

François Coupry
LE SINGE QUI FAIT LE SINGE
(Entretien avec Robert Deleuse)

– *Quand on entre dans l'univers matériel d'un écrivain, on s'attend à y trouver des monceaux de livres, des piles de feuilles tapuscrites, des cahiers de mots. J'aimerais que tu me fasses visiter ton « chez toi » en me parlant des objets qui t'entourent, qui ne sont pas des livres mais qui t'ont sûrement conduit aux livres et à ta réalité d'écrivain.*

FRANÇOIS COUPRY : Alors commençons par le guignol. C'est un guignol de famille que mon père m'a offert pour mes douze ans. Un vrai théâtre avec ses marionnettes, sa scène, ses statues, ses décors. Et d'ailleurs tu remarqueras l'étrange ressemblance qu'il y a entre le cadre de ce guignol et la jaquette de mon roman *Avec David Bloom dans le rôle de David Bloom...* Pendant deux ou trois ans, au collège, chez les jésuites, j'écrivais des pièces durant les cours, et le samedi soir je les montrais à mes parents. Je les faisais payer, ce qui est bien normal. Mais j'ai aussi joué des classiques, en entier, notamment *Le bourgeois gentilhomme...*

– *Quand on pénètre dans ton bureau, ce qui frappe c'est que toute cette cohorte d'objets hétéroclites, qui accompagnent les rangées de livres, vont jusqu'à leur donner une unité particulière...*

F. C. : Le bureau, mon bureau, c'est un peu la terre, le terreau. Tout l'imaginaire vient de là. Tu as là une charrette traînée par deux bœufs et à l'intérieur de cette charrette les marionnettes du guignol entremêlées les unes sur les autres, et j'ai l'impression qu'on les conduit à la guillotine. Au-dessus, une marionnette à fils, un Charlot du temps du muet. A côté, une fausse pipe à opium que j'ai achetée il y a longtemps à Istanbul, une pipe pour touristes. Et, quand j'étais adolescent, chaque fois que j'y fumais une cigarette, j'imaginai fumer des boules d'opium...

– *On est déjà en plein imaginaire! Ce qui n'est pas le cas dans l'angle de ce mur...*

F. C. : Effectivement, on retourne au réel avec ce coin taurin. Mes racines sont camarguaises, donc taurines. Une grande part de mon imaginaire est portée par l'univers maternel, mon grand-père maternel était *aficionado* et à travers lui j'ai reçu une dimension supplémentaire qui est en communion avec le taureau et la tauromachie, fondement de ce que je pense, de ce que j'écris. Et même le positionnement de mon propre corps par rapport aux gens est le fonctionnement d'un torero par rapport à un taureau. Il y a donc là un mannequin avec un costume de torero, le *traje de luces*, avec un *capote*, au-dessus d'une sorte d'autel plein d'images païennes qui viennent d'Espagne et qui sont d'un kitsch absolu, représentant des saints, un roi et un martyr absolument fabuleux sur des béquilles avec des chiens qui flairent ses cuisses. Encore, là, une image taurine, une illustration d'une revue espagnole du XIX^e siècle, représentant un taureau en train de foutre ses cornes en plein dans les couilles d'un torero qui se balance en arrière dans une sorte d'extase curieuse... Là, c'est une sculpture d'Akhenaton...

– *Avant Akhenaton, il y a une photo que j'aimerais bien que tu décrives car elle met en scène une représentation a contrario du réel et de la création...*

F. C. : C'est une femme de chair et d'os en train d'embrasser le pied d'une statue de marbre. Et ce qui est extraordinaire, sur cette photo, c'est que cette femme, les yeux clos, les lèvres entrouvertes, a l'air beaucoup plus artificielle que la statue dont elle baise le pied... A côté donc, il y a Akhenaton, une image tout à fait contemporaine, vendue au Caire, et cet ersatz je l'ai juxtaposé à une vraie pièce, une véritable Uraeus d'un haut dignitaire égyptien antique. Là, c'est une reproduction d'un temple bouddhique, que m'a offerte Lawrence Durrell, et là, une boîte de dentifrice Email Diamant qui représente un torero comme on n'en fait plus, habillé comme au XIX^e siècle. Et ici, en file indienne, une collection de jouets d'enfant, d'animaux préhistoriques qui accompagnent la statue d'Akhenaton...

– *Nous voici arrivés devant le « saint des saints ». La table de l'écrivain. J'aime bien cette table parce que non seulement on la sent solide sur ses pieds mais, de surcroît, elle est plaquée contre un mur. Je me méfie un peu des écrivains dont les tables sont placées devant une fenêtre. A mon avis, ils laissent échapper une idée sur trois et en général, c'est la bonne !*

F. C. : Je te laisse l'entière responsabilité de ces propos... Toujours est-il que cette table est contre un mur et que ce mur est recouvert d'images de toutes sortes. Des images taurines, encore et toujours, une affiche de corridas de la feria de Nîmes, une photo de Nîmeno II, torero français, une autre photo qui représente un torera. Et puis ce tableau assez extraordinaire, de style naïf, et c'est assez prodigieux parce que la barrière qui entoure la piste ressemble étrangement à un rebord de panier d'osier, le public est représenté par des fleurs, le taureau a l'air d'un cochon nanti d'une queue de chat, les banderilles donnent l'impression de jaillir de son corps comme les laves d'un volcan, le torero est habillé comme un judoka et ressemble à une femme, et elle a glissé dans sa muleta une épée qui ressemble à une épée de samouraï – c'est un tableau très étrange...

– *Sans compter que la muleta ressemble comme deux paris de toile à une tente et qu'à la limite, on peut se demander si c'est vraiment un tableau naïf...*

F. C. : Et pour couronner le tout, c'est signé Mandine. Ce tableau a été trouvé par un de mes amis, aux puces... Mais il n'y a pas que des toros... Là, Maria Callas dans *Turandot*. Et juste au-dessus un masque de théâtre. Sous cette branche de gui séchée, la photo porno d'une femme qui a dans la bouche une verge

d'homme plus ou moins en érection et on a l'impression qu'elle bouffe un sandwich. Là, toujours Akhenaton, et juste à côté une momie particulièrement dégueulasse. Ici, Oum Kalsoum, la grande chanteuse égyptienne. En dessous, une photo d'un pèlerinage aux Saintes-Maries-de-la-Mer, avec les gardians qui entourent sainte Marie Salomé et sainte Marie Jacobé. Et puis, sur un plateau, l'affiche de *La femme du boulanger*, avec Raimu. La carte de la Camargue, sainte Sara, une très belle photo de ma mère en costume d'Arlésienne, descendant les marches de l'église Sainte-Trophime. En haut, là, une église de Hyères, où j'ai souvent été enfant. Et puis le Pierrot et le Pinocchio, figures emblématiques de la commedia dell'arte et du théâtre...

– *En fait tout l'univers de Coupry est là, devant cette table de travail...*

F. C. : Oui, c'est tout mon imaginaire, toute ma culture. L'univers taurin, la Camargue, la Provence, le théâtre, l'opéra. Et c'est à partir de ça que je bâtis ce vaste ensemble romanesque que je suis en train d'écrire... Ça fait un peu musée, mais le rêve de l'écrivain c'est aussi de faire un musée. Une œuvre comme un musée, figée dans le fantasme de l'Éternité.

– *Il y a une citation¹ en épigraphe de ton dernier roman, Avec David Bloom dans le rôle de David Bloom, une phrase de Stevenson, qui paraît répondre non seulement au personnage de David Bloom mais qui pourrait aussi bien connoter toute ton œuvre. Et qui regarde la problématique du double et même de l'au-delà du double.*

F. C. : Stevenson, c'est toute une enfance. C'est peut-être le romancier qui m'a le plus fait vivre quand j'étais enfant. J'ai lu des tas de livres de Stevenson, c'était le mystère : dans la nuit un enfant qui regarde des choses qu'il ne comprend pas, un enfant qui regarde un bateau mystérieux... Il y a quelque chose chez Stevenson de la vibration même du plaisir solitaire et de la peur qu'il y a à lire. Mais le *Dr Jekyll et Mr Hyde*, je l'ai lu très tard, et ce n'est d'ailleurs pas un des livres de Stevenson que j'aime le plus. Je l'ai lu il y a deux ans, à une époque où je travaillais déjà sur le personnage de David Bloom, où je rêvais sur le personnage de David Bloom. Le point de départ de ce personnage, c'était un être complètement artificiel. Quelqu'un qui vit dans des prothèses, une reconstitution, une sorte de mutant. Et j'avais envie d'écrire l'histoire de cet être-là, de cette sorte de Michael Jackson, si tu veux. Un être à la fois angélique, mystérieux et complètement artificiel. Et c'est à ce moment-là que j'ai lu *Dr Jekyll et Mr Hyde*. Et effectivement cette phrase que je cite en épigraphe de mon roman a été une illumination. J'ai compris grâce à cette phrase ce que je recherchais dans un être complètement artificiel : le corollaire de cette artificialité, autrement dit la multiplicité. Nous vivons sur une fausse idée, que l'être humain est une entité, quelque chose de constant, de solide, d'ancré dans un caractère, une définition. Dans la mesure où l'on crée un être artificiel, on peut imaginer que cet être-là n'a pas de substance, n'a pas de caractère précis, n'a pas d'âme. Donc ce que je recherchais, à travers mon idée de l'artificialité, c'était justement cette multiplicité de l'être. Et cette multiplicité m'apparaît comme la vérité fondamentale de chacun de nous. Je crois que c'est artificiellement que l'on pense à l'être humain comme à quelque chose qui a une logique, c'est-à-dire une continuité, un caractère limité à lui-même. En fait, l'être humain est, en lui-même, une série de composantes, une série d'individualités qui changent selon les personnes qu'il rencontre, les situations dans lesquelles il se trouve, les contrats économiques où il évolue, les odeurs, les paysages... Et c'est donc en pensant à un être humain artificiel que j'ai découvert peut-être ce que je pense être la vérité de l'être humain.

– *En quelque sorte, l'artifice qui fait que l'homme se pense en tant qu'entité ne serait qu'un arrangement psychologique avec lui-même ?*

F. C. : Cela simplifie les choses, simplifie la vie. Et donc le problème du double, pour moi, c'est le problème du triple, du quadruple, etc. Déjà, j'avais travaillé sur cette dimension avec le personnage d'Akhenaton, dans *Le rire du pharaon*. Akhenaton y était effectivement quelqu'un qui voulait vivre la multiplicité de l'univers. Et ce qui l'a bien embêté, c'est quand il s'est rendu compte, une fois ressuscité, qu'on avait fait de lui le créateur du Dieu unique. Mais c'est d'abord quelqu'un qui, tel que je le présente dans le roman, veut être une chose aux mains de l'univers. Et je crois que le problème est là : est-on sujet, avec tout ce que cela implique de rigide, un sujet qui est devant l'univers, peut-être en conflit avec cet univers, mais qui reste un sujet, ou bien est-on un objet totalement manipulé par l'univers ?

– *Mais ce désir de multiplicité, que tu créais avec Akhenaton, était, de par l'existence historique de ce personnage, d'une autre nature que celui que tu crées sur David Bloom qui est, lui, un être de pure et simple fiction, monté, je dirais, de toutes pièces...*

F. C. : C'est vrai qu'il a existé un Akhenaton. Mais je ne suis pas convaincu que l'Akhenaton que j'ai créé dans *Le rire du pharaon*, ait un rapport évident avec celui de l'Histoire. Si tu veux, j'ai eu l'intuition qu'Akhenaton devait être ainsi. Et le thème du *Rire du pharaon*, c'est la confrontation d'un personnage historique, dont j'impose la vérité, avec l'image que les historiens ont de ce personnage historique. La

¹ « L'homme n'est en réalité pas un, mais bien deux. Je dis deux parce que l'état de mes connaissances propres ne s'étend pas au-delà. D'autres viendront après moi, qui me dépasseront sur cette voie ; et j'ose avancer l'hypothèse que l'on découvrira finalement que l'homme est formé d'une véritable confédération de citoyens multifformes, hétérogènes et indépendants. » (*L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*)

fiction est ici posée comme plus réelle que l'histoire... Pour en revenir à David Bloom, je me suis rendu compte que, dans cette phrase de Stevenson, il y avait comme un appel du pied. Stevenson avait créé un individu à deux composantes, mais il dit, aussi, qu'il faut aller plus loin et qu'il faut considérer les individus comme formés de multiples composantes. En fait, si l'on regarde la problématique de Stevenson, l'individu formé à la fois de Jekyll et Hyde est un double simpliste : un Dr Jekyll – disons – « normal » et un Mr Hyde « démoniaque¹ ». A partir de cette hypothèse de départ, j'ai voulu aller plus loin et créer un individu où l'on verrait davantage de contradictions qu'entre le simple « bien » et le simple « mal ». De là trois types de contradictions se jouent dans David Bloom : une contradiction d'ordre physique, physiologique (il est à la fois un homme et une femme, David Bloom et Muscadia Petrova), une contradiction d'ordre socio-politique (il est à la fois David Bloom, patron d'entreprise, gagnant, intégré dans un système économique défini, et, sous le nom de Michel Taroski, un terroriste, à savoir un individu qui s'implique dans un processus de déstabilisation, de destruction de la société), et enfin une contradiction d'ordre spatio-temporel (il est à la fois un homme du XX^e siècle et un être du XIX^e siècle sous le nom d'Heinrich von Eschenbach). Nous nous trouvons devant un personnage divisé dans son sexe, dans sa réalité sociale et dans sa dimension temporelle.

– *Cela m'amène à te poser une question sur la caricature. Cette façon que tu as de pousser la logique à bout, on la retrouve à quelques détails près dans tous tes romans. A cette différence, me semble-t-il, que, du Nabucco détective privé dans Les autocoincés au frégolien David Bloom de ton dernier roman, et du Nabucco assassin dans Jour de chance à l'Akhenaton du Rire du pharaon, s'il y a poussée de la logique jusqu'au fond des choses, autrement dit s'il y a caricature, je crois qu'elle a changé et de ton et de cible...*

F. C. : En fait, ce qui m'intéresse, ce sont les héros exemplaires. Ce sont les fables. Et il s'agit là d'une dimension que l'on perçoit mieux dans le théâtre que dans le roman. Ce qui me fait vibrer, ce sont les héros qui, soudain, résumant la condition humaine. Ce qui en permanence frise la caricature. Un héros, qui s'impose comme un sujet d'identification à *toutes* les questions des lecteurs, est forcément, fatalement, un héros qui résume tellement les questions de la condition humaine qu'il en devient une caricature. Alors, c'est vrai qu'il y a eu, chez moi, une sorte d'évolution qui a consisté à donner de plus en plus de chair à mes récits. C'est-à-dire à les intégrer davantage dans ce que j'appellerai un dialogue avec le lecteur. Et ce dialogue avec le lecteur suppose qu'on lui donne des points d'appui. Ces points d'appui se trouvent dans la réalité quotidienne du lecteur et aussi dans la mise en épaisseur d'un personnage. Une caricature sèche, nue, peut fonctionner comme une incitation au rire ou à la réflexion. Elle ne fonctionne pas comme une participation réelle de celui qui observe la caricature. Tandis qu'un trait plus étudié, plus fin en même temps que plus ample, et avec davantage de perspectives, permet au lecteur de mieux appréhender les choses, de mieux s'y installer. Donc, il est vrai de dire que par rapport au personnage de *Jour de chance*, qui tue mais n'arrive pas à aller en prison, qui se dit fou sans que personne veuille de lui dans un asile, qui meurt sans parvenir à se faire enterrer, David Bloom, personnage au départ assez semblable, possède une plus grande amplitude, une plus grande épaisseur de quotidienneté, et cela pas seulement grâce à l'ampleur que lui confèrent de surcroît les différents personnages qu'il joue...

– *Il y a aussi une chose qui frappe dans tous tes romans, c'est la mosaïque des genres. Tu passes aussi bien dans un même roman du fantastique au thriller, d'un style BD à un lyrisme pointu, dit polar au grand-guignol. Cet incessant entremêlement des genres aboutit davantage à un spectacle qu'à de la littérature proprement dite...*

F. C. : Avec *David Bloom dans le rôle de David Bloom*, c'est un spectacle par le sujet même du livre. Le thème de ce roman, c'est l'acteur. Qu'est-ce qu'un acteur? David Bloom se croit le plus grand acteur de tous les temps pour la bonne raison qu'il incarne tous les personnages d'une fable qu'il construit devant les autres personnages, pris comme spectateurs. Ce qui entraîne un certain nombre de conséquences. Il arrive un moment où, forcément, les personnages différents qui le composent vont se recouper et s'embrouiller, d'autant plus que c'est lui, David, qui, par une sorte de perversité, fait en sorte de les embrouiller. Et, petit à petit, à travers l'imbroglio créé, il va croire qu'il est victime d'un véritable dédoublement, détriplement ou déquadruplement, non plus comme un acteur changeant de masques mais comme une sorte d'entité qui passerait de personnage en personnage, et il va ainsi se demander si les personnages qu'il interprète n'existent pas *réellement hors de lui*, et donc si lui-même n'est pas en train d'être ailleurs. Enfin, arrive un moment où ces différentes composantes se mettent à mourir et où il se retrouve être un personnage autre que celui qu'il était au départ. Quand il ne lui est plus possible de vivre au XIX^e siècle, quand il ne lui est plus possible d'interpréter David Bloom ou Muscadia Petrova, quand il ne peut plus être un chef d'entreprise, un comte bavarois, ou une jeune fille, il ne lui reste plus que la peau de son dernier masque, il en arrive au dernier personnage, celui du terroriste. Et il se retrouve, soudain, *seul* dans la peau *unique* de quelqu'un d'autre. Alors, effectivement, à travers toute cette histoire de quelqu'un qui est plusieurs personnages et qui peu à peu n'est plus qu'un seul personnage, j'ai été obligé de traiter une sorte de multiplication des genres. Il y a le genre du XIX^e siècle, le genre thriller pour le terroriste, un genre plus emphatique ou ironique pour le patron d'entreprise, et donc toute une traversée de voix, de chants différents, comme dans un *tutti* d'opéra. De même, j'ai usé et abusé des parenthèses, des crochets, des phrases à l'intérieur des phrases – tout en restant très lisible – puisqu'il s'agit de situations et de personnages en « poupées russes », emboîtés les uns dans les autres.

– *Est-ce qu'on pourrait revenir quelques instants sur cette notion de fable, que tu revendiques...*

F. C. : Il y a, disons, une sorte d'histoire exemplaire de David Bloom, qui peut se résumer très simplement : on est un enfant, on est multiple comme tous les enfants, on s'imagine aussi bien en pompier qu'en docteur, aussi bien en gendarme qu'en voleur et l'on y croit vraiment. Mais on grandit et peu à peu la société nous conduit à n'être plus qu'un seul personnage. Et l'histoire de David Bloom, c'est l'histoire d'un enfant qui était plusieurs personnages, jusqu'au moment où les circonstances de la vie l'amènent à devenir misérablement « lui-même » : c'est-à-dire un *autre* personnage qui, à la fin du roman, n'est plus ni David Bloom, ni Muscadia, ni Heinrich Von Eschenbach, mais Michel Taroski, le terroriste... Quand il était tous ces personnages à la fois, ça allait, ça *restait un jeu*. Un jeu d'enfant. Simplement de l'immaturité. Il possédait le côté destructeur de Taroski, mais *aussi* le côté constructeur dans son rôle de patron d'entreprise. Il était vrai, « bien » *et* « mal ». Mais quand il se retrouve *uniquement* terroriste, c'est le drame. Il devient un salaud. Il est adulte, mature, mais c'est un salaud. *Sans nuance*. Il doit s'assumer dans le pire : foutre des bombes. Et ça le rend malade. Et ça m'a rendu malade, parce que, comme par hasard, je me suis trouvé en train d'écrire ce final du livre juste au moment des attentats terroristes de septembre 1986. Mais, comme David, je devais aller « jusqu'au bout »....

– *Entre Le rire du pharaon et David Bloom, il y a La récréation du Monde. Le Rire et David Bloom utilisent ce que tu appelles les « souterrains de l'histoire » qui permettent de voyager dans le temps. Dans La récréation du Monde, il y a cette reconstitution d'une Camargue imaginaire, utopique... J'aimerais savoir d'où vient cette idée des souterrains de l'histoire, est-ce un simple « truc » de romancier ou faut-il y voir des causes plus profondes ? Et d'où vient aussi ce choix de la Camargue comme patrie idéale ?*

F. C. : Tout cela est totalement lié à ma biographie. Dans la mesure où j'ai un père archéologue qui donc « creusait la terre » pour retrouver les vestiges d'autrefois et une mère qui a longtemps vécu en Camargue et qui a été familialement imprégnée de cette civilisation camarguaise. Il faut dire aussi que *La terre ne tourne pas autour du soleil, La vie ordinaire des anges, Le rire du pharaon, La récréation du monde, Avec David Bloom dans le rôle de David Bloom* sont, en fait, des chapitres d'une immense histoire à laquelle je travaille et dont le plan s'est bâti peu à peu, autour de trois axes. D'une part l'histoire, imaginaire certes, d'un pays – la Camargue –, qui se serait coupée de l'histoire réelle vers 1939 et qui aurait vécu une vie autonome, un pays dans lequel se seraient réfugiés, après 1968, tous les marginaux du monde entier, se marginalisant par là même davantage encore. D'autre part la présence sur terre de trois personnages mystérieux, Nabucco, Je, et Toi, qui sont des enfants de cinq ans, sorte de dieux immortels et éternels, et qui sont d'abord des personnages d'une fiction écrite par un des habitants de cette Camargue utopique et marginale, mais qui se mettent à intervenir véritablement dans la réalité, et à jouer le rôle de perturbateurs du réel. Et, enfin, un certain nombre de personnages qu'on retrouve de livre en livre, par exemple la famille Bloom, une cantatrice, Judith Czernick, Jeanne de Valençay et son amant Frédéric de Serbelloni, toute une galerie de personnages dont les existences s'entrecroisent comme dans une « saga », et qui connaissent entre eux de multiples aventures, personnages bien « réels », mais qui utiliseront tous, plus ou moins, ces fameux « souterrains », « raccourcis de l'histoire », pour retrouver le temps passé, leurs origines ou leurs rêves²...

– *La part autobiographique que les critiques discernent inmanquablement dans tout premier roman qui se respecte, si on en juge par ton évolution personnelle, elle arrive assez tard dans ton œuvre, même si elle y est de plus en plus présente. Un peu comme s'il avait fallu que tu fourbisses toi-même tes armes psychologiques contre elle, par l'imaginaire le plus caricatural, pour faire place nette et y entrer, ensuite, en accord total...*

F. C. : C'est une question d'âge. C'est vrai qu'au départ je n'avais pas tellement envie de fouiller dans mon enfance. Et puis, c'est vrai aussi que j'ai trouvé, petit à petit, une histoire familiale, tout un contexte auquel j'ai fait écho tout à l'heure. J'ai senti qu'il y avait là quelque chose qui, au fur et à mesure que j'écrivais, surgissait de moi et se manifestait dans une colossale fiction, celle-là même que je suis en train d'écrire, comme une sorte d'iceberg qui émergerait soudain et totalement des eaux. En fait, j'ai d'abord écrit peut-être pour me raturer moi-même et raturer ma vie. Et ce n'est que depuis quelques années que j'ai compris qu'il y avait un tas d'énormes choses accumulées, je dirais « historiquement » accumulées, une espèce d'énorme éruption fictionnelle liée à toute une chaîne d'éléments biographiques, à un imaginaire ancré dans cette terre de Camargue, à ces trois personnages nés de nulle part et à toute cette famille que j'ai bâtie partant de rien de précis...

– *Justement... ces trois personnages, ces trois enfants, Je, Toi et Nabucco... Le nombre trois revient très souvent dans ton œuvre, et ces trinités accumulées me paraissent plus essentielles qu'il n'y paraît d'abord.*

F. C. : C'est moins un rapport direct à la métaphysique qu'à la fiction. Je trouve assez génial comme histoire, comme *fiction*, le thème religieux de la Sainte Trinité, dans le christianisme. Ce Dieu en trois personnes c'est déjà l'amorce de toute cette thématique de la multiplicité. Bien sûr, cela vient d'une fascination pour la théologie, et de mon éducation chrétienne. Le christianisme est aussi une religion totalement païenne. Cette idée d'un Dieu en trois, cette espèce de polythéisme qui effleure le monothéisme

² Voir *Notes sur l'œuvre en cours*.

est très fascinante. Là, se trouve en fait toute l'archéologie de l'histoire de Dieu. Le polythéisme a toujours été antérieur au monothéisme (ce monothéisme, dont Akhenaton ressuscité dans *Le rire du pharaon* apprend qu'il aurait été l' « inventeur », lui qui avait rêvé du multiple), comme si le monothéisme avait été une simplification abusive du polythéisme... c'est encore l'histoire de David Bloom...

– *En quelque sorte, pour en revenir à tes notions d'enfant multiple et d'adulte-simpliste dans la vie réelle, on peut dire de la même manière que le polythéisme est l'enfance de la religion par rapport au monothéisme.*

F. C. : C'est tout à fait vrai, mais en même temps il faut voir le rapport de l'homme à Dieu de beaucoup plus loin. Qu'est-ce qu'un être humain par rapport à un animal ? Il y a certes une dégénérescence totale et à tous points de vue, l'animal étant quand même mille fois supérieur par ses sentiments du réel, son sentiment du monde... Mais ce qui fait la grandeur et l'imbécillité de l'être humain, c'est la notion de réflexion. Et qu'est-ce que ça veut dire « réfléchir », sinon *créer de la fiction* ? La seule différence entre l'être humain et l'animal, c'est que l'être humain est un animal qui s'est mis à faire de la fiction. Un chien ne crée aucune fiction, grand bien lui fasse ! Mais l'être humain – et là il s'est donné soudain une dimension autre – s'est représenté lui-même dans un espace différent de lui. Il s'est mis en scène. Il a éprouvé la nécessité ou la folie de se regarder de loin. Sont nés de cette attitude le théâtre, la poésie, les divinités, la philosophie, le sentiment du présent, du passé, du futur... L'être humain est un metteur en scène de soi. Il agit, mais il pense agir, il se voit agir, donc il *joue à agir*. Et dans son quotidien ses gestes sont étudiés, répétés. L'être humain est toujours un acteur. C'est en cela que David Bloom, par exemple, est complètement représentatif de cet être humain, en ce qu'il incarne une sorte de fable primordiale, impliquant dans sa propre vie de façon claire ce que tout le monde fait de manière cachée : il se projette, se met en scène. Un être humain c'est un singe qui, devant d'autres singes, se mettrait à jouer au singe. Il est là, les autres singes le regardent, il perd peu à peu de lui-même, il se dédouble, et voilà soudain un singe qui joue au singe, qui devient un être humain, acteur de ses propres multiples...

– *Donc au commencement n'était pas le verbe ?*

F. C. : Je dirai mieux : au commencement n'était pas la langue. Au commencement était la fiction et même la... ré-fiction, pour employer un mot valise. C'est-à-dire la faculté de se représenter soi-même, de se dédoubler, la capacité de se représenter soi-même en train de se représenter... Nous voilà donc en pleine métaphysique et, en même temps, en plein spectacle ! L'important, c'est l'acteur. Et pour moi, écrire est une sorte de succédané de l'acteur. Je dis quelquefois que j'écris parce que j'aurais voulu avoir la possibilité de monter une pièce dont j'aurais été aussi le costumier, le décorateur, le compositeur, que j'aurais mise en scène et surtout dont j'aurais joué tous les rôles. Comme David Bloom, quoi ! Dans la mesure où il m'aurait été difficile d'être tout cela à la fois, il me reste cet ersatz, ou cette mauvaise sublimation, qu'est l'écrit. Dans la mesure où je ne pouvais pas être mégalô à ce point, alors, dérisoire pour dérisoire, je préfère écrire, même si l'écriture est un phénomène de manque... Un pis-aller. Oui, le manque de n'être pas, soi-même, un spectacle total, toujours comme David Bloom...

– *Tu disais tout à l'heure que de cette fiction des origines étaient nés le théâtre, la poésie, la philosophie. Je voudrais m'arrêter un peu sur la philosophie et que tu dises quel attrait elle a joué et joue encore dans tes œuvres et dans ta vie ?*

F. C. : Un rôle capital. La plus grande singerie que l'on peut faire est de bâtir un système philosophique. Rien n'est plus singe qu'un système philosophique. C'est la mise en représentation totale de la réalité humaine. Je fais évidemment référence aux grands systèmes philosophiques dont le dernier en date remonte sans doute à Hegel... L'histoire d'un singe qui s'est mis à faire le singe qui est devenu l'homme qui est devenu Hegel ! Je me demande pourquoi, d'ailleurs, on n'ose plus aujourd'hui bâtir de grands systèmes philosophiques... Qu'est-ce que cette singerie a produit, sinon le sens ? Le chien ou le singe ne se sont jamais posé le problème du sens. Ils s'en foutent, tant l'un que l'autre, parce qu'ils sont *là*. Mais dans la mesure où un être humain qui se représente lui-même ne sait plus trop où il est, où il en est (et on est au cœur même du cas de David Bloom), il faut qu'il trouve un sens. Donc la construction de systèmes, sortes d'emphases géniales où tout serait là, où il ne manquerait pas un bouton de guêtre au dernier grenadier, où il ne manquera pas un concept si secondaire soit-il, où tout est à sa place... C'est comme le coup du miroir. Ce n'est pas la personne qui se reflète dans le miroir, c'est le miroir qui reflète la personne. Il faut prendre sur le miroir, au détail près, ce qui se passe chez ce qui est reflété, pour que ce qui est reflété se passe dans le miroir. C'est là toute la problématique humaine. C'est la représentation qui crée la réalité, chez les humains. Et disons qu'avec cet ensemble de romans que je bâtis, avec *La récréation du Monde*, *La terre ne tourne pas autour du soleil*, *La vie ordinaire des anges*, *Le rire du pharaon*, *Avec David Bloom dans le rôle David Bloom*, avec deux prochains ouvrages qui boucleront l'épopée, le tout un peu remanié, rallongé ou raccourci, pour que la mosaïque s'accorde bien, avec cet ensemble, cette somme, j'ai cette espèce de fantasme inouï d'édifier un système philosophique complet, une sorte de sentiment cosmique de l'homme et du monde... Oui, j'ai le fantasme de la Somme. Tu vois, le truc énorme. Ces projets monstres, comme *La recherche du temps perdu*, *L'homme sans qualités*, *Les Cantos*, ou *Ulysses/Finnegan's wake*... Des cathédrales qui résument le monde et toute une vie d'écrivain. Des choses sans doute inacceptables, immédiatement, par les lecteurs et par l'édition... Et justement, l'un des thèmes de cet ensemble, c'est

comment la fiction (ces personnages de contes de fées, Je, Toi, Nabucco, ou ces « raccourcis de l'histoire ») intervient dans la réalité et donne un statut au réel.

– Dans David Bloom, il y a un personnage de flic qui apparaît déjà de façon plus fugitive dans *Le rire du pharaon*, qui répond au nom poétique de Morlevent et qui prend ici une importance plus grande qu'un acteur se contentant de jouer les utilités de flic...

F. C. : En fait, c'est lui le metteur en scène du spectacle. Le révélateur, si tu veux. Au départ du livre, le côté terroriste de David Bloom a, sans l'avoir voulu, tué. D'où enquête de police. D'où un personnage – celui de Morlevent donc – qui a tout compris. Et ce flic va suivre « notre héros » et servir d'organisateur général de toute cette fiction que David Bloom se bâtit lui-même. C'est aussi une sorte de père pour David, même s'il en a déjà un en la personne de Howard Bloom, un quidam un peu monolithique, comme sa mère, archétype de la soixante-huitarde. Et comme, d'ailleurs, tous les personnages qui l'entourent, et qui sont tous plus ou moins, oui, monolithiques, disons « traditionnels ». Morlevent, également, est une sorte de stéréotype, un Maigret en plus crade, mais, en même temps, c'est la fiction de la fiction, le miroir de David Bloom, qui est, lui, un miroir de toute la réalité humaine. Finalement, c'est le personnage romanesque, Morlevent. David Bloom, incarnant, lui, le personnage théâtral, et l'acteur. C'est Morlevent qui va tout faire pour que bêtement David Bloom finisse par choisir de « vivre vrai », de tomber ses masques, de choisir un moule. Le seul problème c'est que le rôle qui reste à jouer, c'est précisément celui du terroriste. C'est là que la société se trouve prise à son propre piège : « Vous voulez que je sois unique, je serai donc celui qui incarne la destruction de cette société. » C'est là aussi où le personnage de David Bloom et où la fable elle-même trouvent toute leur cohérence.

– C'est là aussi où tout va basculer, où David Bloom donc n'est plus que Michel Taroski, et où Franz, alias Ida (cette femme du XIX^e siècle travestie en homme), devient aussi ce qu'elle est vraiment...

F. C. : Alors, Franz, c'est l'autre personnage principal de *Avec David Bloom dans le rôle de David Bloom*. Il faut redire ici que le soubassement de cet ensemble de livres, c'est l'hypothèse qu'il y aurait donc, sous la terre, des chemins, des couloirs qui permettent de voyager d'époque en époque, ces fameux « raccourcis ». Ces souterrains-là, qui me viennent, peut-être, comme je l'ai dit, d'un père archéologue, ne sont pas uniquement des métaphores du sommeil ou de l'inconscient. Ils prétendent, dans le texte, à une valeur de réalité. De même que, dans *Le rire du pharaon*, Akhenaton a été extrait de son époque par les cousins de David Bloom et ramené au XX^e siècle, ici David ira ravir au XIX^e siècle – époque à laquelle il vit une de ses multiples – une femme, Ida, qu'il a d'abord prise pour un homme, Franz, parce qu'elle était vêtue en homme, parce que peut-être aussi c'était l'envers de l'un de ses miroirs. Et il la ramènera dans son siècle à lui, le nôtre. Et cette Ida, transbahutée de son XIX^e siècle dans le siècle de David Bloom, se trouvera confrontée à un monde qu'elle ne comprendra pas, d'autant moins qu'elle est accompagnée par un type qui passe de personnage en personnage...

– Elle ne sait plus à quel singe se vouer, en quelque sorte...

F. C. : C'est très bien dit... ! Et, comme Morlevent, mais pour d'autres raisons, parce qu'il lui faut se raccrocher à quelque chose de solide dans ce siècle inconnu qui, pour elle, ressemble à l'enfer, elle sera l'autre facteur qui contraindra l'acteur David Bloom à se restreindre dans ses interprétations et à assumer un personnage contraire à ses idées et à sa conception du monde. Et cette Ida, cet amour que l'on va chercher dans un autre siècle, me touche je dois dire énormément. On rejoint là des mythes – ces grandes histoires légendaires qui me font frissonner, me donnent la chair de poule. David a trouvé son amour dans les profondeurs du temps. Et, comme lui, Ida est travestie, elle a été forcée à jouer. Mais, au contraire de David, elle n'aime pas ça – elle croit à l'unicité de l'être ! Ainsi l'homme-femme rencontre la femme-homme, dans un étrange croisement « hermaphrodite » des sexes. Il y a quelque chose, chez Ida, que je ne comprends pas encore. D'ailleurs, il y a une dimension du roman que je ne comprends pas encore. Toutes les paroles allemandes prononcées par Franz-Ida sont « copiées » du *Parsifal* de Wagner. Et chaque fois que j'écrivais un passage avec Franz-Ida, j'écoutais *Parsifal*. Et c'est Wolfram von Eschenbach qui a adapté, en langue allemande, au XIII^e siècle, le poème de *Perceval le Gallois*. Il y a une coïncidence entre ce roman et *Parsifal*, en particulier un rapport entre le personnage de Parsifal et Franz-Ida, mais je ne saisis pas encore...

– Nous vivons une époque de concepts. Parmi tous ces concepts qui sont véhiculés...

F. C. : C'est immanquable, ça : chaque fois qu'on prononce le mot « concept », le « véhicule » n'est pas loin ! Ça « m'interpelle quelque part »... On se croirait dans les années soixante-dix. Ça ne nous rajeunit pas.

– Disons, alors, que parmi tous ces concepts, est-ce que tu traces une nette démarcation entre celui de « littérature » et celui de « culture » ?

F. C. : Ah, mais complètement ! Si la culture est une sorte de ciment symbolique unissant une société dans son ensemble, la culture aujourd'hui c'est *Dallas*, c'est *Dynastie*, *Santa Barbara*, Michel Berger, Sulitzer, Yannick Noah, *Columbo*... C'est toujours une sorte de degré zéro d'une civilisation, la culture. Dès qu'il y a transgression des cadres, il y a transgression de la culture. Or la littérature, c'est toujours une sorte de réflexion sur les codes, ou bien quelque chose qui va au-delà du cadre. J'avais tenté de donner une définition de la littérature dans un précédent numéro de *Roman*³, je disais que la littérature, c'est offrir à des gens qui n'ont rien demandé. A tout moment de la journée, à toutes les époques de l'histoire, les gens ont des désirs codifiés. Ce qui fait plaisir, par exemple, c'est une histoire d'amour qui finit bien, le salaud qui va en prison,

³ Voir *Roman* n°18, « Le reste est littérature ».

le faux coupable reconnu innocent, etc. Si, au contraire, tu te mets à écrire des histoires d'amour qui finissent mal ou des histoires de salauds qui ne sont pas punis, tu vas complètement transgresser la demande des gens. Et c'est déjà cela, la création, l'art. Amener une vision qui n'est pas demandée. Alors, à l'intérieur de cet art, se place la littérature : d'une part, répondre à un désir qui n'est pas demandé, à une intrigue qui n'est pas souhaitée, à une construction qui n'est pas espérée, à un concept qui n'est pas formulé, et, d'autre part, affirmer ce désir dans un système où la langue prédomine, un système où la langue devient la respiration du sens. J'ai écrit, pour une revue scientifique, un court texte, un dialogue entre Faust et Antigone, où Antigone demande à Faust la différence qu'il y a entre : « Regarde le tombeau de Polynice » et « Regarde le tombeau de Polynice ». Faust commence par dire qu'il ne voit pas de différence. Et Antigone lui explique que dans le premier cas il n'y a aucune création parce que le tombeau de Polynice est là, c'est une constatation d'un fait, du journalisme, alors que, dans le second cas, il y a littérature parce qu'il n'y a pas de tombeau de Polynice. C'est comme dire qu'il fait beau quand il pleut. Et la littérature, c'est affirmer qu'il fait beau quand il pleut. Or affirmer cela, c'est n'avoir comme support réel que la langue, c'est aller contre le mauvais temps grâce à la langue. Et c'est, en même temps, se mettre dans un système de hors jeu, puisque si tu rencontres quelqu'un dans la rue et que tu lui dis « il fait beau » pendant qu'il tombe des rainettes, on te prendra pour un timbré. Tu n'entreras pas dans le code culturel mais dans une démarche littéraire. C'est en cela que l'art, et à l'intérieur de l'art la littérature, ne sont pas des phénomènes culturels. Ce sont des phénomènes marginaux. La culture c'est être intelligent, dire qu'il fait beau quand il fait beau.

– *Le concept de culture est plutôt récent. La culture comme alibi, ça remonte à la Révolution française...*

F. C. : L'alibi de quoi ?

– *Disons, pour simplifier, l'alibi d'une classe qui vient de prendre le pouvoir après Thermidor en piétinant quelques centaines de milliers de cadavres...*

F. C. : Oui mais là nous entrons dans un autre problème, l'utilisation de la culture. Je dirai que jusqu'au XIX^e siècle il y a eu grosso modo adéquation entre les gens qui lisaient et la littérature, donc entre la culture et la littérature. D'où la notion possible de « littérature populaire ». Actuellement, la marge des gens qui lisent s'étant agrandie, il n'y a plus d'adéquation entre ce qui est produit par la littérature et ce que lisent les gens, entre littérature et désir. Il y a des époques où l'art s'est trouvé en correspondance avec le désir, la culture : l'époque grecque et les tragédies qui en découlent se trouvaient en parfaite adéquation avec leur culture, leur territoire. Mais qu'est-ce que ça veut dire « culture », au XX^e siècle ? Aujourd'hui quand on entend le mot culture, on entend celle de tout le monde. La culture actuelle va du prof de fac à l'apprenti plombier, et je n'ai rien contre l'apprenti plombier que je trouve plus utile que le prof de fac. Quand une civilisation était représentée par une seule classe au pouvoir, il pouvait y avoir cette osmose entre culture et art. Aujourd'hui, il n'y a plus, quoi qu'on en dise, de culture de classe. Donc on voit des manifestations artistiques coupées de cette culture, et qui sont les produits d'une classe spécifique, ou plutôt d'une *marge*, car il ne s'agit plus d'une classe au pouvoir. D'où, effectivement, une marginalisation de l'art et de la littérature au profit d'une culture minimale des gens qui regardent la télévision et se passionnent pour *Dallas* et Cie, ou qui croient que Simone Signoret est un grand écrivain.

– *Ce que tu expliques là, c'est la culture nivelée par le bas, la soi-disant démocratisation culturelle qui aboutit, en réalité, au tout-à-l'égoût culturel...*

F. C. : Oui, mais ça me gêne un peu cette façon de dire « nivelée par le bas ». Parce que c'est aussi le droit du bas d'être à un certain niveau...

– *Mais aide-t-on vraiment à réviser ce bas à la hausse avec Dallas, Châteauvallon ou la prétention à l'hégémonie culturelle des faiseurs de spots publicitaires ?*

F. C. : Non, mais ce n'est pas le but. On n'aide jamais les gens à s'interroger quand on leur donne ce qu'ils désirent. C'est un phénomène érotique minimal. Si quelqu'un te désire, tu n'as pas intérêt à te découvrir. Le dialogue sera plus fort s'il y a une attente dans le désir, si tu tournes autour du désir. La culture n'est pas un but à atteindre, c'est au contraire un point de départ. La culture, c'est ce que l'on a ! C'est le code intellectuel d'une civilisation, c'est dire « bonjour » le matin, « bonsoir » le soir. Et savoir que l'on vit en république...

– *Ce que l'on « est », donc ?*

F. C. : Exactement. Quand il s'agit d'une société dont la symbolique est uniquement focalisée sur certaines classes, la culture c'est ce que sont ces classes-la. Et quand on a une société qui veut ratisser large au sein de toutes ses classes, la culture c'est ce que l'ensemble de cette société est. A savoir : le désir simple, immédiat, sans questionnement, de cette société, et les représentations minimales qui reconduisent tranquillement le désir.

– *Ce système culturel aseptisé, uniformisé, qui évite la remise en cause, arrange bien, par exemple, les tenants du « code de la nationalité » ?*

F. C. : Il va de soi, déjà, que parler, aujourd'hui, de nationalité, c'est être en retard de quinze guerres, au minimum ! D'abord parce qu'il n'y a plus de cultures nationales. Quand je prends, pour exemple de culture française actuelle, *Dallas*, ce n'est pas pour rien. Ce qui ne signifie pas davantage que nous soyons américanisés. Les Américains eux-mêmes sont francisés, nipponisés. Et les Japonais anglicisés, américanisés, même s'ils ont conservé quelques bulles de préservation. Ce qui est terrifiant, aujourd'hui,

c'est qu'il n'y a aucune différence réelle entre un Japonais, un Américain, un Français, un Tchèque, un Islandais. Mais le problème, ponctuel, c'est qu'il y a une différence « voulue », « annoncée », « sublimée », entre un Maghrébin et un Français. D'où cette volonté d'aboutir à un code de nationalité, mais qui n'est en aucun cas française, plutôt occidentale, et tournée contre une civilisation qui est en passe de reprendre ses atouts.

– *Je crois savoir que tu n'apprécies plus guère le mot « écrivain » ?*

F. C. : C'est vrai que ce mot-là me fait passablement chier. Aujourd'hui, tout le monde écrit. En France, on peut compter 55 millions d'écrivains. Parmi eux, il y a déjà ceux qui ne sont pas publiés, disons environ 99,99 p. 100. Et ceux qui restent n'ont pas plus de rapports entre eux qu'un boucher avec un jongleur, et un jongleur avec un exportateur de peaux d'éléphant. Tu as des physiciens, des mathématiciens, des journalistes, des romanciers, des poètes, des scénaristes, des dramaturges... Il faudrait déjà les scinder en deux : ceux qui sont dans la culture, c'est-à-dire ceux dont la langue court après le réel, et ceux qui sont dans la littérature, c'est-à-dire ceux qui, de par l'imaginaire de leur langue, proposent des univers qui ne sont pas demandés par le désir de la culture. Ce qui fait qu'au sein de ces 0,01 p. 100, seul un petit quart fait de la littérature. Et à l'intérieur de ceux-là, il faut de nouveau distinguer ceux qui sont romanciers, poètes, essayistes, dramaturges... Voici pourquoi l'étendue de la notion d'écrivain est devenue si vaste qu'elle ne signifie plus grand-chose. Moi, je me considère plutôt comme un « artiste de la représentation du monde ». C'est la traduction d'un mot allemand : « *Weltanschauungskünstler* ». On représente le monde et on est *dans la représentation*, à divers degrés. C'est là qu'intervient l'art. C'est là qu'intervient la littérature. Celui qui fait œuvre littéraire et qui se met en marge de la culture, celui-là n'est pas dans l'actualité. Il ne peut agir que pour le moment futur, postérieur à lui, où il sera éventuellement récupéré par la culture. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y a de bons écrivains que morts. Idée contre laquelle Jean-Pierre s'insurgeait à juste titre. Écrire pour la postérité, cela signifie être suffisamment en *marge* pour *marquer* son époque. Quand j'étais gosse, j'étais fasciné par les annotations que mon père inscrivait dans la marge de ses livres. Pour une connerie il y avait un trait rouge, pour une remarque intéressante un tiret bleu, quand c'était capital trois traits bleus... Et je crois que c'est ça, le rôle d'artiste hors culture : annoter la réalité en marge. Un ou deux ans plus tard, quand mon père relisait le livre qu'il avait annoté, il le lisait en diagonale, regardant les traits rouges, les traits bleus, ou les trois traits... Qu'est-ce qui reste de la culture, sinon des annotations que l'on a produites en marge ? Qu'est-ce qui reste d'une certaine société du XIX^e siècle ? Stendhal. Qu'est-ce qui reste de la société malade, apeurée, romantique du début de ce siècle ? Proust. Qu'est-ce qui reste du Sud américain ? Faulkner. Qu'est-ce qui reste de la Prague d'avant Hitler ?... Et ces sortes de positionnements en marge ne sont pas des miroirs, mais des éclairages : le lieu d'où part le faisceau lumineux qui éclaire une civilisation qu'on ne retrouve plus tard que par ce faisceau-là.

– *Pour nous résumer sur cette idée de marge, et afin qu'elle soit bien entendue, quand tu dis qu'un « artiste de la représentation du monde » se place en marge, tu ne veux pas dire qu'il se place dans la marge galvaudée de l'« artiste maudit », mais dans une marge signalétique, une marge de signalisation...*

F. C. : Ce qui importe dans la marge, c'est qu'elle est faite pour signaler. Toute la publicité, par exemple, et il n'y a rien de plus culturel aujourd'hui que la publicité, c'est-à-dire de plus antiartistique même si c'est techniquement très bien fait, toute la publicité donc vient en droite ligne des travaux du surréalisme. Tout ce qui a été émis depuis la marge par le surréalisme se retrouve intégré dans la publicité. La postérité de Kafka, c'est qu'actuellement si tu attends une demi-heure dans les bureaux de l'URSSAF à Montreuil, ça devient kafkaïen. Une chose m'a frappé, un soir d'*Apostrophes*, quand Pivot a dit : « Maintenant les écrivains n'écrivent plus pour la postérité, mais pour l'actualité. » Et c'est vrai. Trop d'écrivains ne veulent plus faire de la littérature. Ils préfèrent la culture. L'actualité. L'immédiateté. Ils veulent tous être une star.

– *Dans cette expression que tu as énoncée tout à l'heure, « artiste de la représentation du monde », il y a le mot représentation qui fait référence au théâtre, à l'opéra, et il me semble que le XX^e siècle est un siècle de théâtre tout terrain, et que cette dramaturgie comme ses dramaturges lui sont essentiels...*

F. C. : Le XX^e siècle est l'époque où l'on a pris conscience, comme je le disais tout à l'heure, de la mise en représentation de l'être humain par lui-même. Les grands écrivains de ce siècle, finalement, sont des écrivains de théâtre, ou des écrivains de para-théâtre. Je pense à Pirandello, Claudel, Brecht, Beckett, Ionesco, O'Neill... La part théâtrale dans l'œuvre de Joyce est prédominante. Kafka est éminemment scénique dans la mesure où il présente une sorte de héros exemplaire de notre siècle, Monsieur K, à qui arrivent des aventures exemplaires comme il n'en arrive qu'à des héros de théâtre. Faulkner, bâtissant un grand théâtre qui s'appelle le comté de Yoknapatawpha, construit une immense scène sur laquelle il fait monter une certaine condition humaine. Et Queneau, dont les personnages obéissent à une thématique qui rejailit sur la représentation d'eux-mêmes...

– *Mais le cinéma, dans tout ça ? On l'a souvent défini comme l'art par excellence de ce siècle...*

F. C. : Le cinéma, dans tout ça, c'est une grande déception. Il n'a jamais réussi à être autre chose, dans le meilleur des cas, que du très bon théâtre filmé. Et c'est le grand échec de ce siècle qui a cru produire un art nouveau mais qui n'a fait que répéter les formes anciennes. Le cinéma est intéressant parce que, comme le roman, c'est un art bâtard. Mais il n'a jamais réussi – enfin pas encore – à aller jusqu'au bout de sa propre vérité, de son propre sens. Par exemple, il y avait une chose qui appartenait en propre au cinéma, c'était le burlesque : Sennett, Chaplin, Lloyd, Keaton, etc. Aucun autre système de représentation ne pouvait se permettre cette forme d'expression. Le burlesque ? Fini avec le parlant. Il n'y a que deux metteurs en scène, à mon avis, qui font réellement du cinéma, c'est Godard et Rivette. Et peut-être Fellini... Godard parce qu'il

pense en images, Rivette parce qu'il bouscule la notion de temps et de spectacle. Et Fellini parce que c'est inracontable. Les autres sont des écrivains, des dramaturges. Hitchcock c'est un romancier, Lang un dramaturge, Rossellini un écrivain, Bergman un nouvelliste. C'est pourquoi, d'ailleurs, Godard continue d'emmerder. C'est lui qui ose le plus cette gageure impossible, il a ce génie supersonique de l'essayer : faire du cinéma. Les autres, du point de vue du cinéma, c'est décevant. Même Bergman qui est un superbe romancier. C'est foutrement bien écrit, Bergman... même les dialogues! En somme, tant que la pratique du cinéma, dans son économie et son idéologie, obéira à la logique d'un scénario préalable, elle ne se dégagera pas du roman, du théâtre et de la puissance du Verbe qui entraîne toujours du récit. S'il y a un art du XX^e siècle, il faut le voir et le lire dans la bande dessinée. Ce serait à développer, mais on y trouve une recherche spécifique et intranscriptible dans une autre forme. Des auteurs comme Willie Elder ou Guido Crepax sont aussi importants que Joyce dans le regard sur l'humain et son récit.

– *Il y a une question toute faite qui est : comment écrire ? – sans tomber dans la codification culturelle, que l'on fasse dans la littérature scripturale ou dans la littérature filmique...*

F. C. : En fait la vraie question ce n'est pas tant « Comment écrire ? » que « Quoi écrire, et d'où ? ». Le problème de tout écrivain, c'est sa position par rapport au réel. C'est une position très facile pour un dramaturge parce qu'il se pose d'emblée sur une scène déjà existante. Le spectateur, à moins d'être fâcheusement bourré, sait qu'il se trouve dans un théâtre et que c'est une scène. A partir de là, tous les pieds de nez sont permis : du chœur antique qui arrive et se met à chanter au milieu de l'action, à l'acteur qui interpelle le public dans un vaudeville... rien ne va choquer. Ce n'est pas du réel. Ça doit faire du *comme si*. Mais le problème du romancier est autre, parce qu'il *peut faire croire* à son truc. Quand Eve Ruggieri raconte la vie de Napoléon, tu as un million de types en France qui se figurent que ça s'est passé ainsi ! A la place de Napoléon, elle se mettrait à dire Pamponion, plus personne n'y croirait... Le problème du romancier est celui du statut du réel : Vais-je ou non faire croire à la fiction – la réaliser... ? Pour mes premiers romans, *La promenade cassée*, *Les autocoincés*, j'ai voulu poser un système théâtral. D'entrée de jeu, j'ai dit : attention, il y a une scène, les décors sont faux, les personnages sont costumés, les fleurs sont en papier et, maintenant, je vais m'acharner à vous faire croire artificiellement à mes inventions. C'était donc un système esthétique posé clairement hors du réel, mais auquel on tente tout de même de faire croire. Et puis j'ai eu deux expériences fondamentales : écrire sur la tauromachie (*Torero d'or*) et sur l'avènement de la gauche au pouvoir (*Le bonheur est une idée neuve en France*). Deux livres qui se sont appuyés sur un réel accepté à priori comme tel par le lecteur, et qui ont modifié ma façon de concevoir ce que j'écrivais, par rapport à la réalité. J'ai pu me rendre compte du degré de communication qui pouvait s'établir avec le réel. Amener le lecteur dans une sorte de jeu où il y aurait à la fois cet élément de « pas vrai » et un élément du « vrai », posé comme tel, et jouer complètement avec ça. D'où *Le rire du pharaon*, *La récréation du Monde* et *Avec David Bloom dans le rôle de David Bloom* dans lesquels je ne me suis plus tout permis. Alors que dans *La terre ne tourne pas autour du soleil* ou *La vie ordinaire des anges*, qui sont des contes de fées, je pouvais tout me permettre : c'étaient des dessins animés. Et maintenant je travaille avec de vrais acteurs. Et ce grand ensemble romanesque transcrit le passage incessant de la « fiction pure », celle où le réel n'est pas posé comme tel, à la « fiction déguisée », celle qui fait croire au réel. Et montrera comment cette « fiction pure » donne encore plus de réalité à ce réel, même s'il n'est qu'une « fiction déguisée », ou parce qu'il n'est qu'une « fiction déguisée ».

– *Y a-t-il eu un moment dans ton enfance, ton adolescence ou, pour paraphraser Graham Greene, « une porte s'est ouverte en laissant entrer ton avenir d'écrivain » ?*

F. C. : Si, tout enfant, j'ai pensé être un écrivain, c'est parce que je me suis senti beaucoup mieux dans la réalité des univers d'écrivains que dans la réalité de l'univers. La vie était dans les livres, dont elle n'était qu'une pâle et monotone imitation.

– *Plus précisément quels ont été ces univers d'écrivains ?*

F. C. : D'abord Faulkner, relativement tôt. Et même si je ne comprenais pas tout, ce qui me frappait c'était un climat, des odeurs et surtout un rythme de la langue : les « et » de Faulkner... « Et il alla, et il sauta, et il... » Un halètement, une fièvre, une lenteur comme des mouches d'été sur du foin abandonné et pourrissant. Cette espèce de lancinance, cette chaleur, cette marche inlassable du personnage de Lena dans *Lumière d'août*... Ensuite, il y a Malaparte. Et ce qui me fascina très vite chez lui, c'est sa manière de dire : « Ce n'était pas un caillou ordinaire, ce n'était pas un de ces cailloux qu'on trouve sur les plages de Sicile, ce n'était pas un caillou qui... », etc. Hemingway aussi, pour son désir de précision. Il veut décrire tellement le réel qu'il finit par le recréer totalement. Il y a aussi ce qui a bercé mon style, la première phrase du *Docteur Jivago* : « Ils allaient, ils allaient toujours, et lorsque cessait le chant funèbre, on croyait entendre, continuant sur leur lancée, chanter les jambes des chevaux et le souffle du vent... » Toute la musique du leitmotiv des oies sauvages, qui revient périodiquement dans mon ensemble romanesque, est basée sur cette phrase de Pasternak... Et puis la découverte de Joyce, vers quinze ans. Et Kafka, comme tout le monde. Et, donc, Stevenson, dont on a parlé. Mais aussi Cassola... Et, enfin, évidemment, Tolstoï, la fascination du « roman total »...

– *Je note au passage que tu n'as cité, dans ces univers d'écrivains d'enfance, aucun romancier français...*

F. C. : Oui, c'est vrai. Mais pourquoi ? J'ai déjà défini la littérature comme étrangeté, donc, forcément, le fait qu'il s'agisse d'étrangers redouble le sentiment d'étrangeté. On est encore plus dans la marge si ça ne se passe pas près de chez soi. Les héros qui s'appellent Jacques ou Paul m'ennuient vite. Et puis il y a un phénomène au niveau de la langue traduite, qui n'est pas pour me déplaire : quelque chose de mal à l'aise dans la phrase traduite, une maladresse qui permet au lecteur de s'insinuer dans la reconstruction de la phrase. On ne peut

pas remodeler une phrase hasardeuse de Stendhal, tandis que pour une phrase traduite de Faulkner, on peut toujours penser que Coindreau n'a rien compris. Et puis on ne peut pas dire que la littérature française du XX^e siècle soit très importante. Il y a bien sûr quelques grands écrivains français, Proust, Claudel, Giono, Cohen, Simenon, Queneau, Robbe-Grillet... Et je crois, aussi, que, depuis une dizaine d'années, nous vivons un grand moment de la littérature française... Mais les gens qui sont censés représenter officiellement cette littérature sont d'une nullité affligeante : Camus, Malraux, Mauriac, et l'autre là qui a refusé le prix Nobel, Sartre... c'est très nul, tout ça ! Il y a eu dans la littérature française une sorte de panique devant l'imaginaire. Une rétention, qui, heureusement, est en train d'éclater depuis quelques années. Mais les grands acquis techniques, les principales recherches dans l'ordre du romanesque, ce sont les Anglo-Saxons qui les ont réalisés. Et avec beaucoup plus d'ampleur que le « nouveau roman ». Ce sont des écrivains comme Virginia Woolf, Huxley, Henry James, Forster, Christopher Isherwood, Lawrence Durrell, Ezra Pound et bien sûr Joyce !... Toutefois, c'est vrai que Jean-Pierre m'a fait découvrir une certaine dimension du génie français, une dimension justement peut-être « antiromanesque », celle des fragments, des musiques de chambre, du subjectif, l'anti-Joyce, celle des Jules Renard, Calet, Perros...

– *Depuis des heures que nous parlons, les images de toreros et de toros nous regardent...*

F. C. : Toujours... La corrida est un acte fondamental de l'humanité. Et pas seulement d'une culture méditerranéenne. C'est l'illustration présente et effective du scandale du passage de l'état de singe à l'état de singe qui fait le singe. Quand le lion tue, il ne fait pas de la beauté : il a faim.. Quand le torero tue, il torée aussi, il réalise une *faena de muleta*, il fait aussi de la beauté ! C'est là *le beau scandale* ! Il met en scène la possibilité de sa propre mort et celle, vraie, du toro. Et, au fond, quand je dis que j'écris par manque de n'être pas à la fois auteur-acteur-metteur-en-scène-décorateur, etc., je pourrais approfondir : j'aurais pu être auteur-acteur-metteur-en-scène-décorateur-etc., par manque de ne pas être torero. J'écris donc sur un *double manque*. A côté de la corrida, cette mise en évidence du scandale de la fiction, le reste c'est pour amuser la galerie. Théophile Gautier écrivait : « En somme il est plus sain pour l'esprit et le cœur de voir un homme de courage tuer une bête féroce en face du ciel, que d'entendre un acteur sans talent chanter un vaudeville obscène ou débiter de la littérature frelatée devant une rampe fumeuse. » Évidemment ces notions de « courage » ou de « bête féroce » sont datées d'une vision et d'une pratique de la tauromachie aujourd'hui dépassées. Moi je dirai : il est plus sain pour l'esprit et le cœur de voir un humain mettre sa vie en jeu en toréant un animal qui veut le tuer, que de s'attarder sur Shakespeare ou Joyce, dont les *Œuvres complètes* n'arrivent pas à l'ombre de la cheville d'une seule passe d'Antonio Ordoñez ou de Paco Ojeda.

(*Propos recueillis au magnétophone en juin 1987.*)