

## Entretiens avec Jean-Philippe Toussaint

### Conférence de Jean-Philippe Toussaint : « Voir la littérature, écrire les images ».

La première réflexion qui m'est venue en pensant à la façon dont j'écris, et même à la façon dont ce que j'écris est perçu, c'est qu'il faudrait distinguer ce qu'il y a de visuel dans mon écriture de ce qu'il y a de cinématographique. En fait, très souvent, on parle, en me lisant, d'écriture cinématographique, alors qu'à mon avis il faudrait dire écriture visuelle. Tout ce que j'écris est toujours très visuel. Dès mes premiers romans, j'ai toujours imaginé visuellement les scènes, j'ai toujours cherché à les faire apparaître dans l'esprit du lecteur. Mais, comme écrivain, mes outils, ce sont les mots. Et si on fait des images avec des mots, avec des verbes, avec des adverbes, avec des adjectifs, si, en me servant de ces mots, de ces adverbes, de ces adjectifs, j'arrive à faire apparaître une image dans votre esprit, lorsque vous me lisez, je ne vois pas où est le cinéma. C'est un tour de magie peut-être, mais ce n'est pas du cinéma. C'est de la littérature, c'est éminemment littéraire. C'est pour cela que je dis que mon écriture est visuelle. Lorsque j'écris, je situe toujours les personnages que je décris. On sait toujours très précisément, *hic et nunc*, où ils sont dans l'espace et dans le temps. On pourrait presque dire qu'on voit les gestes qu'ils font. Parce que j'aimerais en effet que cela apparaisse dans l'esprit du lecteur, que le lecteur, en me lisant, vive une expérience visuelle. J'ai l'impression que cette succession d'images que l'on trouve dans mes livres pourrait s'apparenter à une sorte de monologue intérieur, non pas à la façon de Joyce, mais un *monologue intérieur visuel*.

À bien y réfléchir, où trouve-t-on ce type de monologue intérieur visuel, si ce n'est dans le rêve ? Je n'ai pas été dans votre cerveau voir comment vous rêviez mais je connais mon cerveau, je sais comment je rêve, et j'ai l'impression que, dans le rêve, nous avons affaire à un continuum visuel, puisque ce sont des images qui apparaissent. Et ces images qui apparaissent dans notre cerveau pendant la nuit ont toujours un rapport très fort avec notre histoire personnelle, avec notre intimité, avec notre sensibilité. C'est ce que j'essaie de faire quand j'écris, j'essaie de proposer un monologue intérieur visuel qui a un lien très fort avec ma propre sensibilité, mais que j'essaie aussi, comme écrivain, de relier à votre propre sensibilité, à la sensibilité, non pas du lecteur en général, mais d'un lecteur en particulier, d'une personne. Ce que je demande à chaque personne qui me lit, c'est d'apporter son propre esprit. Ce sont les yeux d'un seul lecteur à la fois qui vont déchiffrer les signes noirs sur fond blanc qui sont imprimés sur la page. Ces signes vont faire apparaître des images. Mais ces images, elles vont en quelque sorte être co-réalisées (j'emploie beaucoup de vocabulaire du cinéma !). Certes, c'est moi qui propose une image, mais l'image ne sera achevée que si le lecteur y participe et la complète en y apportant sa propre histoire, sa propre sensibilité. Prenons un exemple dans le cycle de Marie. Je parle d'une crique, qui est située à l'île d'Elbe. Je

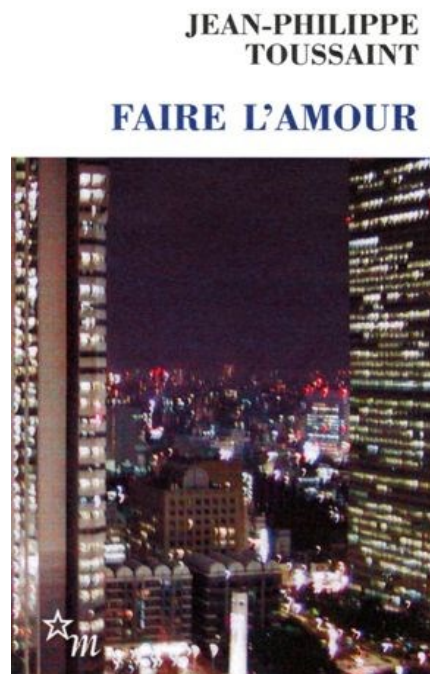
sais très bien, pour ma part, à quoi ressemble cette crique dans la réalité, puisque je m'inspire d'une crique réelle, qui se trouve en Corse, même si je dis qu'elle est à l'île d'Elbe dans le roman. Rien ne vous empêche — et même je vous y invite — d'apporter votre propre crique, où qu'elle se trouve, en Grèce, au Portugal ou en Croatie. Finalement, la lecture sera un mélange de ce que j'ai proposé et de ce que vous aurez complété, avec votre propre sensibilité. C'est comme ça que je conçois l'exercice de la littérature. Tout cela pour vous dire que je ne vois pas ce qu'il y a de cinématographique là-dedans. Je le vois d'autant moins que j'ai réalisé des films.

J'ai réalisé des films en 35 millimètres au début des années 90. Les images cinématographiques sont beaucoup plus concrètes que les images littéraires. Elles sont physiques, matérielles, il y a des personnalités vivantes, des acteurs, il y a des matières, il y a des tissus. Alors que, dans la littérature, on reste dans une abstraction ou, pour être plus précis encore, dans quelque chose de mental. Finalement, je reviens toujours à cette fameuse citation de Léonard De Vinci : « *La pittura è cosa mentale.* » La peinture est quelque chose de mental. Mais pas seulement la peinture, tous les arts. La littérature aussi, pour moi, est quelque chose de mental. Cela apparaît d'ailleurs clairement dans certains de mes livres. Si vous relisez la fin de *L'Appareil-photo*, on voit bien comment tout se passe dans l'esprit du narrateur, mais aussi dans l'esprit de l'écrivain et aussi dans l'esprit du lecteur. Je pense ici qu'il y a un échange, quelque chose qui passe, qui va de l'esprit de l'écrivain à l'esprit du lecteur. Lorsque j'écris, je laisse une place au lecteur. Dans les romans du XIXe siècle, tout est décrit, on connaît la couleur des cheveux des personnages, de leurs yeux, la forme de leur nez, etc., ce qui, en réalité, limite l'imagination. J'ai écrit quatre livres sur le personnage de Marie, et je n'ai jamais dit quelle était la couleur de ses cheveux ni de ses yeux. Pourtant je décris très précisément certaines de ses attitudes, je décris certains détails. Je laisse en réalité beaucoup de zones blanches, ou vides, en pointillé, à compléter. D'un point de vue pictural, cela pourrait s'apparenter à ce que fait Matisse : Matisse trace trois ou quatre traits et on a un dessin magnifique parce qu'on le complète mentalement. Alors que, dans un portrait fait dans la rue à Pigalle ou plutôt à Montmartre, il y a trop de traits, il y a trop de détails. Faites moins de détails, gomez, faites trois ou quatre lignes précises et vous capterez la ressemblance. Quand on écrit, je pense qu'il faut laisser une place au lecteur. Il est important que le lecteur apporte sa propre banque de données, qu'il ouvre sa bibliothèque de souvenirs et d'émotions, qu'il mette à contribution sa propre histoire, sa propre imagination.

Il y a toujours eu quelque chose de visuel dans mon écriture. Dans le premier roman du cycle de Marie, *Faire l'amour*, comme jamais auparavant, j'ai essayé de faire apparaître la lumière. Et la lumière, c'est un très bon exemple, parce que la lumière est moins un sujet littéraire que photographique ou cinématographique. Rendre la

lumière avec des mots, ce n'est pas quelque chose de facile. Je m'en suis rendu compte concrètement parce qu'un des sujets, ou plutôt une des thématiques, ou plutôt un des défis, que je me suis posé en écrivant *Faire l'amour*, c'est de faire apparaître la lumière du Japon. Et pas n'importe quelle lumière, la lumière de nuit de Tokyo, et, plus particulièrement encore, la lumière de nuit du quartier de Shinjuku à Tokyo. Le vocabulaire de la lumière est assez pauvre. La palette, comme on dit en peinture, est limitée. C'est très difficile d'évoquer la lumière avec des mots, de la faire apparaître, d'apporter des nuances, des adjectifs, des adverbes. Il n'y a pas beaucoup d'outils. Mais, si, quand vous lisez *Faire l'amour*, vous voyez la lumière du quartier de Shinjuku apparaître dans votre cerveau derrière vos yeux ouverts, c'est que finalement j'ai réussi ce défi d'une écriture visuelle. Pas une écriture cinématographique, pas une écriture photographique, une écriture visuelle parce que c'est avec des mots que je fais apparaître des images dans votre esprit, des images littéraires.

Je voudrais enchaîner avec la photographie, et plus précisément avec une photo de Tokyo la nuit, qui est tout-à-fait emblématique pour moi du roman *Faire l'amour*. C'est la photo qui a servi pour la couverture des éditions de poche du roman *Faire l'amour* aux Éditions de Minuit, et pour *Sich lieben* à la Frankfurter Verlagsanstalt.



C'est une photo tout-à-fait emblématique, je l'ai prise depuis une fenêtre de l'hôtel Regency Hyatt à Tokyo, l'hôtel qui m'a inspiré pour le roman. Je vais lire un petit passage de *Faire l'amour* :

[Lecture pp. 39-42 : « Vue de haut pendant la nuit, la terre semble .. » ; Editions de Minuit, (Collection « double »), 2009]

Lorsque j'ai écrit ce passage qui se passe à Tokyo, je me trouvais évidemment mentalement à Tokyo. Mais, physiquement, c'est à Ostende que je me trouvais quand je l'ai écrit. Je pense qu'on a là aussi quelque chose d'intéressant lié à l'écriture. C'est ce contraste entre le fait qu'on peut très bien se trouver physiquement quelque part et mentalement ailleurs. Et je voudrais d'ailleurs vous montrer ce contraste, le faire apparaître visuellement. Voici où j'étais physiquement :



Voici l'endroit où j'ai écrit ces lignes, il y a même mon ordinateur sur la table. Un appartement à Ostende, avec vue sur la mer. J'avais cette vue sous les yeux en écrivant le début de *Faire l'amour*. Je trouve que c'est intéressant, ce contraste entre le fait d'être assis là, physiquement, et d'écrire quelque chose qui n'a rien à voir avec cela. J'évoque cette question dans le recueil *L'Urgence et la Patience* où je parle concrètement de la façon dont j'écris. Si j'avais été dans une chambre d'hôtel à Shinjuku, j'aurais eu Tokyo sous les yeux, et je n'aurais pas eu besoin de faire d'efforts pour faire apparaître la ville dans mon esprit, cela aurait induit une sorte de paresse de mon imagination. C'est pour moi une vraie leçon, ce contraste qu'il y a entre le fait d'être à un endroit physiquement et à un autre endroit mentalement. J'en fais presque une règle, je n'écris jamais dans les lieux dans lesquels je me trouve, pratiquement jamais. Les quatre livres du cycle de Marie qui se passent en grande partie en Asie, je les ai toujours écrits à Ostende ou en Corse. Justement, pour m'obliger à faire cet effort d'imagination de me représenter mentalement le décor que j'évoque, et ensuite de le reconstruire avec des mots, de le réinventer.

Évidemment, ce sont des lieux que je connais, que j'ai déjà visités dans le passé et dont je peux me souvenir. Je les laisse reposer dans un coin de mon esprit, je les laisse *infuser* en quelque sorte. À un certain moment, ils sont prêts, et alors, avec les mots, et seulement avec les mots, parce que c'est de littérature qu'il s'agit, je dois recréer le monde.

Lorsque j'ai fini le livre *Faire l'amour*, j'en ai fait une adaptation photographique. Autant le terme adaptation cinématographique est bien connu, autant l'expression « adaptation photographique » est assez rare. Quelques mois après avoir fini le roman *Faire l'amour*, en 2002, je me suis de nouveau rendu au Japon, et je suis retourné dans certains lieux qui m'avaient inspiré pour l'écriture du livre, tel pont de Shinjuku, telle maison à Kyoto, avec l'idée de photographier ces lieux. Sans aucun personnage, seulement les lieux. C'était la première fois que je revenais sur les lieux d'un livre et que je les photographiais aussi méthodiquement. Paradoxalement, la première impression que j'ai eue en faisant ces photos, c'est que c'était quand même beaucoup moins bien dans la réalité que dans mon livre. J'étais extrêmement déçu. Je me suis dit, ça ne va pas du tout. C'est un peu comme les lieux de l'enfance. Lorsque que vous y retournez, adulte, vous allez toujours les trouver plus petits que dans vos souvenirs. Dans le souvenir, ils étaient plus grands, plus beaux, plus magiques. Dans la réalité, ils sont un peu étriqués, ils sont un peu décevants. Je me suis demandé pourquoi ces lieux que j'avais décrits dans mon livre étaient sans énergie, sans vie, sans couleur et sans âme, quand je les retrouvais dans la réalité. Pourquoi ? Tout simplement parce que la photographie, aussi, il faut travailler pour parvenir à un résultat. Il ne suffit pas d'arriver dans un lieu et de faire clic-clac, clic-clac, pour réussir à le photographier. Il faut passer du temps, il faut regarder, il faut peut-être aussi rater quelques photos. Du premier coup, je n'arrivais à rien, mais, à force de revenir, et de regarder, j'ai réussi à photographier quelque chose. À la fin de la première partie de *Faire l'amour*, le narrateur et Marie se trouvent sur un pont ferroviaire à Shinjuku et ils sont pris dans un tremblement de terre. C'était un vrai défi d'essayer de représenter ce tremblement de terre dans mes photos. Je crois que j'y suis parvenu grâce à un effet de flou, un léger bouger de la prise de vue, comme un *tremblé* dramatisé, qui donne une image assez juste des sentiments des protagonistes après une nuit d'amour et de déchirement. Donc, à ceux qui se demanderaient pourquoi toutes mes photos sont floues, je répondrais : « Quand j'ai pris ces photos, moi je ne bougeais pas, c'est la terre qui tremblait ! »

Après l'écriture et la photographie, venons-en maintenant au cinéma. Au début des années 90, j'ai réalisé trois longs métrages en 35 millimètres de façon tout à fait classique, avec des comédiens, une équipe technique, ce sont des films qui sont sortis en salles en France. J'ai également fait un film à Berlin en 35 millimètres que j'ai co-réalisé avec un cinéaste berlinois, Torsten Fischer, qui faisait son film de fin d'études. À partir du début des années 2000, l'écriture du cycle romanesque de

Marie m'a pris tout mon temps, toute mon énergie. Je n'avais plus le temps de réaliser des longs métrages, mais j'ai continué à faire des films expérimentaux en vidéo.

La première vidéo que j'ai faite reste dans la même tonalité de ce qu'on a vu jusqu'à présent. C'est un film que j'ai co-réalisé avec un cinéaste qui s'appelle Pascal Auger, qui était avec moi à la villa Kujoyama à Kyoto en 1996. Il s'agit d'une lecture du livre *Faire l'amour* au Japon. Le film dure plus d'une heure et demi, c'est une lecture quasiment intégrale du livre dans les lieux mêmes qui m'ont inspiré. Le film a une forme de triptyque, c'est une forme très japonaise, un peu comme un paravent, avec des trucages où on duplique l'image, où on la multiplie. C'est donc un film très expérimental, cohérent, avec une vraie recherche formelle. J'aime beaucoup l'adjectif « expérimental ». Ce sont des films où ce qui compte, c'est la recherche formelle, et pas de savoir s'il y aura des spectateurs ou non. D'ailleurs, ce genre de film, celui-là ou ceux que j'ai faits par la suite, ont surtout été montrés dans des musées. [Vidéo]

En 2008, l'Espace culturel Louis Vuitton à Paris a fait une exposition qui s'appelle *Travelling*, qui proposait une sorte de carte blanche à quatre cinéastes. Pour ma part, j'ai adapté la scène centrale de mon roman *Fuir*, la fuite à moto, avec trois personnes sur la moto. Ensuite, lorsque j'ai fait une exposition au Louvre en 2012, le directeur du Louvre, Henri Loyrette, m'a demandé de faire un film pour accompagner l'exposition, et j'ai eu l'idée de me servir de cette scène que j'avais déjà tournée en Chine, et de la compléter par deux autres fragments, qui ont donné à l'arrivée l'ensemble *Trois fragments de Fuir* (un fragment qui se passe au Louvre, un fragment en Chine et le troisième à l'île d'Elbe). A chaque fois, je m'empare de certaines scènes emblématiques de mes livres et je les adapte au cinéma. Parfois avec des acteurs. J'ai alors été confronté pour la première fois à la question de devoir représenter Marie physiquement, lorsqu'il a fallu choisir une actrice. Je voulais adapter la scène où Marie quitte le Louvre en courant, j'avais obtenu l'autorisation exceptionnelle de tourner dans la Grande Galerie du Louvre, mais je pouvais difficilement tourner la scène où Marie quitte le Louvre en courant, sans actrice pour jouer le rôle de Marie. Donc il fallait bien une comédienne pour tourner la scène. C'était compliqué pour moi, parce que, dans l'idéal, j'aurais préféré que Marie reste dans l'imaginaire, je ne voulais pas limiter les possibilités que chacun puisse l'imaginer comme il le souhaitait. J'ai fait appel à Dolores Chaplin, avec qui j'avais déjà travaillé dans *La Patinoire*. Dolores a été très bien dans le rôle de Marie, mais je ne prétends pas que c'est la seule façon de représenter Marie. Non, c'est juste une proposition. Je l'assume bien sûr, puisque c'est moi qui ai réalisé le film, mais je pourrais très bien refaire un film avec une autre actrice dans le rôle de Marie. Parce que, pour moi, Marie est avant tout un personnage imaginaire, un personnage littéraire, qui est donc essentiellement mental. [Vidéo].

----

## Table ronde avec l'auteur

[V.F.]

*Ma première question : Vous avez présenté votre écriture comme une écriture visuelle et non cinématographique. Dans les romans que vous avez écrits il y a des scènes qui sont pleines d'action, des scènes assez dramatiques. Et je me suis demandée si votre expérience ou votre passion pour le cinéma, pour la photographie ont joué un rôle dans la conception de ces passages.*

Au sujet de l'action dans mes livres, et c'est de plus en plus net à partir de *Fuir* et de *La Vérité sur Marie*, j'ai identifié une notion que j'ai appelée l'« énergie romanesque ». C'est devenu finalement la chose qui me semblait la plus importante à rechercher dans un livre, c'était cette énergie romanesque. L'énergie romanesque, c'est quelque chose qui n'est pas liée à l'histoire, mais quelque chose de purement littéraire, de purement romanesque, qui fait qu'il y a une énergie qui passe entre les lignes immobiles d'un livre et le cerveau de celui qui lit, de sorte qu'on est obligé de tourner les pages et de continuer à lire parce qu'on est complètement pris par quelque chose, une pure énergie, mais qui n'est pas du tout liée à l'histoire, qui est purement romanesque. Et ça, ça m'a beaucoup intéressé. A la fin des années 80, de façon assez provocatrice, je m'étais beaucoup intéressé au banal, à l'inintéressant. C'est le début du roman *L'Appareil-photo*, je le cite de mémoire : « C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements, qui pris séparément ne présentaient guère d'intérêt et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. » Voilà, c'était le début de *L'Appareil photo*, c'est assez programmatique, on en conviendra, c'est même assez provocateur. Je revendiquais ostensiblement l'inintéressant et le banal. Parce que, de mon point de vue, si on revendique le banal, le quotidien, l'inintéressant, c'est nécessairement la littérature qu'on veut mettre en valeur. L'histoire ayant disparu, on n'a plus aucune autre béquille à quoi se raccrocher – on est bien au cœur de la littérature.

En poursuivant dans le cycle de Marie cette réflexion sur la littérature, j'ai fini par me dire que cette énergie romanesque que j'évoquais pouvait, elle aussi, faire tenir un livre. J'ai découvert cela chez Faulkner. L'histoire que raconte les livres de Faulkner ne m'intéresse pas. Je ne suis passionné que par l'énergie qui se dégage des pages de Faulkner. Il y a chez Faulkner quelque chose qui tremble, on dirait qu'il y a comme un courant électrique qui passe entre les lignes immobiles du livre et l'esprit du lecteur. Évidemment, pour créer ce type d'énergie il faut de l'action. Cela m'a amené à développer des scènes de fuite, des scènes de mouvement. Trois personnes qui fuient sur une moto poursuivies par, on ne sait qui, la police ou

d'autres personnes, ça créé une énergie. Peu importe pourquoi ils sont poursuivis, peu importe s'il y a de la drogue dans le sac. On peut le supposer, je sème des indices, mais ce n'est pas l'essentiel. L'essentiel, c'est l'énergie. On est dans la fuite, on est au cœur de la fuite. C'est cela ce que j'ai essayé de faire dans l'écriture de mes derniers livres, d'abord identifier cette notion d'« énergie romanesque » et ensuite de la créer concrètement dans mes livres, une énergie pure, indépendante de l'histoire que le livre raconte.

[L.W.]

*J'aurais une question d'intertextualité. Est-ce que vous êtes conscient de ce dialogue intertextuel de vos textes avec vos idoles dans la littérature française ou espagnole ?*

Il y a évidemment toujours un dialogue avec les livres du passé. On ne peut pas écrire si on n'a pas lu. Je m'en suis aperçu assez vite. Pour ma part, j'ai commencé par m'intéresser au cinéma, j'ai fait des études d'histoire et de sciences politiques. Je n'avais pas une très grande culture littéraire, je n'avais pas beaucoup lu quand j'ai commencé à écrire. Puis j'ai commencé à m'intéresser à l'écriture et je me suis très vite rendu compte que je ne pouvais pas continuer à écrire si je n'avais pas lu. J'ai donc finalement lu les grands classiques, les grands auteurs, tardivement, après 20 ans, après mes études, et toujours dans une perspective d'écriture, toujours en regardant comment c'était fait, comment les grands auteurs procédaient. La lecture des romans de Samuel Beckett a été un vrai choc. Je l'explique dans *L'Urgence et la Patience*, cela a été une influence décisive. En écrivant, la question est devenu pour moi : continuer à admirer Beckett mais ne pas écrire comme Beckett. Je parle aussi de l'influence de Dostoïevski, autre moment fort. J'y consacre également un texte dans *L'Urgence et la Patience*. J'ai lu Faulkner tardivement. En réalité, j'ai commencé plusieurs fois, et à chaque fois ça me tombait des mains. Je n'arrivais pas à lire *Lumière d'août*. Je l'ai recommencé au moins quatre ou cinq fois, vraiment je n'arrivais pas à passer le premier chapitre. Plus tard, après l'avoir lu et admiré, je l'ai relu, je l'ai même relu une troisième fois, et je me suis rendu compte qu'en réalité il y avait un truc qui clochait dans ce livre, et c'est justement le premier chapitre. En fait, Faulkner aurait dû commencer par le deuxième chapitre, mais malheureusement je n'ai pas eu le temps de le lui dire personnellement. Si vous avez des difficultés avec *Lumière d'août*, commencez par le deuxième chapitre, c'est un conseil que je vous donne. Parce que ce n'est qu'au deuxième chapitre qu'arrive le personnage principal. Si on commence le livre comme l'a fait Faulkner, le roman commence avec un personnage très secondaire, une femme qui est dans une sorte de carriole qui n'avance pas, le livre n'avance pas, c'est sans aucune énergie. Cela m'a bloqué à chaque fois, j'ai abandonné plusieurs fois la lecture à cause de ça.



Le livre de Lawrence Durrell *Le Quatuor d'Alexandrie* est également une lecture qui a été déterminante pour moi. C'est un livre qui évoque la ville d'Alexandrie avec plusieurs personnages, plusieurs styles, des lieux récurrents, etc. La construction romanesque de l'ensemble est également très intéressante, elle m'a amené à réfléchir sur cette structure en quatre volumes que j'ai beaucoup étudiée. Ça m'a intéressé à plus d'un titre, et notamment la façon dont Lawrence Durrell parle d'amour avec une sorte de grand sérieux, quelque chose d'assez grave, une gravité que j'ai osée dans mes propres livres à partir de cette lecture.

[M.H]

*Les livres que vous avez écrits sont tous différents. Lequel d'entre eux trouvez-vous le plus intéressant ? Lequel vous est le plus cher ?*

Je répondrais sans difficulté le cycle de Marie. Ce qui est intéressant, dans le cycle de Marie, c'est que le personnage principal soit une femme. Jusqu'à présent, je trouvais naturellement mes marques avec un narrateur masculin qu'on retrouve dans tous mes livres, qui vieillit d'ailleurs à peu près au même rythme que moi. Et je n'ai pas besoin de beaucoup réfléchir pour construire ce personnage. Il me vient naturellement. Ce n'est pas moi exactement, mais je sais très bien comme il se comporte, je le sais d'instinct. On pourrait faire une métaphore, c'est un peu comme une ombre. Si je bouge le bras, l'ombre va bouger le bras sans réfléchir. Donc j'arrive très instinctivement à savoir comment va se comporter mon narrateur. Jusqu'aux années 2000, il y avait quelques personnages féminins dans mes livres, il y avait Edmondsson dans *La Salle de bain*, il y avait Pascale Polougaïevski dans *L'Appareil photo*, il y avait des personnages féminins mais aucun n'avait le poids qu'a eu Marie par la suite. Finalement, une des décisions les plus importantes que j'ai prise dans *Faire l'amour*, c'est que, dans le couple qui se sépare, j'ai donné le rôle social le plus important à la femme. L'homme, le narrateur, avait la parole, mais c'est la femme qui avait le rôle social le plus important. J'ai donc rééquilibré le couple. Si j'avais également donné au narrateur le statut social le plus important, la femme serait restée un personnage secondaire. En inversant les rôles, en faisant de Marie l'artiste, de Marie la créatrice, celle qu'on interviewe, je lui donnais mon propre rôle social dans la vie, parce que c'est une situation que je connais bien, celle d'être interviewé, de faire des expositions, etc. Eh bien, tout cela, je l'ai prêté non pas au narrateur, mais à Marie. J'ai apporté à Marie mes réflexions personnelles, il y a quelque chose de presque méta-littéraire dans la fin du prologue de *Nue* lorsque Marie se rend compte que, dans la création artistique, ce qui est le plus important ce n'est pas ce qu'on contrôle, mais ce qui échappe, c'est évidemment une réflexion que je m'étais faite moi-même et que j'ai prêtée à Marie. Marie devient finalement un personnage beaucoup plus complexe, parce que ses sources d'inspiration sont

multiples, elle me doit évidemment beaucoup, mais elle doit aussi beaucoup à d'autres personnes et en particulier beaucoup d'autres femmes. C'est ce mélange qui est intéressant. On pourrait dire de la même façon que le personnage d'Albertine chez Proust est d'autant plus intéressant que le modèle qui a servi à Proust pour créer le personnage d'Albertine était un homme. C'est d'autant plus intéressant, cela devient d'autant plus riche qu'il en ait fait une femme.

[L.H.]

*On a parlé de la visualité et de la description picturale. Est-ce que vous suggérez un certain comportement de lecture ?*

Je n'impose jamais rien. Je suggère, je propose. Vous disposez, le lecteur dispose. Il y a quelque chose de presque contradictoire dans cette affirmation. Je suis à la fois très directif parce que tout est extrêmement travaillé, précis, rigide. C'est rigide mais c'est également *ajouré*, c'est une structure ajourée, dans laquelle il y a des trous. C'est une structure qui pourrait faire penser à ce que, dans mon enfance, on appelait une « cage à poules ». Une « cage à poules », c'est cette structure métallique qu'on trouvait dans les plaines de jeux, un cube composé de barreaux sur lequel à dix, douze ans, on pouvait monter, grimper. Vous voyez, quelque chose de très géométrique, des carrés mais en même temps il y a du vide. Voilà, c'est quelque chose comme ça que je voudrais faire. Quelque chose de très rigide, très construit, mais dans lequel il y a du vide, dans lequel il y a du manque, que j'invite le lecteur à remplir. Donc je n'impose pas, je ne remplis pas tous les vides. Mes livres ne sont pas des cubes fermés, ce sont des « cages à poules ».

[S.N.]

*En fait, les questions qui ont été formulées jusque maintenant reflètent un petit peu ce qu'on a déjà vu dans notre séminaire. Toujours ce besoin quelque peu spontané de réduire l'ambiguïté qui émane de l'imagination, ce besoin de clarté face à l'ambiguïté, face à la création, dans l'acte de lecture. Quel est votre sentiment là-dessus ? Comment est-ce que vous voyez ce mécanisme de la part du lecteur qui s'installe malgré lui, un peu involontairement... ? Quelle place est-ce que vous donnez consciemment à l'ambiguïté dans votre œuvre ?*

J'aime beaucoup l'ambiguïté. Mais l'ambiguïté que je revendique n'est pas opposée à la clarté. Ce n'est pas parce que c'est ambigu ou ambivalent que ce n'est pas clair. Pour moi la clarté est une qualité mais l'ambivalence l'est encore plus. L'ambivalence est même une qualité nécessaire, cardinale. C'est justement une des forces de la littérature, c'est qu'elle est potentiellement ambiguë, ambivalente,

qu'elle permet plusieurs interprétations. Un livre qui ne permettrait qu'une seule interprétation serait nécessairement pauvre. Il faut qu'on puisse lire un livre de plusieurs façons et même parfois de façons contradictoires. La littérature permet de dire à la fois c'est blanc et quelques pages plus loin, c'est noir. En principe, ça ne va pas, on ne peut pas dire un coup c'est blanc, un coup c'est noir, ce n'est pas sérieux. Ce n'est pas non plus une moyenne. On ne dit pas « c'est gris ». La littérature permet d'affirmer simultanément des contraires. Mais, dans la vie, c'est souvent cela qui se passe, la vie est très souvent ambivalente, la vie est très souvent ambiguë. Si on clarifie trop les choses, on s'éloigne de la vie. Je vais prendre un autre exemple. Dans un roman, si on veut parler d'un avaro, le mauvais romancier va faire un type qui est tout le temps avaro, en toutes circonstances. La moindre des choses, c'est d'introduire un peu d'ambiguïté et de faire que ce type avaro, de temps en temps, offre un verre à tout le monde. Cela ne l'empêche pas d'être avaro. Ce n'est parce qu'il a offert un jour un verre à une copine, où même à trois autres personnes, qu'il n'est pas avaro. C'est cette ambiguïté qui va rendre finalement la question plus complexe. Et la vie est complexe. Si on écrit, il faut essayer de rendre compte de cette complexité et de cette ambivalence, qui apporte beaucoup de richesse à la littérature.

[S.N.]

*J'aimerais bien juste enchaîner avec une autre question qui va avec ce contexte. On a décortiqué dans notre séminaire vos textes à différents étages de lecture possibles. On a cru apercevoir une architecture relativement complexe et ce niveau métafictionnel, autoréflexif sur lequel vous vous êtes penché aussi dans votre exposé, pourrait être le résultat d'une réflexion volontaire chez vous applicable à la littérature en général et à vos propres textes - une réflexion abstraite par rapport à votre activité littéraire en général ou bien seulement par rapport à un texte. Là encore, on retrouve toute cette ambivalence qui est clarté et ambivalence en même temps. Je me demande si c'est volontaire de votre part d'introduire un niveau d'autoréflexivité et de métafiction dans vos textes.*

Je crois que oui, je dirais oui. Je crois que, chaque fois que j'écris une phrase, je réfléchis à la littérature. En tout cas, j'engage la littérature tout entière dans chaque phrase que j'écris. Donc, il y a toujours une volonté chez moi de me poser des questions et d'engager la littérature. D'un autre côté, je ne fais pas de théorie, je n'explique pas. On ne peut pas refaire comme moi, il n'y a pas de méthode. Et ça, ça me plaît beaucoup d'être aussi très instinctif. On pourrait comparer ça au jeu d'échec, les grands maîtres jouent à peu près toujours des coups qui sont attendus, mais peut-être une ou deux fois ils vont jouer des coups qui sont inattendus, que personne ne va pouvoir prévoir, seulement une ou deux fois, pas à chaque fois. C'est

à l'intérieur d'un système qui est extrêmement logique, extrêmement élaboré, extrêmement construit, que, en se fiant à l'instinct, on peut bifurquer et partir vers quelque chose qui est totalement inattendu, totalement imprévisible, et que finalement aucun ordinateur n'est capable de prévoir. J'aime cette idée que la littérature n'est pas prédictible et reste finalement quelque chose de complètement humain.

[S.N.]

*Je précise une scène qui me vient spontanément à l'esprit, cette double annonce de Marie à la fin de **Nue**. Elle peut être lue comme une description, une annonce des caractéristiques de Marie, de son comportement, de ses réflexions etc. Mais en même temps elle peut être lue comme métaréflexion sur le rapport entre visualité, image, écriture, lecture etc. On se demande si vous glissez ce passage dans votre livre sans penser consciemment à ce rapport-là, simplement pour approfondir le portrait de Marie ou bien pour introduire un moment de métaréflexion et de surprise dans votre texte. Est-ce que ce serait là un exemple type de ce que vous disiez tout à l'heure ?*

En l'occurrence, j'ai beaucoup travaillé ce passage, un peu comme un historien d'art, le modèle serait Daniel Arasse. Rivaliser dans un domaine qui n'est pas le mien et faire une analyse picturale. Ce qui m'intéressait, c'est de décrire la scène de façon neutre, de façon à ce que, quand on la lit, on ne se doute de rien, et après, en l'analysant, de démontrer que tous les éléments avaient déjà été mis en place au préalable et très calculés. C'est-à-dire que Marie est assise sur du marbre, qu'elle porte un vêtement blanc, qu'elle a des lys à la main — tout ceci n'apparaît pas nécessairement de façon évidente quand on lit la scène pour la première fois. Cela reste très subliminal. A la première lecture, on n'a pas l'image du tableau de la Renaissance, ce n'est que quand je l'explique, quand j'en fais l'analyse un peu plus tard dans le livre, que cela saute aux yeux. Cela m'intéresse qu'il y ait les deux niveaux de lecture. C'est-à-dire d'écrire la scène « mine de rien » et ensuite de l'expliquer. Ça, c'est évidemment très calculé, pas du tout naïf. Mais j'essaie quand même de le faire le plus légèrement possible, ça m'ennuierait qu'on le devine tout de suite, qu'on le découvre dès la première lecture. Ce qui est intéressant, c'est que cela passe inaperçu à la première lecture, qu'on ne s'aperçoit de rien, mais qu'ensuite, en lisant attentivement l'analyse que je fais dans la suite du livre, on se dise — si on est curieux, ou étudiant, ou professeur — : ah, mais oui, en effet, et qu'on se rende compte que tous les éléments avaient déjà été mis en place au préalable. Entre parenthèses, c'est une confidence que je vous fais, je sais bien que dans la plupart des cas on ne va lire mes livres qu'une seule fois, mais moi je les écris pour qu'on puisse les lire plusieurs fois.

[A.S.]

*J'ai deux questions, la première est plus générale. Quand vous avez commencé à écrire cette série de romans sur Marie, est-ce que vous aviez l'idée d'écrire cette série ou un seul roman et après vous est venu la suite de ces romans ?*

*Je pose la deuxième question car j'ai déjà participé à un séminaire sur le minimalisme. Alors on avait cette idée que le roman minimaliste se concentre plus sur l'image que sur le fond ou sur les analyses psychologiques des personnages. Et je pense que vous avez déjà parlé d'une écriture visuelle, alors visuelle ça rime un peu avec image. Vous pensez que l'écriture visuelle est la base du roman minimaliste ou pas ?*

Je ne suis pas du tout un spécialiste du minimalisme ou du roman minimaliste. Mais ce qui me plaît dans le minimalisme, c'est sa concision. Lorsque la concision s'ajoute à la clarté d'expression, on en arrive finalement au classicisme, on n'est pas très loin de Racine dans la littérature française, et c'est en effet une esthétique qui me plaît. Mais, quand on regarde les livres du cycle de Marie, il me semble que c'est quand même difficile d'essayer de me faire rentrer dans le tiroir du minimalisme. J'ai l'impression qu'il faut forcer un peu et qu'après avoir fait beaucoup d'effort pour m'y faire entrer, quand on referme le tiroir, il y a beaucoup de choses qui dépassent et qui débordent. Voilà pour le minimalisme.

Quant à la première question, lorsque j'ai commencé le premier livre du cycle de Marie, *Faire l'amour*, je n'avais absolument pas l'idée de commencer un cycle romanesque qui me prendrait plus de dix ans. Je ne le savais pas. J'ai très vite imaginé que Marie pleurait, et j'explique dès les premières pages de *Faire l'amour* qu'une des raisons pour laquelle elle pleure est que son père est mort quelques mois plus tôt. Quand j'ai écrit cette phrase, j'avais l'idée de traiter plus tard dans le livre la scène de l'enterrement de son père à l'île d'Elbe. Mais ensuite le livre a pris son essor, a eu son propre équilibre, et je l'ai fini sans jamais avoir eu l'occasion d'écrire cette scène d'enterrement à l'île d'Elbe. J'avais donc cette scène en quelque sorte en réserve. Par la suite, je suis parti voyager en Chine. Et, un jour, en Chine, comme la Chine me semblait inspirante, je me suis dit : « Et si je parlais de la Chine dans mon prochain livre ? » C'est alors que je me suis souvenu que j'avais toujours cette scène en réserve et que m'est venue cette idée que le narrateur pouvait se trouver en Chine quand il apprenait la mort du père de Marie. Ensuite, il reviendrait en Europe pour retrouver Marie et je pourrais écrire cette scène de l'enterrement du père de Marie à l'île d'Elbe comme je l'avais prévu. Et c'est ce que j'ai fait. Mais je n'aimais pas beaucoup cette idée de suite, le 1, le 2, le 3, *Faire l'amour, le retour* etc. C'est pourquoi, plutôt que de parler de « suite », j'ai préféré parler de « prolongement ». D'ailleurs, ce n'était pas à proprement parler une suite, puisque

l'action de *Fuir* se passe chronologiquement avant celle de *Faire l'amour*. C'est comme ça que l'idée d'un cycle romanesque est née. Pendant que j'écrivais *Fuir*, je me suis dit : « Et pourquoi je n'en écrirais pas un troisième ? ». J'ai donc compris, pendant l'écriture de *Fuir*, que je pouvais écrire un roman comme d'habitude, en repartant à chaque fois de zéro, mais qui en plus s'inscrirait dans un ensemble romanesque plus vaste. C'est là que j'ai commencé à comprendre que ce cycle serait plus long que prévu. Cela m'a pris en effet plus de dix ans, entre 2001, où j'ai commencé l'écriture de *Faire l'amour*, et 2011 ou même 2012, quand j'ai fini l'écriture de *Nue*. A l'arrivée, il s'est finalement écoulé onze années. C'était d'ailleurs très rassurant pour moi, le chemin était tracé, je savais, non pas exactement ce que j'allais écrire, mais dans quel cadre ça allait s'inscrire.

[V.H.]

*Comment est-ce que ça se fait quand vous voyagez, vous êtes inspiré par un livre et vous vous dites : « Ah tiens, je vais écrire un livre sur ce lieu ! » ? Ou est-ce que vous avez d'abord l'idée d'écrire un livre sur un lieu et vous y allez ? Comment est-ce que ça se fait ?*

Je ne prévois rien, je laisse venir à moi, j'observe et puis parfois il y a des choses qui arrivent. J'ai écrit le livre *Faire l'amour* en 2001 après un très long séjour au Japon en 1996. Je savais bien que le Japon m'avait beaucoup influencé, m'avait beaucoup plu. Je savais qu'un jour ou l'autre un livre allait se passer au Japon, mais je ne savais pas quand, je ne savais pas comment. Et puis un jour j'ai eu l'idée d'écrire un livre dont le sujet serait une rupture amoureuse, et j'ai relié les deux choses, je me suis dit que cette rupture amoureuse pourrait avoir lieu au Japon, que ce serait finalement le moment de parler du Japon.

[V.F.]

*Vous avez évoqué que vous êtes conscient de ce que vous écrivez, que vous remettez vos pensées à certains de vos personnages. Et Monsieur Nowotnick a abordé le sujet du commentaire, commentaire et méta-commentaire et ce qui a attiré mon attention dans le roman *Nue* c'est que vous parliez justement du ressassement dans la création artistique, c'est un terme qui revient à plusieurs reprises. Le ressassement c'est un terme qui donne l'idée de lenteur de la réflexion ou peut aussi donner une connotation d'une réflexion lassante. J'aimerais savoir ce que vous avez voulu communiquer au lecteur, si c'est une connotation que vous avez cherchée.*

Vous évoquez le côté éventuellement péjoratif du mot ressassement. Oui, ça ne m'avait pas échappé. Mais, pour ma part, je fais du ressassement une valeur. Je ne

développe pas l'explication dans le livre puisque il s'agit d'un roman, mais d'une certaine façon, tous les grands écrivains ressassent. Proust ressasse. Évidemment si j'avais écrit un article qui s'appelle « Proust ressasse », cela aurait pu sembler péjoratif, on l'aurait perçu comme une attaque... Mais, en même temps, on a sans doute tort de percevoir le ressassement de façon péjorative, parce que tous les grands artistes ressassent, que ce soit en peinture, en cinéma ou en littérature, parce que c'est toujours leur propre personnalité qui s'exprime et qui revient à chacune de leurs oeuvres. Pour nuancer cela, on pourrait dire qu'ils devraient à la fois ressasser mais aussi parvenir à se renouveler. Et la difficulté tient dans ce « à la fois. » Il y a là une question assez ambiguë mais que je me pose à chaque fois que je commence un nouveau livre, c'est comment réussir à écrire toujours la même chose et en même temps à chaque fois me renouveler. Mais je pense que c'est cela le défi. Dans le passage que vous évoquez, il y a une métaphore qui est à l'honneur de l'amour, puisqu'un amour à long terme est forcément un ressassement. Comme une œuvre d'art, il y a beaucoup de beauté dans ce ressassement. Mon idée est de comparer l'amour qui dure à une œuvre majeure où il y a nécessairement une répétition puisque c'est toujours l'identité de l'auteur qui se manifeste

[S.N.]

*Il y a encore une chose qui m'intéresse vivement. J'ai de la peine à poser la question parce que j'ai peur de paraître naïf, je ne suis pas du tout spécialiste de la question. J'ai bien compris que vos textes racontent des images, qu'il y a une écriture visuelle que vous avez expliquée, ça j'ai compris. Mais je n'ai pas tellement compris les histoires que vos photos racontent. Parce qu'il y a les deux côtés, vos textes évoquent des images, les photos d'images racontent des histoires. Une photo raconte une histoire qui n'est pas dite, une histoire qui existe avant la photo, et une histoire après la photo. Une bonne photo se caractérise par le fait que, tout d'abord elle raconte une histoire, qu'elle évoque infiniment plus que l'image concrète montrée. Tout à l'heure avec votre explication sur la documentation photographique de Faire l'amour, je n'ai pas tellement compris le genre que vous vouliez évoquer avec cette série de photos. Vous avez une conception très claire de votre écriture par rapport à la visualité, mais je n'ai pas reçu d'idée très claire par rapport à la dimension narrative de votre production photographique.*

En effet, mes photos ne sont évidemment pas narratives. Elles sont illustratives ou plutôt évocatrices. En réalité j'ai relaté une expérience particulière que j'avais faite, que je n'ai pas renouvelée d'ailleurs, sur ce livre-là en particulier, *Faire l'amour*. C'est une série de photos qui finalement donne une sorte d'idée poétique de la scène, on pourrait même dire que ces photos ne se suffisent pas à elles-mêmes. En réalité elles doivent être nécessairement associées au texte. C'est plutôt un complément,

c'est plutôt une façon de revisiter le texte. Finalement, on ne peut les apprécier que si on connaît le texte à quoi elles font référence. C'est-à-dire qu'en elles-mêmes, en effet, elles sont incomplètes, il y a quelque chose qui manque. J'ai fait grand cas de cette expérience, parce que les termes m'intéressaient, une « adaptation photographique » c'est beaucoup plus inattendu qu'une « adaptation cinématographique », mais ce n'est qu'une expérience particulière que je n'ai faite qu'une fois à propos de *Faire l'amour*.

Pour élargir la question, je dirais que, pour ma part, j'ai assez peu théorisé la photographie. Je suis photographe oui, j'ai fait des photos, je les ai exposées, et même au Louvre, mais j'ai développé assez peu de réflexions sur ma pratique de la photographie. Il m'arrive d'avoir une réflexion sur la photographie comme écrivain, dans un livre comme *L'Appareil-photo* par exemple. Si vous voulez je pourrais en lire un extrait. Peut-être pourrait-on conclure en lisant cette réflexion sur la photographie, que j'ai développée comme écrivain. Comme photographe, j'ai certes une pratique, mais assez peu de réflexion théorique. Je vais lire un passage de *L'Appareil photo* qui n'est pas théorique, puisque c'est dans un roman, mais qui devrait pouvoir ouvrir la voie à beaucoup de réflexions théoriques.

[Lecture pp. 111-116 : « Le Boeing accélérât maintenant sur la piste et je ne bougeais plus sur mon siège ... quelques ombres informes, comme d'imperceptibles traces de mon absence » ; Editions de Minuit (Collection « double »), 1988/2007]

[M.B.]

*Je me permets une dernière question, sur un autre sujet mais qui reste liée à la photographie, au problème des portraits et de l'identité dans vos romans. Vous parlez dans cet extrait de « L'Appareil-Photo » de l'impossibilité de faire un portrait photographique. Est-ce que cette impossibilité de prendre une photo de portrait - impossibilité qui est, vous l'expliquez, liée à cette espèce de non-participation et d'absence dans laquelle on sent vos protagonistes face à leur propre vie - est-ce que cette impossibilité de faire un portrait est liée à l'absence d'identité chez vos protagonistes ? Parce que dans beaucoup de vos textes on a cette impression qu'on n'arrive pas à saisir leur identité et vous avez dit aussi que vous ne souhaitiez pas vraiment révéler l'identité de vos personnages. Est-ce que, dans vos romans, vous essayez malgré cela de créer des identités ou est-ce que vous jouez justement avec leur absence ?*

Dans le roman *L'Appareil-photo*, il y a tout un jeu sur les photos d'identité, les photos de passeport, ces photos-là. Mais la réflexion est plus vaste : Qu'est ce qui fait l'identité de quelqu'un ? Est-ce que c'est son apparence physique ? Est-ce que les photos d'identité disent quelque chose sur l'identité de quelqu'un ? Est-ce que son identité n'est pas tout autant quelque chose de très immatériel qui n'est pas



saisissable par la photographie ? Est-ce que la tentative décrite dans le livre de photographier l'élan ou la fuite du personnage, de photographier cet élan ou cette fuite n'en dit pas bien davantage sur le personnage que sa simple figure attrapée, capturée, dans un photomaton ? Mais le résultat, dans la réalité, dans le réel, de cette tentative désespérée de photographier cet élan, de photographier cette fuite, de photographier cette énergie, aussi intéressante soit-elle intellectuellement, ne produit-elle pas finalement que quelques traces à peine visibles d'une absence ?

[Stephan Nowotnick : Mots de remerciements et de clôture de la rencontre]