'Archie Shepp dans *Attica Blues* ; les métissages magnifiques de Yusef Lateef et Pharoah Sanders ; le gros son de *We want Miles*, Dave Liebman rendant hommage à Coltrane, au Japon ; la chanteuse Diana Reeves quand elle chante « I'm a woman and I sing no victim song » ; le saxophoniste français Pierrick Pedron (que je fais jouer dans trois chapitres de mon prochain roman), les guitares de Marc Ducret, la contrebasse de Jean-Paul Celea ou celle de Bruno Chevillon...

AA – Tes phrases tireraient leur précipitation de cette scansion du jazz. C'est une façon d'interrompre ou de ne pas clore la phrase. Souvent il n'y a pas de point de ponctuation, une nouvelle proposition arrive, comme si elle se pressait contre la précédente. Tu parles souvent de la phrase comme « une rampe de lancement ». Est-ce un travail qui se poursuit de livre en livre ? Tu m'as laissé entendre que ton prochain livre proposait un autre type de syntaxe. Comment évolue cette écriture de la phrase ?

AB – Effectivement le prochain roman s'annonce assez différent car je me suis peut-être un peu détourné de ce travail. Depuis *Le Debors* je multiplie les accidents – au sein d'une phrase comme au sein du livre – pour mettre en déroute la voix dominante du récit et qu'on entende des voix plus faibles, hésitantes, celles qui murmurent. Pour que le livre relaie autre chose que la vulgate sur la guerre d'Algérie, autre chose que le point de vue des Européens sur les réfugiés, qu'on puisse enfin entendre peut-être les réfugiés, des voix dissidentes. Il s'agissait pour moi de mettre en déroute les phrases à la destination trop évidente, de les faire trébucher. Peut-être m'a-t-il ainsi fallu user Lubje pendant les 300 premières pages de sa fuite à travers l'Italie, avant qu'il puisse entendre (et se faire l'écho) du Somalien qui prend le train. Si j'ai évolué, dans mon approche de la phrase, c'est en comprenant – grâce à Oliver Rohe – que je traquais cette dimension polyphonique en me concentrant sur des trajectoires individuelles, portées par un désir d'affranchissement. Il s'agissait en quelque sorte de chercher le peuple à l'intérieur d'une seule tête (ce que fait Salman Rushdie dans *Les enfants de minuit* puisque son narrateur a le pouvoir de convoquer dans sa tête les milles enfants nés à la même heure que lui).

J'ai donc l'impression d'avoir opéré un virage en me concentrant sur un groupe de cent cinquante salariés insurgés. Ils séquestrent un secrétaire d'Etat et leurs échanges, à l'intérieur de l'abattoir, tendus ou parfois complices, sont l'occasion pour moi de travailler ces différentes voix avec le postulat d'une égalité des intelligences – non pour obtenir une espèce de *statu quo* ou d'équilibre, car le livre s'achemine vers un point de violence irrémédiable, mais pour creuser les différences et circonscrire les formes de la communauté. Puisque le livre prenait ce tour très dialogué, concrètement polyphonique, le travail syntaxique (qui portait plus sur la voix de narration) devenait moins essentiel.

Le changement n'est pas insignifiant pour moi. Entendre la voix de l'autre ne signifie plus faire violence à d'autres voix (la mienne ?). Elle ne signifie plus qu'il faille obligatoirement en passer par des accidents, des crocs-en-jambe, etc. Aurais-je pu écrire ce roman sans avoir écrit les précédents ? Reviendrai-je à cette première manière ? Je n'en sais rien. Ce roman va se donner plus facilement alors qu'il est en fait, me semble-t-il, plus polyphonique, plus dense, et plus incertain à manipuler que les autres.

AA – Peux-tu dire un mot de ce prochain livre ? Abordes-tu, comme dans tes derniers livres, une question sociale et politique ?

AB – C'est une fiction dont le point de départ est la situation économique bien réelle des abattoirs bretons. Toutes ces entreprises ont longtemps été aidées par l'Union Européenne pour que leurs poulets – ou leurs porcs – soient concurrentiels partout dans le monde. Les poulets vendus au Mali ou au Cameroun avaient beau venir de Bretagne, ils se retrouvaient – grâce aux aides européennes – au même prix que des poulets élevés sur place. Ce qui revient à dire que l'Union Européenne entretenait le déséquilibre Nord/Sud, et se mettait d'une certaine façon dans l'obligation d'aider les pays dont tout un pan de l'économie ne pouvait pas se développer. Vers 2007 l'U.E. a prévenu toute la filière de l'arrêt de ces aides, lui laissant quatre années pour inventer un autre modèle économique. Mais les familles propriétaires ou les actionnaires n'ont rien fait en ce sens et à partir de 2010 la casse sociale, humaine a été colossale. L'entreprise sur laquelle je m'appuie avait 4000 employés en 2005 et il n'y en a plus que 1500 aujourd'hui, donc. Le chômage est colossal, avec toutes les conséquences qu'on sait sur les familles et des régions complètes. Ici commence la fiction : j'imagine un Secrétaire d'État de gauche, très militant, plutôt spécialisé dans les histoires de décroissance plutôt que dans les questions industrielles. Il se retrouve en charge de ce dossier, un peu à contre-emploi mais il se motive. Il vient de la société civile, il veut faire bien mais sans avoir les bons outils. À la troisième réunion, les ouvriers furieux décident à brûle-pourpoint de le séquestrer. Les premiers contacts et la séquestration, ce qu'ils vont faire ensemble, comment ils vont arriver à se parler, voilà mon roman. Si lui comprend que son militantisme peut s'exprimer dans ce cadre-là, enfin, en aidant les salariés pour que sa propre séquestration donne des fruits, une partie des employés ne va pas l'entendre ainsi, persistant dans sa méfiance. Des scissions au sein du groupe, une « catastrophe » vers laquelle ils vont tous ensemble...

Dans plusieurs scènes du roman, je crois être parvenu à mettre en place des champs/contre-champs qui ne soient pas manichéens. L'intrigue avance précisément parce que les gens ne s'opposent pas comme dans un match, mais parce que leurs différences sont autant de pièces de puzzle.

AA – Tu orientes davantage la fiction autour du collectif.

AB – Voilà. Le Secrétaire d'État est une sorte de personnage principal, au début du livre, mais il finit par être absorbé, et par ne même plus prendre la parole en son nom. Cette évolution mime ou redouble effectivement le fait qu'après avoir cherché le groupe (une pluralité de voix) dans la tête de personnages évoluant seuls, j'essaie maintenant de voir ce que construisent ensemble des voix diverses dès lors qu'elles sont respectées littérairement.

AA - Ce qui me frappe dans tout ce que tu dis depuis le début c'est l'affirmation d'une grande confiance dans les mots... qui vient après l'ère du soupçon.

AB – Cela vient après, mais ça ne vient pas « en réaction ». Je crois en effet que la génération intermédiaire (Bon, Volodine, Deville, Cadiot) est parvenue à écrire à partir de ce soupçon, plutôt que de rejouer le même type de textes allant vers l'épuisement. Plutôt que de s'enfoncer dans des impasses formelles. Ma génération (autour de 40 ans en 2015) a pu grimper sur les épaules de ces auteurs (sans jamais être aidée par eux malheureusement). Je crois que certains auteurs aujourd'hui sont parvenus à décoller délicatement « soupçon » et « impuissance ». De manière malicieuse, j'ai écrit quelque part « le mot *chien* mord ». Ce n'est pas qu'un pied de nez. Si tu sors

de cette pièce en me traitant d'arriviste démagogue ou de social-traitre, je vais en larmes. L'efficace du langage est parfois colossale.

AA – Ça se voit dans ta façon de traiter la voix, dans *Anima Motrix* lorsque ton protagoniste commence à avoir la voix du chinois, une voix qui porte, qui fait résonner, qui a un pouvoir performatif sur les choses. La langue est porteuse soit d'une violence soit en tout cas d'une force, en tout cas, là elle est constamment lourde de son incidence sur le monde.

AB – Dans le cas des relations amoureuses malheureuses, on est suspendu à un mot de la personne – qui ne vient jamais. Il y a cette scène folle, dans *La Chartreuse de Parme*, relevée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*. Le comte Mosca salue la Sanseverina et Fabrice, qui montent dans une calèche car il faut faire sortir Fabrice de la ville. Le Comte perçoit la relation extraordinaire qui unit la tante et le neveu et se dit : « Et là, ou pendant le voyage, le hasard peut amener un mot qui donnera un nom à ce qu'ils sentent l'un pour l'autre ; et après, en un instant, toutes les conséquences. »

AA – La dimension pragmatique du langage est centrale...

AB – Oui ! Je me demande d'ailleurs si tout travail de la littérature c'est de faire que les mots ne restent pas des mots. Je me demande si tout son but ou son intérêt n'est pas de placer le lecteur dans le même état d'attente, vis-à-vis des mots qui viennent sur la page, dans le même état d'attente et de fébrilité que celui qui attend un mot de celle qui l'a quitté !

AA – C'est intéressant parce que ça vient après une littérature qui a beaucoup questionné ses limites ou son impuissance.

AB – Les questions des pouvoirs (à dynamiter) et du mouvement, celles de la puissance et des possibles, donnent une littérature qui m'intéresse bien plus.