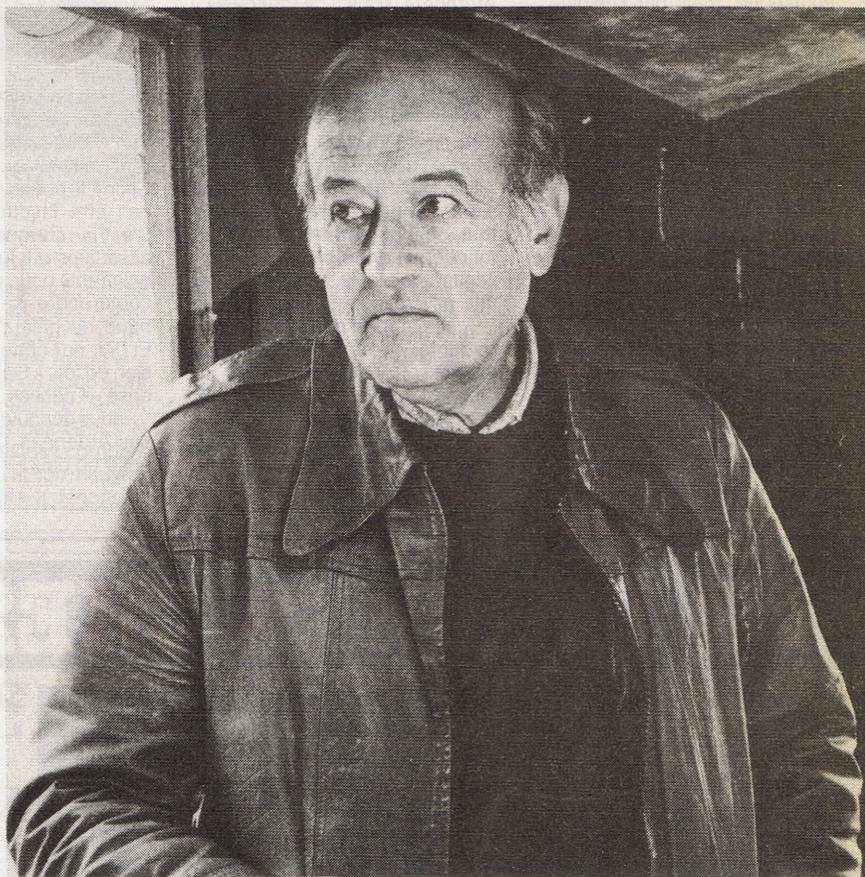


LES JEUX DE CLAUDE OLLIER

propos recueillis
par Bernard Noël

À soixante-deux ans, Claude Ollier nous livre ce qui fut son aventure. Il publie le premier volume d'un journal — *Cahiers d'écolier* — qui concerne les années 50. Décennie décisive. En 1958, Ollier publie son premier livre, *La Mise en scène*, et entre d'emblée dans le « groupe » du nouveau roman. Il le quittera bien vite, développant dans la solitude un long cycle fictionnel de huit livres, *Le jeu d'enfant*. Il était temps de s'apercevoir que cet ensemble est l'une des œuvres majeures de l'après-guerre.



XAVIER LAMBOURS

Claude Ollier publie chez Flammarion le premier volume d'un journal, *Cahiers d'écolier* (1950-1960) et une réédition de *La vie sur Epsilon*. Ce dernier livre fait partie d'une suite, « Le jeu d'enfant », dans laquelle il occupe la cinquième place, et qui comporte huit volumes. On commence à s'apercevoir que cet ensemble est l'une des œuvres majeures de l'après-guerre — un après qui n'est pas loin du demi-siècle. Pourquoi cette révélation si lente ? Sans doute parce que « Le Jeu d'enfant » invente un genre littéraire, qui s'inscrit à la suite du roman, mais qui est beaucoup plus nouveau que toutes les œuvres hâtivement rassemblées sous l'étiquette « nouveau roman ». Il est probable que « Le Jeu d'enfant » a souffert d'être assimilé à une « nouveauté » qui n'était pas exactement la sienne et qui n'étiquetait que la confusion. Peut-être remarquera-t-on un jour que le pouvoir culturel, comme le pouvoir politique, ne cherche plus à régner par l'ordre mais par la confusion, qui est la plus discrète et la plus efficace des censures (j'ai employé ailleurs pour ce processus le mot *sensure* car il prive de sens).

La suite du « Jeu d'enfant » utilise toutes les formes qui furent

celles du roman — roman d'aventures, d'éducation, policier, etc. — l'effet n'est pas un « nouveau » roman, mais un genre qui reste à nommer puisque le « romanesque » en est absent. Cette absence a été insupportable à la critique, qui joue rarement le rôle de médiation et d'éclairage qui devrait être le sien. Faute de mieux, on pourrait dire que la « somme textuelle » du « Jeu d'enfant », par le broissage qu'elle effectue des diverses formes du roman occidental, réalise une précipitation qui métamorphose le genre. Cette métamorphose est la conséquence croisée d'un besoin collectif et de la nécessité d'un écrivain ; elle témoigne d'un bouleversement profond dans la langue, dans la pensée, dans la conscience. Sans doute se passera-t-il beaucoup de temps encore avant qu'on mesure l'ampleur de ce tremblement, qui soulève notre culture, mais est loin de l'avoir remodelée. Pour l'instant, ce sont les couches les plus basses de la pensée qui, d'être également soulevées, se croient nouvelles, sans parler de l'opportunisme théorique de ces dernières années. Lors de ma rencontre avec Claude Ollier, j'ai été frappé que, dès les premières phrases de notre discussion, ce soit justement la nécessité qui s'exprime.

— A présent, je pourrais me passer d'écrire, alors que pendant vingt ans, j'ai eu peur de ne pouvoir terminer ce que j'écrivais. Cela me reste totalement incompréhensible d'avoir passé vingt ans à cette entreprise, sans aucune demande, sans aucun succès.

— *La réimpression de La Vie sur Epsilon, après celles de La Mise en scène et de Été indien prouve que la demande est venue. Et qu'il est temps de l'éclairer en disant comment cette suite fut construite.*

— J'avais écrit quatre livres formant un ensemble : *La Mise en scène, Le Maintien de l'ordre, Été indien, l'Échec de Nolan*, et j'ai pensé longtemps que cette suite se suffisait. Trois de ces livres racontent les aventures d'un personnage en Afrique du Nord, puis en Amérique, et le quatrième reprend le tout en lui donnant un sens nouveau. Je croyais que l'ensemble était cohérent et suffisant. Puis l'idée m'est venue de donner un double à cette suite, d'en reprendre les grandes lignes en les transposant sur un autre plan. D'essayer d'écrire un livre situé sur une autre planète encore inexplorée. Ainsi le lieu numéro cinq de la série allait être *Epsilon*. Quelqu'un débarque dans un monde complètement nouveau et étranger, il cherche sa voie pas à pas en commettant pas mal d'erreurs. Cette situation est courante dans mes livres, où le personnage se trouve confronté à l'inconnu. C'est déjà le cas dans *La Mise en scène*, où l'inconnu a la forme d'un pays montagneux, islamique et incompréhensible. Ici, cette planète inexplorée est inintelligible.

— *D'où est venue l'idée de cette planète ?*

— Du croisement de deux images. La première est à la fin de *la Femme dans la lune*, un film de Fritz Lang. Le héros regarde avec effroi la fusée qui repart sans lui et emporte la femme qu'il aime, le laissant seul et complètement abandonné. Je pensais commencer par une scène semblable, durant laquelle mon personnage n'en finirait pas d'observer un point brillant qui s'éloigne ; par la suite j'ai trouvé un autre début. Quant à l'autre image, c'est un souvenir. Un jour, en franchissant le haut Atlas, je me suis trouvé en une heure de temps embourbé dans la neige, puis embourbé dans le sable. J'ai pensé que ma planète serait moitié neige et moitié sable, sans explication, tel serait son mystère premier. A partir de là, les données sont venues les unes après les autres. L'expédition compte quatre personnes ; à la suite d'une panne des transmissions, chacun des quatre s'en va de son côté à la recherche du point où elles pourraient reprendre. Au début du livre, le chef de l'expédition est seul ; il attend les trois autres et note au jour le jour les phénomènes bizarres qu'il observe, par exemple l'effet de nuages qui vous plongent dans un monde n'appartenant à aucun souvenir personnel, ou celui de lames obliques, qui parcourent la planète en provoquant le même état que la drogue. Plus tard, lassé d'attendre, le chef s'en va à la recherche des autres, et il les retrouve un à un dans une condition affreuse : maladie, meurtre, suicide. A la fin, tous sont réunis néanmoins dans la fusée, mais l'horreur les gagne de vitesse, une immense coulée rouge, une coulée de sang envahit la planète tandis qu'un signe inconnu apparaît sur les écrans, un signe que nul ne peut décoder. Autre idée sous-jacente, les trois compagnons du chef le représentent à trois âges de sa vie, et, en les retrouvant, il remonte jusqu'à l'enfance. Le thème reste voilé, comme reste voilée une autre donnée : l'absence de la femme, laquelle femme est suggérée par des figurations à l'orée du monde végétal et du monde animal. Ces indications à peine lisibles préparent le livre suivant, *Enigma*.

— *Il s'agit là de données typiques de la science-fiction, mais leur emploi est évidemment révélateur d'autre chose dans le cadre du « Jeu d'enfant »...*

— Oui, il me permet d'éclairer différemment les principaux problèmes posés dans les quatre premiers livres, et qui sont la question de l'identité, de la suite temporelle linéaire, de l'uni-

cité du sujet et de l'unicité de l'espace. Tout cela est très important pour moi, et je pose que l'hétérogénéité de l'espace va de pair avec celle du sujet, et elles mettent en question la continuité temporelle. La discontinuité, qui était suggérée dans les premiers livres, est ici mise en scène par la multiplication des points de rupture. Et j'ai continué en allant, je crois, jusqu'à remettre en question le livre lui-même. Cela, je l'ai fait petit à petit dans *Enigma*, dans *Our*, pour terminer avec *Fuzzy Sets*, où je pose l'hétérogénéité fondamentale de tout livre, en même temps qu'un certain néant du langage passé une certaine limite. La chronicité a été perturbée, dès *La Mise en scène* où il y a deux suites linéaires de sens contraire, puis très fortement dans *Été indien*, où coexistent une suite linéaire et une suite circulaire inspirée de la cosmogonie maya. Chez les Mayas, l'homme vit chaque instant selon les deux suites, les deux ordres temporels, avec des recoupements périodiques par passage au même point. Ce livre superpose une histoire linéaire et une histoire courbe... personne ne s'en est aperçu.

— *Retrouve-t-on le double système temporel dans la construction du « Jeu d'enfant » ?*

— J'avais imaginé que les quatre premiers livres occupaient l'un des anneaux d'une spirale et les quatre suivants un autre, et qu'ils se correspondaient deux à deux. Ce schéma n'a pas été respecté, mais, en gros, il n'est pas faux. Il remet en cause l'idéologie dont nous imprègnent la tradition familiale, l'école, les manifestations culturelles, et qui nous apprend à ordonner chaque événement de notre vie en fonction de la continuité du temps

« Je me suis vite rendu compte qu'il n'était ni plausible, ni loyal vis-à-vis du lecteur de continuer à mettre l'indication « roman » sur mes livres, comme le voulait l'éditeur. »

et de la place que nous y tenons. En remettant en cause ces données fondamentales, j'ai laissé tomber les concepts qui fondent le roman romanesque : le système de localisation des scènes, le devenir des héros, l'analyse psychologique des sentiments, tous ces éléments stabilisés au XIX^e siècle, et qui constituent le romanesque. Plus qu'une intention première, ce choix m'est venu comme une conséquence : c'est parce que les données fournies par ma réflexion sur les événements de ma vie remettaient en cause les idées apprises sur le devenir, que j'ai essayé d'écrire des récits plus proches de ce que je ressentais. C'est comme conséquence que mon entreprise a pris le contre-pied des bases du roman traditionnel. D'ailleurs, je me suis vite rendu compte qu'il n'était ni plausible ni loyal vis-à-vis du lecteur de continuer à mettre l'indication « roman » sur mes livres, comme le voulait l'éditeur. Mes livres sortaient du genre, tout en prenant pour base, mais en les détournant, les genres consacrés. Ainsi *La Mise en scène* est un roman colonial et policier, *Le Maintien de l'ordre*, un roman policier et « engagé ». *L'Été indien* combine le roman d'amour et le découpage des bandes dessinées avec des formes de la culture populaire comme le western et le thriller. De façon générale, j'ai eu recours à toutes les formes du roman à enquête et du roman d'apprentissage. Dans tous mes livres, le héros arrive dans un lieu inconnu pour y apprendre quelque chose. L'exercice du métier entraîne une interrogation sur la manière dont il l'exerce et sur les modalités de la vie quotidienne. Peu à peu, la question se propage et envahit tout : la perception, la mémoire, le rêve, l'utilité du récit, la possibilité du livre...

— Mais ne pourrait-on pas dire justement que cette mise en question généralisée crée un nouveau roman ?

— Non, car il n'y a plus le moindre romanesque. Dans les années 50, le romanesque me paraissait tellement caduc que la seule chose à faire était de l'expulser totalement. Le romanesque est fondé sur l'universalité de la continuité temporelle, qui entraîne l'homogénéité du récit. Je veux bien que cette destruction du romanesque corresponde à la tentative d'édifier un nouveau récit, et qu'on l'appelle « nouveau roman », mais à la condition de le définir. On l'a appelé ainsi sans le définir. Ce concept n'a fait l'objet d'aucune définition théorique ni empirique. Théorique, ça peut se faire. Mais on applique ce concept à Claude Simon, qui conserve partiellement le romanesque, aussi bien qu'à Nathalie Sarraute, qui l'élimine complètement. L'écriture des quatre derniers livres du « Jeu d'enfant » m'a conduit à mettre en perspective toute la culture occidentale. Je ne m'y attendais pas du tout. Celui de ces livres auquel je tiens le plus, c'est *Our ou vingt ans après*. J'ai essayé d'inclure dans un récit unique quantité de formes littéraires appartenant à toute l'histoire du récit, de Gilgamesh à Henri Michaux, et au-delà comme dirait Derrida. L'action se passe simultanément dans l'Inde moderne et dans la Chaldée antique. Les personnages portent des noms babyloniens et l'intrigue met en jeu une secte islamique d'aujourd'hui, qui s'est proposée de réécrire tous les grands textes de l'Occident ethnocentrique, par conséquent tous les grands textes colonialistes, à quelque genre qu'ils appartiennent : jurisprudence, économie, politique, poésie... Et en particulier tout ce qui relève de l'orientalisme. L'action se situe non loin du lieu où Khomeiny, en exil, écrivait les textes qui fondent la révolution islamique. Je les ai lus, ces textes. L'idée générale est

de retourner à l'Occident ses propres textes après les avoir falsifiés, changés, transformés. Dans le livre suivant, le héros qui a survécu à toutes les aventures, se trouve dans un aéronef satellite, piloté par des astronautes auxquels il apprend les secrets de la fabrication des textes. Mais il se rend compte que ces astronautes sont en avance sur lui de plusieurs siècles, et qu'ils le considèrent comme un personnage historique, un intéressant fos-

« Comme dit Pagnol : que de pièces ont été écrites pour une scène qu'on a finalement enlevée ».

sile. Au terme, il est ramené à son lieu de naissance et placé dans un musée. Le dernier mot du livre est « île de France », c'est le nom du pays natal jamais prononcé dans les huit livres. Le moment où le héros retrouve son origine est le moment où il est déclaré caduc. Il est devenu alors un objet de crainte pour les nouveaux maîtres de la planète comme tout ce qui est anormal devient objet de crainte, objet magique, pour les gens normaux, et il ne reste plus alors qu'à l'enfermer.

— Le déroulement du « Jeu d'enfant », avec ce retour, est une sorte d'immense *Odyssée*.

— Une Odyssée atlantique... Tout se passe autour de l'Atlantique et de l'atlantisme. Le fond de l'affaire est l'autodestruction de l'Europe par la deuxième guerre mondiale et le naufrage de la culture européenne depuis quarante ans ; sans le dire, mais chacun sait, depuis Freud, que le non-dit est aussi important que le dit. Dans ces huit livres, le non-dit est très important, c'est la famille, la nation, la culture européenne, mais ai-je réussi à faire passer tout ça ? Ces livres sont contemporains des dernières guerres coloniales et du choc entre nations du tiers-monde et nations européennes. Ce choc n'a pas été assumé comme tel, notamment entre la culture européenne et la culture islamique. Il aurait pu faire réfléchir les Européens, mais ce n'est pas du tout ce qui s'est passé, au contraire. Peut-être cette histoire m'a-t-elle occupé vingt ans à cause du choc que j'ai ressenti moi-même devant la culture islamique. Je ne m'y attendais pas. La façon islamique de considérer le temps, la continuité, le livre m'a conduit sans doute à considérer d'un autre œil ma langue maternelle, le récit, et cette impulsion initiale a dû entraîner tout le reste.

— Est-ce la raison pour laquelle, le cycle du « Jeu d'enfant » une fois terminé, la biographie est devenue plus lisible dans les récits qui ont suivi ?

— Le cycle terminé, j'ai cru que j'en avais fini avec la question de l'écriture, avec la pratique de l'écriture. La nécessité de terminer le cycle, je la ressentais avec une force irraisonnée. J'étais de plus en plus angoissé à la fin à l'idée que quelque chose pourrait m'empêcher de terminer le dernier livre. Je pense que l'écriture s'en ressent, dispersée, lacunaire. Ce dernier livre achevé, quelques jours plus tard, j'ai trouvé le titre de la série que je cherchais depuis si longtemps. Il était inattendu mais adéquat. Les mots « Le jeu d'enfant » me sont venus soudainement, comme les choses du demi-sommeil. Il représente exactement ce que j'ai voulu : m'isoler suffisamment du monde économique pour utiliser les formes du récit comme un enfant utilise ses jouets, en traçant autour de lui un cercle magique et en procédant par permutations, variations, jusqu'à l'épuisement de toutes les possibilités.

C'est l'envie de creuser la différence qui m'a fait écrire *Mar-rakch Medine*. Il ne s'agit pas d'un livre sur une ville, mais plutôt sur le lieu de la ville, sa culture, sa mythologie. Le point de vue n'est pas personnel, il est presque collectif, c'est celui d'un groupe d'amis donnant ses impressions. Plusieurs des récits de



« BALLAGE »
de
**Thierry
MARICOURT**
aux
Editions
de **QUAT'SOUS**

Une poésie comme une liberté d'irrévérence. Avec la précision de ses mots, et son goût chambré, vous savez ce goût de trop peu que possèdent certains vins...

« Thierry Maricourt est un de ces poètes qui ont le mal des mots et qui les utilisent pareils à des massues, pour mieux nous asséner ces vérités tranchantes dont seule la poésie permet l'éclosion... » (extrait de la préface — Serge Livrozet)

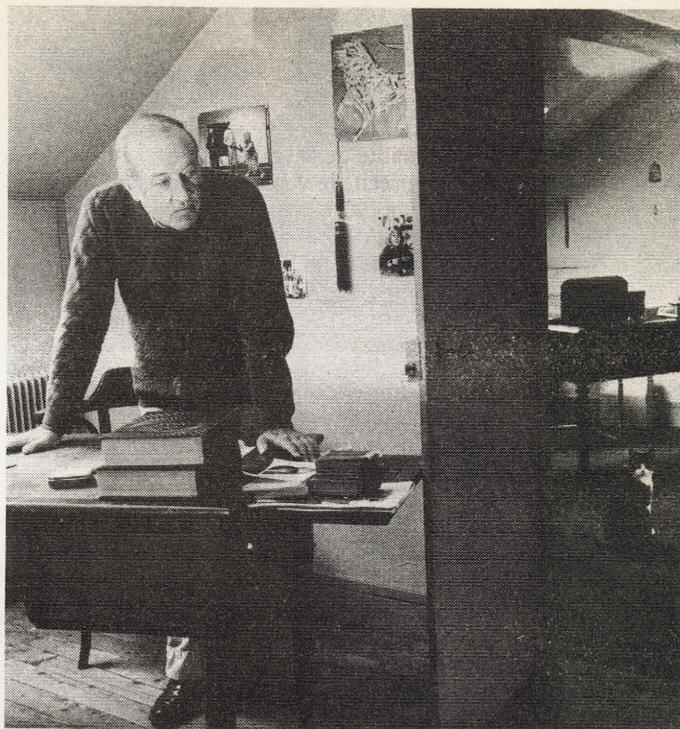
42 F., franco de port, en écrivant aux Editions de Quat'Sous. B.P. n° 403 80004 Amiens Cédex

ce livre sont la transposition d'aventures collectives : le haschich, le voyage...

Après trois ou quatre années sans écrire, j'ai eu envie d'écrire un livre sur la musique arabe. J'ai toujours eu envie d'écrire sur la musique, d'écrire un livre sur Stravinsky, sur Schönberg, je n'y suis jamais arrivé. Une scène m'avait beaucoup frappé. C'était une réception chez un notable marocain. Des musiciens avaient été engagés pour jouer toute la nuit de longues suites, des *noubat*. Il y avait quatre ou cinq musiciens et un chanteur. Chaque suite dure d'une demi-heure à plusieurs heures : il y a des parties obligées et des parties facultatives. Cette longue séance d'une musique traditionnelle admirable se déroulait dans une villa moderne, avec des meubles modernes, un éclairage de supermarché. L'ensemble offrait les contrastes les plus ahurissants. La nourriture était de la cuisine traditionnelle de premier choix, avec thé et kiff. L'alliance de tout cela était tellement étrange, tellement significative, que je m'étais dit qu'il y avait là le noyau d'un tas de choses difficilement explicables concernant justement le choc entre deux cultures. Je pensais écrire quelques pages. Je pensais que cette longue séance de musique condensait tout ce qu'un Européen débarquant là ne pouvait expliquer. J'ai commencé. Je voulais traiter cela comme une « affaire », au sens d'un mystère à débrouiller et d'une affaire passionnelle. J'ai écrit ces mots : « Voici l'affaire, elle est à rebondissements ». Pour moi, cela avait commencé en 1950, puis j'étais retourné au Maroc diverses fois, et l'affaire en effet était à rebondissements de tous ordres, sans parler des sensations olfactives, tactiles. Je me suis aperçu que ces mots traçaient un programme. J'ai commencé par une promenade dans la ville, puis j'ai continué pendant deux ou trois ans, enchaînant morceau après morceau selon les souvenirs, selon les associations d'idées, les réflexions politiques ou touristiques, linguistiques ou économiques. Très vite le livre a pris la forme de l'interrogation qu'est l'Islam pour un Européen, à cause du mur qui continue à séparer l'Islam et la chrétienté malgré des innombrables éléments qui militent pour l'entente. Finalement, ma séance musicale n'a pas trouvé place, elle reste donc à écrire. Comme dit Pagnol : que de pièces ont été écrites pour une scène qu'on a finalement enlevée ! (Je ne vais pas citer Pagnol, on ne prendrait pas au sérieux ; pourtant, c'est un grand écrivain).

— *Dès qu'une œuvre est dite « difficile », elle est également taxée d'intellectualisme, c'est-à-dire qu'on l'accuse d'être coupée du réel. A ce compte, la critique hostile ne trouve le réel que dans le romanesque, ce qui est assez drôle. Tous les matériaux de vos livres viennent clairement du monde réel, qu'il soit extérieur ou intérieur, simplement ils sont soumis au travail des formes. Ce travail est souvent pervers, dans la mesure où il détourne, transforme, inverse ; faut-il penser que c'est, en lui, la perversion qui dérange ?*

— On pourrait aussi bien parler de jeu. Le jeu est le travail de l'enfant. Alors peut-être est-ce le recours à l'état d'enfance qui dérange, car il n'est pas normal pour l'adulte que son travail soit un jeu. Un jeu qui décale tout. Quand j'ai fait un bref séjour en Malaisie, en 1977, j'ai été comme paralysé, au début, par le décalage entre la Malaisie telle que je la voyais et la mythologie de la Malaisie à travers les livres, les films, les bandes dessinées. J'avais l'impression d'un subterfuge, et que la Malaisie, ce n'était pas ça. Pourtant j'étais là, à Penang, et c'était vraiment la Malaisie, avec ses buildings, ses embouteillages de voitures japonaises. Un jour, sur une plage, j'ai eu une impression confondante : l'impression que j'étais attendu là par quelqu'un qui avait atteint mon âge ici pendant que je l'atteignais en Europe, quelqu'un qui m'attendait, qui m'observait, comme si j'étais né double. J'allais connaître l'autre versant de mon histoire, ça me faisait peur. Il m'est venu une petite phrase : « Mon double à Malacca », j'ai trouvé ça amusant, ça pourrait faire un titre. Je n'y ai plus



XAVIER LAMBOURS

Claude Ollier à son bureau. Dans chaque pièce, une table pour écrire.

pensé pendant des mois. C'est revenu et l'idée avec qu'il fallait écrire un livre pour justifier ce titre. Je me suis aperçu que ces mots venaient de *La Dame de Malacca*, un livre à succès de Francis de Croisset, ça n'a rien changé. J'ai commencé une petite histoire qui était dans l'angle de la Dame et du Double, puis je me suis mis à raconter le voyage que j'avais fait là-bas avec ma fille, et le livre a pris tournure. C'est un livre autant sur ma fille, qui avait alors quatre ans, que sur Malacca. Finalement, ce livre est presque entièrement documentaire, sur mon enfant, sur ce pays islamique qui s'appelle aujourd'hui Malaisie.

— *Vous avez employé le mot « documentaire » à propos des deux livres dont nous venons de parler, l'emploieriez-vous aussi à propos des recueils de textes brefs ?*

— *Navettes et Nébulas* rassemblent des textes écrits durant la rédaction du « Jeu d'enfant », écrits sur commande pour des revues, des réunions d'écrivains ou bien spontanément pour raconter un rêve, une promenade. Ces ensembles sont disparates, mais ils procèdent de la même réflexion sur la matière de l'écrit, parfois déguisée.

— *Ces volumes seraient donc à rapprocher plutôt du journal dont le premier volume vient de paraître ?*

— Sans doute quant à la matière, mais non quant à la démarche. J'ai commencé les *Cahiers d'écolier* en 1942. J'ai mis ce début au panier. Il y a eu d'abord des rêves notés, quelques faits, puis des idées sur le roman, des débuts de récits, des scènes vues dans la rue, des anecdotes de voyage, tout cela sans suite. C'est devenu plus suivi quand j'ai quitté la France pour le Maroc. Mais, finalement, je n'ai pas écrit beaucoup, je le regrette un peu, comme de ne pas avoir pris de photos des choses disparues, par exemple des populations juives du haut Atlas, qui ont disparu. J'ai commencé la rédaction à partir du moment où a pris corps en moi la possibilité d'écrire un premier livre. C'est grâce à l'exil que j'ai senti cette possibilité. J'ai noté des réflexions sur le pays, sur les habitants, puis, insensiblement, des idées de livres, pas abstraites, à partir de voyages. J'ai joué moi-même à cheval, à dos de mulet, le début de *La Mise en scène*, c'est la recherche



Avec sa fille, et Douchka le chat.

XAVIER LAMBOURS

du tracé possible d'une route. L'histoire est la mienne propre, celle d'un homme qui arrive dans un pays dont il ne comprend rien et qui cherche sa voie au jour le jour. J'étais étonné de ne pas y trouver ce que j'attendais mais autre chose. J'ai noté dans ce premier cahier l'avancée vers le premier livre, mais je ne pouvais pas l'écrire là, je n'en avais pas le temps, je n'ai pu le commencer qu'après m'être libéré de ce travail. Plus tard, revenu en France, j'ai noté très irrégulièrement la progression de mon écriture. Puis j'ai eu la chance d'être invité six mois aux Etats-Unis par la Fondation Ford ; je me suis alors promis d'écrire tous les soirs, n'importe quoi mais tous les soirs, pour un exercice un peu forcé d'écriture, pour constituer un aide-mémoire aussi, et j'ai tenu la gageure pendant six mois, passant mes journées à arpenter les villes et la nuit, très tard, notant ce que j'avais vu, ce que j'avais entendu. Tout cela me fut très utile, car j'y ai trouvé plus tard des éléments qui m'ont servi pour *Été indien*. J'ai absolument besoin au départ d'un cadre précis, d'un cadre dans lequel j'ai vécu, car il me faut des choses très concrètes pour commencer. J'en ai besoin pour que les émotions, les sensations affluent. Je ne peux écrire, je ne peux éprouver la jouissance d'écrire que si je renoue avec des émotions passées ; même sur une planète imaginaire, l'écriture ne peut fonctionner que si elle est liée aux choses d'autrefois. Les scènes fantasmagiques sur Epsilon ou sur Enigma dérivent de scènes du passé. C'est ce que j'appelle l'ancrage de la fiction. Il ne m'a jamais été possible d'inventer une histoire imaginaire, qui serait abstraite du vécu, tout passe chez moi par l'ancrage dans un lieu, par les parcours, les trajets, les aventures liées à ce lieu. De là vient l'élan qui me permet de développer une histoire.

L'écriture, pour moi, est la lancée sur des traces émotionnelles, c'est-à-dire la reviviscence, pas seulement visuelle — on a parlé un temps de roman du regard —, mais viscérale des déplacements du corps, des sensations dites cénesthésiques ou kinaesthésiques ; ce sont ces sensations qui rameutent les autres, les auditives, les émotionnelles. Les sensations auditives sont pour moi bien plus importantes que les sensations visuelles, les bruits liés à un lieu m'évoquent plus le lieu que les images, d'où l'import-

tance des quelques notes que je prends. Elles sont d'une grande nécessité. Une ligne qui retrace une émotion déclenche à la relecture, vingt ou trente ans plus tard, une foule de sensations. Les éléments fictionnels que je greffe là-dessus sont portés par les élans que j'ai éprouvés autrefois et dont la résurgence dans le corps me permet de lancer la phrase, de l'enchaîner ou de la briser. Si je me suis toujours fait des schémas plus ou moins précis avant de commencer un livre, j'ai toujours détruit ces schémas si les lignes produites sur l'élan que je viens de dire partaient dans une autre direction. Il faut que les mots, les phrases, les paragraphes soient liés par l'élan. Chaque jour, je pars sur une impulsion ça peut durer un quart d'heure ou trois heures ou davantage, mais dès qu'elle s'arrête je sais que ce n'est plus la peine de continuer, car il n'y a plus de nécessité vitale. Il faut cette nécessité-là entre chaque mot. Et si cela est inscrit de façon rigoureuse, le lecteur pourra éprouver le même type d'émotion parce qu'il sera mis sur sa piste ; si la phrase ne transmet pas l'émotion, c'est qu'elle n'est pas bonne. Évidemment, c'est jouer sur un pari, celui d'une certaine communion. Mais ce travail de re-création passe bien sûr par le travail formel sur le rythme, les assonances, le tempo, toutes choses d'essence musicale. Le tempo et le rythme de la phrase sont les formes sensibles dans lesquelles se coule l'émotion. Je ne sais si l'on peut parler d'une « poétique », mais c'est ainsi que je le sens. Les rimes internes, rapprochées ou dispersées dans la phrase, jouent un rôle fondamental dans cette musique. Sur un plan plus vaste, j'ai souvent le sentiment que mes pages sont composées selon ce qu'on appelle en musique « thème et variations », ou de façon parfois plus serrée comme une fugue. Il y a aussi des analogies entre ma façon de composer et la technique sérielle ; du moins, c'est une tendance, et qui tient à la manière de reprendre des éléments narratifs pour les combiner de façon différente.

On parlera sans doute à ce propos de formalisme. Il y a deux catégories de formalistes : ceux qui savent ce qu'ils font et ceux qui le font sans réfléchir. Les formalistes au sens péjoratif du terme sont ceux qui utilisent des formes comme si elles étaient tombées du ciel. Ceux qui m'accusent de formalisme ne s'aperçoivent pas que je fais le contraire de ce qu'ils imaginent.

« Il ne m'a jamais été possible d'inventer une histoire imaginaire qui serait abstraite du vécu. »

J'emploie des formes pour les gauchir ou les modifier. Il est de bon ton depuis quelques années de se moquer de cette pratique, mais personne ne peut en faire l'économie, sauf à écrire n'importe quoi sans même s'en apercevoir. Il existe des formes linguistiques, des formes narratives, des formes de réflexion spéculative, de discours philosophique, c'est l'articulation les unes sur les autres de ces diverses formes qui fait avancer le texte et lui donne éventuellement sa valeur, dans la mesure où ces formes s'articulent à leur tour sur des formes émotionnelles. Ce qu'on appelle le fond n'est que l'ensemble des niveaux formels antécédents. Les formes ont elles-mêmes leur propre histoire, leur évolution, leur propre capacité de transformation.

— Vous m'avez parlé un jour de la débâcle narrative...

— Cette débâcle fut pour quelques-uns d'entre nous, car la narration, chez les autres, est toujours florissante. L'écriture, qui joue sur les intervalles, les reports, les décalages, avec tout ce qu'elle exige de rigueur et de curiosité, a plutôt tendance à contrecarrer la narration. Dans l'idée que l'on s'en fait couramment, l'écriture est la simple notation d'un récit. D'un récit qui préexiste et que l'écriture ne fait que mettre sur le papier. On peut écrire de cette façon, en n'assignant à l'écriture que ce rôle

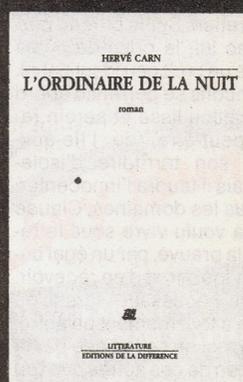
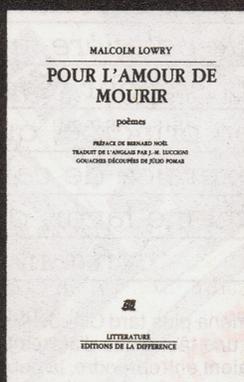
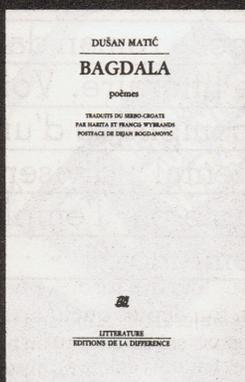
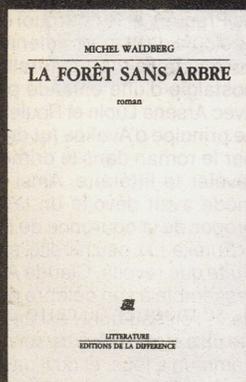
de transposition. Je n'ai rien contre cette manière d'écrire, mais l'on peut aussi faire fonctionner l'écriture dans la totalité de ses implications. Et l'on s'aperçoit à ce moment-là que l'écriture disloque le récit, le contrarie, et cette lutte continuelle entre le geste d'écriture et la voix du récit donne naissance à un écrit souvent très différent de l'écrit projeté ou souhaité ou imaginé au départ. C'est une surprise continuelle. Sans elle, ça ne vaudrait pas la peine d'écrire. J'écris pour provoquer cette surprise, à mes yeux, à mes oreilles et dans le même mouvement aux yeux et aux oreilles du lecteur éventuel. Cette lutte, qui peut être analysée comme un antagonisme de l'écriture et de la narration, j'étais loin d'en avoir pris conscience quand j'ai écrit mon premier livre. Petit à petit, je me suis aperçu qu'elle était à la base de l'écriture. Aujourd'hui je me demande s'il ne s'agissait pas là du moteur fondamental mais secret qui animait le travail de ceux que l'on a regroupés sous le nom de « nouveau roman », mais leur travail n'a pas été perçu comme tel, ni analysé comme tel. Sans doute y a-t-il un lien profond entre la remise en cause du romanesque et la perception de cet antagonisme.

Si quelqu'un écrivait une histoire de la narration en France depuis une quarantaine d'années, je pense qu'il devrait le faire selon cette ligne générale : la contestation du romanesque à partir de la révélation progressive de l'opposition de l'écriture et de la narration. Il est étonnant qu'il n'existe encore aucun travail d'ensemble sur la question. Il faudrait ensuite relier cette analyse à ce qui a été perçu par plusieurs d'entre nous, dans les années 40, comme une rupture radicale entre le récit traditionnel et la société française. J'ai toujours été frappé par la concomitance de cette rupture, que j'ai ressentie très fortement à cette époque, avec l'effondrement politique et militaire de la France entre 40 et 42. On peut dire que la débâcle sur le terrain des

armes et des institutions politiques s'est doublée d'une débâcle dans le domaine du récit, chose qui a été perçue nettement par Nathalie Sarraute dans *L'Ere du soupçon*, mais qu'elle n'a pas formulée en ces termes. Le récit traditionnel français, fondé sur une grande connivence entre un mode narratif et un large public de lecteurs, Sartre et Camus, d'autres encore, ont essayé de le revivifier avec des apports américains, mais ce ne fut qu'une tentative de recollement, de récupération, et non pas une réelle innovation narrative. C'est en rompant délibérément avec le récit dit « existentiel » ou « existentialiste » que quelques écrivains, dans les années suivantes, ont entrepris de renouveler radicalement la matière de l'écriture. Ces écrivains : Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, à la suite de Samuel Beckett et de Nathalie Sarraute, ont tenté une pratique neuve de la prose narrative. Leur question était : quel récit possible, à présent ? Cette question fut aussi la mienne, et mon long travail n'a cessé de la raviver...

BIBLIOGRAPHIE

Le jeu d'enfant : I. *La mise en scène* (GF-Flammarion). II. *Le maintien de l'ordre* (Gallimard). III. *Été indien* (Textes-Flammarion). IV. *L'échec du Nolan* (Gallimard). V. *La vie sur Epsilon* (Textes-Flammarion). VI. *Enigma* (Gallimard). VII. *Our ou vingt ans après* (Gallimard). VIII. *Fuzzy sets* (à paraître dans Textes-Flammarion). *Navettes* (Gallimard). *Nébules* (Textes-Flammarion). *Marrakch Médine* (Textes-Flammarion). *Souvenirs écran* (Cahiers du Cinéma-Gallimard). *La relève*, dessins de Matta (dans *Insolations* n°2, Fata Morgana). *Réseau de blets rhizomes*, gravures de Bernard Dufour (Fata Morgana). *Lubéron*, gravures de Claude Garanjou (Manus Presse). *Bon entendeur* (dans *Agrafes*, volume collectif). *Les preuves écrites*, estampes de René Banargent (Indifférences). *Mesures de nuit*, Empreintes de Claude Garanjou (Pierre Bordas et fils)



NOVEMBRE 1984 EDITIONS DE LA DIFFERENCE

