

POÉSIE ININTERROMPUE

Michel Chaillou

Diffusé le 21/03/1976

BN : Michel Chaillou, vous avez publié trois livres, sur la couverture desquels on lit le mot « roman » ou « récit » (pour le dernier). Ces livres, parus dans la collection « Le Chemin », chez Gallimard, ont pour titres : *Jonathamour*, *Collège Vaserman* et *Le Sentiment géographique*. Il me semble que l'appellation qui leur conviendrait le mieux est celle de dérives. Mais c'est peut-être là un mot qui s'est chargé de sens trop récemment. Je les qualifierais alors de rêveries, pour peu qu'on veuille bien entendre dans ce mot le déploiement d'une énergie mentale. Il s'ensuit, dans le texte, des accélérations, des coupures et, si je puis dire, des nodosités autour desquelles un passage s'organise. Dans la littérature traditionnelle, quand on disait « passage », on voulait dire « morceau ». Il faudrait définir aujourd'hui le passage comme ce qui permet d'avancer sans liaisons. Le passage est l'élément moteur de l'errance, il lui donne des ailes, d'où une espèce de légèreté qui fait qu'on vous lit de la même manière que l'on croit s'envoler dans les rêves et, dit-on, voler c'est jouir... Est-ce que vous acceptez ce mot de « rêverie » à propos de votre travail ?

MC : Oui, « rêverie » me paraît très juste dans la mesure où j'ai plutôt le sentiment de l'inachevé, c'est-à-dire que je ne veux pas écrire des livres achevés, des livres complets : ça n'existe pas dans mon esprit. Et quand j'essaye de penser à ce que j'ai fait – ce qui est souvent difficile car on n'arrive pas très bien à comprendre pourquoi on écrit et quelle figure a votre écriture dans le langage contemporain – je dirais que mon premier livre, *Jonathamour*, est marqué par une impuissance à tenir un discours continu. C'est un adieu au roman traditionnel que je brise, que je coupe. C'était un livre qui, au départ, était conçu pour les enfants dans la mesure où il est question de pirates et d'Espagnols. J'ai essayé de brasser toutes

mes lectures d'enfance pour composer cette espèce de discours choquant, entrecoupé, avec l'espoir de voir surgir la longue phrase ailée dont je rêvais depuis ce premier livre et dont je rêve toujours d'ailleurs...

Qui existe dans le dernier... Il y a des phrases qui ont dix pages, quinze pages !

Oui, le dernier s'approche plus de la rêverie dans la mesure où c'est un récit qui évolue entre le roman, le récit proprement dit, le théâtre, entre les genres littéraires traditionnels. Je ne veux pas m'enfermer dans un genre ! D'ailleurs, je n'y arriverais pas et donc, ce qu'il y a d'intéressant dans le terme « rêverie » – je préférerais même plutôt « rêvasserie » au terme de « rêverie » – c'est que je peux, à la fois, m'enfoncer dans une fiction, la quitter, y revenir et essayer de faire monter la phrase nocturne qui, peut-être, m'exprime plus intensément. La difficulté est de toujours pouvoir gouverner la narration. Si dans le premier livre, *Jonathamour*, il y a une succession de passages entrecoupés qui partent vers un imaginaire pour revenir au réel des rues de Paris – c'est un livre qui se passe dans Paris, aux alentours de la rue Monge et de la rue Jacob où j'habitais réellement – je répugne à me raconter donc ce que je racontais c'est surtout le langage que j'avais en moi au moment de *Jonathamour*.

Vous parlez de « narration ». Ce qui m'avait frappé, en particulier dans la construction de *Jonathamour*, c'est une narration perpétuellement interrompue, mais interrompue par des sortes de petits poèmes en prose qui sont ces nodosités autour desquelles le texte redémarre sans cesse.

C'est tout à fait vrai ! Vous avez parlé tout à l'heure d' « accélération », de « ralentissement » or *Jonathamour* est un livre écrit dans l'accélération mais dans l'accélération perpétuellement interrompue car on ne peut pas toujours accélérer donc il fallait le blanc de la page dans ce blanc, donc c'est un roman qui revient toujours à sa première phrase qui est : « J'arrive de Davenport. »

Dans *Jonathamour*, il y a perpétuellement des blancs, c'est un roman où le blanc entre en jeu. Dans *Le Sentiment géographique*, il

n'y a pratiquement plus de blanc, il n'y a des blancs qu'entre les parties.

Oui, dans *Jonathamour*, le blanc est une ironie. Dans le dernier livre, *Le Sentiment géographique*, c'est une phrase que j'ai essayé d'inventer, enfin c'est la phrase qui m'a inventé pendant le récit, je ne m'en suis pas aperçu. Le livre est parti vraiment de son titre, *Le Sentiment géographique* : un matin, au réveil, j'ai eu ce titre dans la tête et tout mon travail a été d'essayer de l'élucider et c'est une phrase qui peu à peu a surgi, qui va de la lucidité à l'engourdissement puisque c'est un livre qui va de l'endormissement... non pas sur le sommeil, non pas sur la lucidité : je suis quelqu'un qui applique toute sa lucidité à ne pas être lucide.

Bizarrement, entre le premier et le dernier livre, il y a une espèce d'analogie, enfin, un certain rapport inversé qui est que dans le premier livre, on a l'impression d'assister à une lecture biographique et dans le dernier, c'est tout de même la lecture d'un autre livre qui organise le récit.

Oui, je peux raconter véritablement ce que j'ai ressenti et comment ce livre a démarré. Il y a dix ans, j'ai ouvert un jour un livre du XVII^e siècle, époque qui me fascine pour des raisons romanesques. Pourquoi ? Je n'en sais rien. Peut-être parce que je suis quelqu'un qui est extrêmement intéressé par le temps, pas par la recherche d'un temps perdu mais par la recherche d'un espace perdu, des espaces perdus du temps. Je m'explique : l'Histoire ne prend pas en compte les moments où les personnages historiques rêvent. Si Richelieu est devant sa fenêtre en train de rêver entre deux événements historiques, l'Histoire ne prend pas en compte cette rêverie sauf si elle détermine un événement historique. Il y a donc des espaces du temps qui ne sont pas usés. Tout mon effort romanesque actuel est d'essayer de revenir dans le temps par les espaces non usés du temps. Or, il y a dix ans, j'ai ouvert un livre par hasard, une édition scolaire due à Maurice Magendie. C'était *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Et brusquement, j'ai entendu quelqu'un qui me chuchotait à voix basse. Je travaillais à ce moment-là à la télévision scolaire. Dans les mois suivants, je suis allé dans le Forez, j'ai écrit une dramatique, très mauvaise d'ailleurs, pour la télévision scolaire, qui n'a jamais été diffusé, heureusement – qui n'a d'ailleurs jamais été tournée. Je reprenais très souvent ce livre immense

de *L'Astrée* et, pour des raisons universitaires, il m'a fallu à un moment écrire une thèse. J'ai commencé à prendre ce livre pour en faire une thèse et brusquement, la thèse m'a échappé, heureusement ! J'ai écrit une espèce de récit romanesque qui privilégie les trois premières pages d'un récit de cinq mille pages. Pourquoi ? Parce que ces trois premières pages qui situent dans le temps le Forez – qui est une région entre Roanne et Saint-Étienne – constituait une espèce de leitmotiv à mon engourdissement. L'équivalent de la première phrase de mon premier roman, « J'arrive de Davenport. », est ici donné par une page de *L'Astrée*, la première, et à chaque fois que je reprenais cette page, je rentrais dans une espèce d'endormissement. Ce qui m'intéressait c'était de construire clandestinement, dans le nocturne, un espace romanesque à partir d'un livre existant et pas d'inventer un sujet puisque le livre avait déjà été écrit – c'est *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé – mais de privilégier cette activité extrêmement intéressante qui est la lecture. Le personnage du lecteur est un personnage romanesque, profondément. C'est quelqu'un qui est hors monde, un peu comme le berger sur les hauteurs devant son troupeau – ici, c'est son troupeau de pages. Donc le narrateur prend un livre du XVII^e siècle, *L'Astrée*. Le livre est écrit et pourtant il écrit quelque chose à propos de sa lecture. Il y a donc un espace romanesque non usé qui se constitue entre un livre et un pays, avec l'ambition déraisonnable de rendre ce pays et ce livre réels imaginaires.

*

L'Histoire est pleine de creux qu'on récrit sans cesse.

C'est cela. Je crois qu'il y a toute une dimension des espaces du temps, des grands pâturages non foulés par les gens qui ont vécu déjà, qui sont passés, et c'est ça mon véritable sujet aujourd'hui, en 1976, autant que je puisse prendre clairement conscience de ce que je veux faire – j'en suis loin... – c'est là.

Est-ce qu'on peut dire, alors, qu'il y a dans le passé un avenir qui n'a pas encore surgi ?

C'est exactement ça ! C'est ce que j'appelle « le recul en avant ».

Mais est-ce que cela met en question la langue ?

Beaucoup ! Dans le dernier livre, du moins, j'ai inventé – je ne m'en suis aperçu qu'après – une phrase qui était en elle-même un roman. Au départ, c'était une phrase courte, énumérative qui brusquement s'est allongée à mon insu comme on passe allongé dans ces espaces non utilisés de la rêverie, qui culmine au quatrième chapitre, dans son épanouissement de durée puisqu'elle fait une trentaine de pages et qui redescend ensuite vers une phrase plus courte qui serait une phrase du réveil.

Ce qui est curieux dans cette phrase c'est qu'elle charrie un certain nombre de citations non seulement de *L'Astrée* mais d'œuvres sur le Forez, sur le rêve, qui font comme des chicanes dans lesquelles cet endormissement est pris, canalisé ou relancé.

C'est tout à fait vrai. Si on prend quelqu'un qui s'endort, il se passe une série de phénomènes, analysés médicalement d'ailleurs – j'ai lu énormément de livres sur l'endormissement – qui sont analogues aux phosphènes qu'on peut éprouver en se pressant les paupières. Eh bien, les citations ce sont les phosphènes, ce sont les phosphènes que charrie la phrase. Les citations sont aussi des ironies. Le sujet profond du livre c'est à la fois moi et le lecteur, surtout le lecteur : nous lisons ensemble, nous avançons ensemble, mais quand on s'endort, on est toujours seul. L'endormissement, le sommeil, c'est la solitude. À un moment, le lecteur va surgir de son endormissement et, allant de la lucidité à l'engourdissement – il ne faut pas que ce soit l'engourdissement total sinon il n'arriverait pas à lire le livre que je lui propose –, il faut donc qu'il soit sans cesse réveillé par des ironies, des vigilances qui sont données par les citations, par de fausses preuves qui accompagnent le discours proprement dit de l'endormissement et qui, le menant de la lucidité à l'engourdissement, au moment où il va succomber à l'engourdissement total le réveillent. C'est donc un livre qui s'écrit dans un intervalle entre un livre existant et un pays réel, entre un narrateur existant et un lecteur, j'espère, existant et ce lecteur existant va de sa lucidité à son engourdissement sans jamais y tomber complètement. Tout mon travail était à la fois de l'endormir et de le réveiller, de le séduire, de le fasciner – car c'est un livre aussi sur la fascination – d'écarter ses paupières et d'écarter son esprit. C'est la recherche d'une terre, d'une terre profonde.

Le Forez est un pays assez beau avec de nombreux étangs : il y en a deux cent cinquante actuellement ; en 1850, il y en avait cinq cent soixante-treize. Je me suis aperçu, en parcourant le Forez, qu'il y avait d'énormes preuves du sommeil dans la province elle-même, en particulier à Montbrison, l'ancienne capitale de la plaine du Forez. Étymologiquement, Montbrison vient du nom de Brison qui est une divinité gauloise, une déesse du sommeil, une déesse des songes, ce qui m'a fasciné puisque j'avais eu l'idée du sommeil à propos du Forez sans savoir que je trouverais des preuves analogiques dans la région elle-même.

D'autre part, les Foréziens eux-mêmes étaient considérés comme des gens extrêmement doux, pacifiques. Il y avait très peu de crimes, très peu de choses de cet ordre dans les statistiques que j'ai pu consulter, dans les registres paroissiaux. Je ne savais par quoi j'étais fasciné : le fait que les villages étaient déserts, l'herbe poussait entre les pavés, personne ne regardait les étangs sauf les oiseaux, il y avait énormément de roseaux, beaucoup de vent. C'est une plaine qui a un peu la forme d'un berceau et qui s'étend entre les monts du Beaujolais à l'Est et les monts du Forez à l'Ouest or, je suis quelqu'un qui écrit vers l'Ouest. Je ne suis pas quelqu'un qui écrit vers la Grèce mais vers l'Irlande, vers les pays celtiques, vers la brume, vers les brouillards. Je suis quelqu'un qui met toute sa lucidité à s'obscurcir pour être clair parce que le charbon est noir mais il est quand même clairement noir... Donc je suis quelqu'un qui adore lire les textes qui ont une résistance, qui ne se laissent pas assimiler par leur lecteur.

Jusque-là les deux mots-clés sont « rêverie » et « endormissement » qui sont d'une grande douceur, où l'élément dynamique échappe dans l'énonciation même du mot.

C'est vrai. Je rêve d'inventer un énoncé qui soit perceptible au moment où on l'énonce et qui échappe toujours au lecteur, ce qui fait que le lecteur est toujours – et c'est peut-être une perversion – obligé de relire le texte pour savoir où se trouve l'énoncé...

*

Le théâtre Vaserman, c'est un théâtre où il y a la même métaphore du livre-pays, c'est-à-dire d'un livre qui est aussi volontairement un pays. Maintenant, j'en suis séparé parce que ça fait un certain nombre d'années

que je l'ai écrit donc je peux en parler comme quelque chose qui m'est un peu étranger. Son défaut c'est peut-être l'impossibilité de tenir un discours continu, chose que j'arrive beaucoup mieux à tenir dans le dernier livre.

Mais ça, le lecteur peut le vivre comme une espèce de mise en suspens dans l'ironie et en même temps de dérision de votre propre entreprise.

Oui, c'est exact, oui. Le théâtre Vaserman c'est un cours sur l'incohérence. C'est un magister qui prend la parole et qui commence à parler d'un théâtre qui s'appelle le théâtre Vaserman et son cours est sans cesse interrompu par des scènes de comédie, de tragi-comédie, de chansons de caboulot, tout le répertoire des genres théâtraux existant pour les éprouver à la lumière de l'ironie, pour les faire grincer. Au lieu de faire entendre l'harmonie, je fais entendre le grincement. Je lisais beaucoup Goldoni à l'époque, et il y a des scènes amoureuses où j'ai essayé de ne retenir que la musique – je ne dis pas que j'y suis parvenu... Alors, je fais dire aux gens des choses complètement ridicules. Un amoureux dit, par exemple, à une jeune fille : « Votre bœuf m'émeut. » Ça n'a pas de sens ou s'il y en a un, c'est un sens dissonant, enfoui. Je remplace les paroles d'amour par la caricature, mais peut-être aussi par pudeur, pour essayer de faire dire autre chose par la dissonance car on oppose souvent le flou au clair mais dans le flou, il y a à la fois la clarté plus son ombre. Eh bien, dans la dissonance, il y a l'harmonie plus autre chose que l'harmonie.

Au fond, dans *Jonathamour*, le blanc pouvait être la dissonance aussi ?

Dans *Jonathamour*, j'étais moins conscient. J'étais prof dans un petit lycée à Saint-Germain-en-Laye, et en traversant un jour la cour, j'ai eu une phrase, c'était : « J'arrive de Davenport. » (rires) Je ne savais pas qui était Davenport et je n'arrivais manifestement pas de Davenport mais tout mon récit s'est construit à partir de là.

C'est l'histoire d'un narrateur qui a dans sa tête un discours chimérique où il est question de pirates et d'Espagnols, qui a trente ans, qui vit à Paris sa vie au 50 rue Jacob, qui est partagé entre plusieurs amours. Alors on peut dire, bien sûr : l'imaginaire d'un côté, le réel de l'autre, mais c'est beaucoup plus compliqué que ça ! C'est un petit Quichotte, il raconte sans arrêt son

histoire aux passants qui ne l'écoutent pas. Il est ivre de mots comme on est ivre d'alcool et cette confrontation permanente entre la grisaille des rues quotidiennes et cette chimère qui l'habite – car je suis, je crois, un esprit chimérique – fait un récit spasmodique, battant, entrecoupé mais à la fin, le narrateur est vaincu, d'une certaine façon...

Alors que dans le *Collège Vaserman*, c'est une sorte de matamore qui est le magister et qui prend la parole – *L'Illusion comique* est une pièce qui me fascine depuis toujours et le thème de l'illusion me fascine – et qui est sans cesse confronté à des comédiens qui semblent jouer, mais jouent-ils vraiment ? C'est peut-être leur vie qui est là, interprétée sur les planches. Et son discours est sans cesse interrompu par une espèce de dérision battante, un brouhaha. J'adore ce mot, je préfère le brouhaha aux paroles intelligentes, j'aime bien quand les mots meurent dans la rumeur, encore un mot que j'aime beaucoup. Et j'adorerais écrire du côté du brouhaha, de la rumeur, du chuchotement, du côté de ce qui s'énonce et qu'on ne perçoit pas tout à fait, du côté de la voix basse et de la voix haute.

Est-ce qu'écrire ce n'est pas justement être sensible au brouhaha, à cette rumeur qui arrive ?

C'est peut-être cela et en même temps, par rapport à cette ironie qui arrive par rapport à ce que je fais, je suis très fasciné par la rumeur mais je ne veux pas l'installer dans le sacré. J'ai envie de me moquer toujours de ce que j'écris. C'est peut-être un peu ma limite... Sauf dans le dernier livre où j'étais tellement emporté par moments que l'ironie n'arrivait pas à percer. Elle y est mais elle est beaucoup plus diluée dans le projet, alors que dans le *Collège Vaserman*, quand j'étais vraiment ému, j'arrêtais mon émotion et l'ironie arrivait par rapport à elle. C'était une forme de pudeur qui est un sentiment mystérieux, comme la sympathie...

Il y a une ironie massive dans le simple fait d'utiliser trois pages sur cinq mille !

C'est très vrai mais ça veut peut-être dire que tous les grands livres – car à mon avis, *L'Astrée* est un grand livre car c'est une prose extraordinairement montante, vagissante et bêtante, c'est une phrase-troupeau – ce qui est important n'est pas ce qui est dit explicitement mais dans la rumeur basse du livre, dans son inconscient. On parle toujours de l'anecdote, des figures

volontairement tracées par l'écrivain et qui sont un peu tributaires de l'époque dans laquelle il vit, qui lui impose ces figures. Mais sous la figure, il y a une espèce de marée montante nocturne et vouloir prendre les trois premières pages des cinq mille, c'est une façon de dire que c'est toujours la même page qui revient sans arrêt et c'est cette page jamais lue qu'il est important de lire : il y a une Astrée bis, une Astrée ter, une Astrée quater, comme il y a peut-être, dans le monde où nous vivons, une Terre bis, des chemins qui n'ont pas été parcourus à côté de celui qu'on parcourt.

On parle depuis quelque temps d'une avant-garde qui ferait renaître le baroque. Est-ce que ça a un rapport ? Si – pensant à cet avenir qui est dans le passé – l'avant-garde c'était *L'Astrée* ?

Dans la notion d'avant-garde, il y a quelque chose de militaire qui me gêne et puis j'ai beaucoup de sympathie pour les traîneurs, les gens qui sont à l'arrière, qui ne savent pas trop où ils vont. Je ne dirai jamais : « Je suis un écrivain d'avant-garde. » Même si je le disais d'une façon provocante, ça me paraît difficilement soutenable : on ne sait pas où on se place et l'art n'est pas un régiment qui marche !

Ça veut dire qu'il n'y a pas de hiérarchie...

Il n'y a pas de hiérarchie, je ne crois pas aux hiérarchies mais il y a des gens dont le discours... – je n'aime pas tellement ce mot qui est trop à la mode – dont la narration a ses limites et d'autres qui ont une narration plus spacieuse, plus vaste. Nerval est un écrivain qui a paru léger pendant très longtemps, le « charmant Gérard », et les gens ne s'apercevaient pas que sous le « charmant », il y avait le mystérieux Gérard et que c'étaient les textes les plus novateurs de son temps qu'il a écrits. *Sylvie* c'est une pastorale, en apparence, mais dans la pastorale, rien n'est plus mystérieux qu'un son amoureux, rien n'est plus fantastique que le joli, rien n'est plus angoissant que la rumeur qui monte d'un pipeau. L'angoissant n'est pas obligatoirement dans les figures de l'angoisse. Donc l'avant-garde, je ne sais pas où elle est, je ne me pose pas cette question.

Là, j'ai envie de citer une phrase de vous qui m'a l'air tout à fait transparente et qui se déboîte – à propos du rêve, justement : « Sur une plage, la nuit, tu rêves... l'océan... tu rêves... tu tires... la balle

allonge ton rêve... tu tires... tu rêves que tu tires... tu tires sur ton rêve... si ton rêve expire, tu meurs... »

Je ne me souviens pas du tout de cette phrase...

C'est parce que vous parliez de Nerval qui passe pour le comble de la clarté française et ça m'a fait penser à cette phrase sur le rêve que j'avais notée dans *Jonathamour*, sur ce rêve qui, tout à coup, se déboîte dans le temps et atteint le rêveur au lieu, simplement, de le traverser.

Oui, oui... Et Nerval est là, d'une certaine façon. Moi, je suis avec Nerval : c'est quelqu'un qui m'apporte toujours mais qui m'angoisse considérablement. Pourquoi ai-je été intéressé dans ce dernier livre par une pastorale, par ces histoires de bergers et de bergères ? Dans les manuels de littérature, on vous parle du côté précieux comme si la préciosité n'était pas un désespoir, un désespoir de n'arriver à nommer la chose qui toujours vous échappe. Dans l'endormissement aussi, il y a une préciosité : toutes les figures oscillent entre le réel et l'imaginaire. Elles ne sont ni l'un ni l'autre. Elles paraissent excessives pour des gens qui ne sont pas endormis et elles ne le sont pas pour les gens qui dorment. C'est ça la préciosité. Pour la comprendre, il faut être emporté par elle.

C'est pour cela que la notion de baroque... Toutes les définitions me paraissent toujours être des définitions qui ne définissent que des définitions ! Bien sûr, on a besoin de repères mais *L'Illusion comique* ou *Clitandre*, la pièce de Corneille, où le personnage qui donne son titre à la pièce n'est nommé qu'à la fin, sont des pièces étonnamment modernes. Baroque, oui, s'il y a mouvement, mais le mouvement peut être rapide comme dans *Jonathamour* ou lent comme dans mon dernier livre. Les écrivains classiques, où sont-ils ? Racine, pour moi, est un écrivain terrible...

Je me demande si par « baroque », on n'entend pas une forme qui, par son contour tarabiscoté, met en jeu la mort, enfin met en jeu quelque chose qui est tellement composé que ça devient très proche de la décomposition...

Oui, mais est-ce que ça ne met pas en jeu la vie aussi ? La décomposition est une forme de vie : ça grouille !

*

Il y a une autre phrase qui m'a beaucoup frappé, je crois que c'est dans *Le Sentiment géographique*, c'est où vous dites : « Il n'y a que du vécu. » Comment passe l'écriture ?

L'écriture, ici, n'est pas une reproduction du vécu : elle fait partie du vécu. Je ne dirais pas que je n'existe que lorsque j'écris, ce serait stupide mais je veux dire que je ne m'intéresse pas à moi, c'est-à-dire que dans la vie courante, je cours avec la vie. Je ne peux répondre que de cette façon.

N'arrivant pas à définir « dérive » tout à l'heure, je trouve que c'est exactement ce que vous venez de dire : c'est quand la vie accompagne, quand on accompagne le mouvement. Mais on peut l'accompagner de toutes les façons : en vivant, en écrivant. On est dans le mouvement.

Oui, et pour moi, le présent n'existe pas : je suis toujours projeté dans l'avenir ou dans le passé. Vous parliez de l'avant-garde, ce que j'essaie de faire c'est un « recul en avant » : je me recule dans le passé pour sauter le présent, exactement comme un sauteur en longueur se recule avant de prendre son élan, je prends mon élan pour sauter l'aujourd'hui parce je crois que je n'ai pas la sensibilité de l'aujourd'hui.

Je vais vous donner un exemple : je suis quelqu'un qui lit beaucoup et quand je vais à la Bibliothèque nationale, je vais devant le fichier « Matières » et je lis d'après les titres, sans connaître, hors du discours dit « littéraire ». J'ai lu donc énormément d'ouvrages de biologie, toutes sortes de choses, des traités médicaux, d'architecture. Je suis très passionné par l'organisation de l'espace, par l'architecture, par les ruines. J'ai le goût des ruines parce qu'il y a un dépérissement de la pierre mais il y a aussi une marque sensible du temps, mais c'est plus que ça... La ruine c'est une espèce de pierre ponce de l'émotion : on met ses mains dessus et on peut ressentir beaucoup d'autres choses et même les voir. Le déplacement des personnages dans les époques passées était tout à fait différent. Si on voyait rentrer ici des personnages du XVIIe siècle, on serait complètement

perdu : ils ne se tenaient pas comme nous, ils ne parlaient pas comme nous, les gestes étaient complètement différents. J'ai l'imagination de ces choses-là qui m'intéressent particulièrement.

Tout cela pour dire que je suis en train de lire actuellement un livre de Pierre Dufossé qui est un écrivain janséniste du début du XVII^e siècle et ce qui m'intéresse – autant que je puisse prendre conscience de cela – c'est que la phrase des époques passées, même lorsqu'elle est due à quelqu'un qui n'est pas un grand écrivain et peut-être surtout là, on a l'impression que ce n'est pas Pierre Dufossé qui l'a écrite mais c'est le temps à travers lui. Ce qui fait le charme des ouvrages passés c'est qu'on a l'impression que le temps a pris la plume et que la phrase est chargée d'une espèce de matière qui véhicule une émotion que je ressens et c'est cette émotion qui me pousse à écrire. Lisant actuellement Pierre Dufossé qui raconte sa vie toute simple, sans grand talent littéraire, c'est justement cette absence de talent littéraire qui fait que le temps s'inscrit dans cette phrase. Ces mots qui charrient des marées nocturnes des époques passées me portent vers mes propres rivages.

Cela me renvoie à une question qui flotte depuis que je vous ai lu mais que je repoussais parce que je n'arrive pas à la dire d'un mot, mais peut-être par un détour : on dit toujours qu'à un stade primitif, l'homme a tendance à prêter aux forces naturelles des caractères humains donc à voir l'univers sous une forme anthropomorphique, or en vous lisant – je me demande si ça se raccroche à tout ce que vous venez de dire –, j'ai l'impression que les mots, ou plutôt les formes verbales, ont quelque chose d'anthropomorphique. Mais ce n'est pas une façon de renvoyer les mots à une bouche première ni à un référent humaniste. Quand vous parlez de ruines, j'ai l'impression que le langage est un peu dans cet état et que ce qu'on perçoit à travers votre texte c'est que derrière ces ruines, il y a cette espèce d'ombre, d'ombre humaine – je ne sais pas comment la qualifier...

Là, je ne sais pas...

C'est peut-être simplement l'espace de la parole ?

C'est peut-être l'espace de la parole mais anthropomorphique, je ne pense pas, parce que je crois que je suis plutôt quelqu'un qui... par exemple, je suis très intéressé par la géographie – mon dernier livre s'appelle *Le Sentiment géographique* – et j'ai le sentiment obscur d'un espace personnel à meubler et à parcourir. Ma phrase essaye non pas de retenir l'anthropomorphique du narrateur mais au contraire, le géologique de l'espace qui s'ouvre devant lui. Il y a une ombre qui est dessinée par les mots. C'est ce narrateur berger qui s'avance avec son troupeau d'idées nocturnes vers un espace qui va peut-être un jour devenir le sien et qui s'éloigne, à travers les espaces du temps, sur les traces d'un précédent berger narrateur qui était Honoré d'Urfé et qui essaye un jour de le retrouver. Cette chimère qui me poussait à écrire dans *Le Sentiment géographique* fait que j'essaie de décrire au contraire la rudesse des éléments. Ce que je retiendrais de ce que vous avez dit c'est la notion d'éléments. Alors là, oui : la pluie, le vent... Une des choses qui m'intéresse c'est : quelle était la couleur du ciel le 25 janvier 1607 au-dessus du Forez ? Quels vents peuplaient les roches ? Qu'est-ce qui sortait des entrailles de la terre ? Quels étaient les gens rencontrés, l'expression de leur visage ?

Ce XVIIIe siècle dont vous parlez n'existe plus que dans la langue : on ne peut l'atteindre que dans la langue.

Ou dans les gravures du temps...

Elles sont plus sujettes à caution parce qu'apparemment vous sentez le geste derrière le mot alors qu'immobilisé dans l'image, il est mort.

C'est-à-dire que la langue s'est déposée aussi dans les gravures, cela paraît curieux à dire. J'essaie de reconstituer des sortes de mémoires de la sensibilité : au lieu que la mémoire retienne les éléments biographiques de quelqu'un, la langue – qui se confond avec la mémoire – essaye de privilégier les éléments sensibles, les éléments rêvassiers des événements. Il y a un XVIIIe siècle de la sensibilité que l'Histoire n'a pas retenu, il y a un XVIe siècle de la sensibilité que l'Histoire n'a pas retenu, un Moyen Âge de la sensibilité... Les époques se dédoublent dans le sensible et c'est par les chemins du sensible que je m'éloigne. Pourquoi ai-je pris le biais de la pastorale ? Que se passe-t-il dans une pastorale ? C'est un homme

somnolent sur un pays très haut, sur un plateau, qui garde des moutons, des brebis. Il ne se passe rien. Il chante – dans Théocrite, il chante, il y a des concours de chants – mais la plupart du temps, il somnole tout en surveillant ses brebis. On peut se dire que ses brebis somnolent même un peu pour lui. La brebis est peut-être l’animal qui est le plus proche du sommeil – en dehors du proverbe « s’endormir en comptant ses moutons » – puisque c’est un animal qui peut vagabonder entre la veille et le sommeil. Il est à la fois vivant et inerte. À la faveur de cette inertie, de cet espace occupé par le troupeau et que crée l’esprit du songeur, le songeur ne songe à rien et songe qu’il songe. Dans cet espace du songe peuvent s’inscrire d’autres fables et tout mon livre, *Le Sentiment géographique*, c’est la volonté de créer l’espace de quelque chose à venir, non pas de meubler cet espace mais de l’enfanter. C’est pour cela que ça se passe entre la veille et le sommeil. L’endormissement est comme une aube hors du romanesque ici. On crée un espace, moutonnier, bêlant, et dans les livres suivants, peut-être, cet espace se remplira d’autre chose.