

Lydie SALVAYRE. Entretien des Écrivains du Sud du 19 novembre 2009¹.

Pour Paule

Je me trouve aujourd’hui à une croisée des chemins, à un moment charnière de mon trajet d’écrivain.

J’éprouve aujourd’hui une certaine perplexité quant à ma manière d’écrire.

Et je me réjouis de l’occasion qui m’est donnée de questionner cette perplexité devant vous et peut-être ainsi de mieux l’appréhender et la comprendre.

Je résume en deux points la cause de cette perplexité, avant de la développer davantage :

Je croyais jusqu’ici que la distance que je prenais avec ma biographie était pourvoyeuse de fictions, moteur d’histoires, accélérateur d’imaginaire, et j’aime les histoires, j’ai ce ridicule, et j’aime les fictions et les productions de l’imaginaire.

Or je viens d’écrire un livre directement inspiré des événements de ma vie. Pour le résumer en quelques mots : il s’agit d’un livre où je loue le geste de mon compagnon, geste qu’il pose après avoir perdu provisoirement la vue et par lequel il se démet volontairement du pouvoir qu’il possédait en tant qu’éditeur. Un livre donc où, pour la première fois, loin de prendre mes distances vis-à-vis du biographique, je me laisse immerger par lui, emporter par lui ; un livre où l’intime s’impose à moi et met en déroute les quelques ancrages sur lesquels je m’appuyais pour écrire.

Ma deuxième cause de perplexité est celle-ci :

Je croyais jusqu’ici que ma singularité d’écrivain tenait à cette « nage entre deux rives », pour reprendre la belle expression de Chateaubriand, à cette nage entre la rive classique qui est pour moi, éminemment française, et la rive baroque que j’identifie, pour mille raisons que je vous dirai, à l’Espagne de mes origines. Or j’ai écrit, je crois, avec BW, un texte de facture, comme on dit, classique.

Je suis dans un moment de bascule dont je ne sais pas du tout s’il va durer et où il va me mener, un moment donc où mon goût pour la fiction s’est en quelque sorte renversé en autofiction,

et où cette « entre-deux langues » dont j’avais fait, croyais-je, ma marque, cette langue qui cherchait son chemin entre le classique et le baroque s’est en quelque sorte classicisée.

Je vais essayer de m’expliquer sur chacun de ces points et chacun de ces passages.

Dès la petite enfance, je parle deux langues. A la maison, je parle l’espagnol qui est la langue de mes parents. A l’extérieur, je parle le français.

Schématiquement les choses peu à peu vont se construire en moi de la façon suivante :

L’espagnol va devenir la langue du dedans, la langue de l’intime, des ripostes intérieures, la langue qui prend en charge tout ce que ne peut porter la langue du dehors, tout ce qui par elle est laissé de côté, tout ce qui est excessif, tout ce qui déborde, tout ce qui ne peut se rendre public, tout ce qui n’a pas d’existence légale

Le français, parallèlement, m’apparaît comme la langue de l’école, la belle langue des livres, la langue contrôlée, parfaite, parfaitement grammaticale. La langue après laquelle je

¹ Copyright Lydie SALVAYRE.

cours, après laquelle je ne vais cesser de courir et que je ne vais cesser de désirer. Et je crois (j'ouvre ici une petite parenthèse) je crois que c'est, justement, ce désir tenu en échec de maîtriser une langue, je crois que c'est ce point de faillite auquel j'ai fini, un jour, par consentir, je crois que ce sont ces conditions malaisées d'apprentissage du français qui ont exigé de moi, plus tard, le recours nécessaire à l'écriture. Pour le dire avec d'autres mots, je crois que si je m'étais senti propriétaire d'une langue, dans une adhérence parfaite et parfaitement climatisée à une langue et à une histoire, je crois que je ne serais jamais advenue à l'écriture. J'ai dit : je crois. Ce ne sont là évidemment qu'hypothèses.)

Donc, et je ferme la parenthèse, donc deux langues :

l'une qui m'a en quelque sorte bercée dès la naissance,

l'autre que je désire d'autant plus fort qu'elle m'échappe.

Ces deux langues en moi vont entrer en guerre, dès le début.

Et cette guerre va s'aggraver du fait que, en même temps que je découvre la littérature espagnole baroque, je me prends de passion pour les grands classiques français.

Je suis donc divisée entre, d'un côté, mon attrance pour le baroque espagnol dont Francisco de Quevedo est la figure exemplaire, Quevedo le plus baroque des écrivains baroques, né en 1580 et mort en 1645. Auteur excessif en tout, excessif dans l'irrévérence, excessif dans la satire, excessif dans la caricature, excessif dans sa volonté comique, excessif dans la virtuosité de la langue, dans les jeux et les détournements qu'il fait subir aux mots, et dont l'outrance littéraire contraste violemment avec la sagesse des lectures que j'ai faites jusque-là. Quevedo, l'aristocrate, qui met en scène dans *El Buscon* des tableaux hallucinés où s'agitent des picaros, des voyous, des filous, des poètes de caniveau, des nobles de pacotille, des mendians en haillons, toute une humanité misérable, toute une galerie de marginaux comme on peut les trouver chez Céline, et qui se livrent aux actions les plus basses et aux escroqueries de toutes sortes, Quevedo dont le baroquisme échevelé me semble mieux rendre compte de ce qu'est ma vie à ce moment-là, puisque c'est encore la période où la communauté espagnole émigrée en France est très resserrée, où les dimanches réunissent une trentaine de personnes autour d'une table, où ça parle fort, où ça jure, où ça plaisante, où ça trucule, où ça s'enflamme.

D'un côté, donc, je suis très attirée par le baroque.

De l'autre, j'éprouve une passion égale pour la perfection, la pureté, l'économie, la rigueur, l'élégance de la langue classique française, une langue débarrassée des tournures populaires et des scories baroques, expurgée des irrégularités, des injures, des blasphèmes, des grossièretés, des trivialités, « une langue émasculée » dira violemment Céline dans un entretien. Une langue, en tout cas, excessivement claire, mesurée, simple, lisible et suspicieuse de toutes les outrances. La langue de Pascal pour laquelle je me prends d'amour.

Ces deux langues extrêmes (l'une dans l'outrance, l'autre dans la rigueur) vont en moi se faire la guerre, constamment. Ou plus précisément, vont se faire la guerre cette part du français que j'appelle espagnole (celle qui prend en charge les irrégularités, les inconvenances, tous les écarts, et grâce à laquelle je ferai ce que j'appelle ma pédagogie du vertige), et cette autre dite classique (qui est la part parfaite, la part maîtrisée, le grand goût, le grand genre, la langue du bien-dire, qui est tout sauf un dire moyen, qui est tout sauf une langue moyenne, qui est même l'une des façons de rompre avec cette langue moyenne dont nous sommes abreuves et qui me fait horreur, une extrême langue portée par un extrême esprit (extrême esprit dont Pascal disait qu'il était considéré comme fou tandis que la médiocrité était considérée comme bonne)).

Une guerre donc entre deux langues. Mais une guerre amoureuse. Une guerre qui va féconder cette « entre-deux langues » dont je vous parlais au début de mon intervention et dont je vais penser longtemps qu'elle est ma signature, une langue qui va tenter sans cesse de ménager entre le classique français et le baroque espagnol : des passages, des combinaisons, des glissements et, quelquefois, des collisions.

Pour le dire autrement, Je vais faire de cette passion contradictoire pour ces deux langues, ma langue, en tout cas jusqu'à BW. Je vais apprendre à nager littérairement entre deux rives :

La Rive du classique qui n'a rien à voir, je le redis encore, avec la fadeur avec laquelle souvent on le confond, qui n'a rien à voir avec la garde-robe façon dames, la rive classique qui est la rive de la phrase tendue comme la corde d'un arc, de la phrase acérée, tranchante, de la ligne dépouillée, qui est la rive de la mesure et de l'absolue élégance, mais qui risque de s'anémier à force de perfection

Et la rive baroque, rive du tourbillon, ou de la volute ou du vertige, je ne sais quelle figure choisir pour dire ce baroque, une forme en tout cas qui rappelle l'intérieur des églises sévillanes : foisonnement, surabondance, méandres, expansion sans fin, mais qui peut dégénérer en kitch à force de surcharge.

Tout mon travail d'écriture, jusqu'à BW, va consister à réconcilier ces deux parts en moi.

Tout mon travail d'écriture va consister à marier la pureté classique avec l'impureté baroque, le langage le plus châtié avec le plus commun, les phrases en alexandrin avec les plaisanteries d'un goût discutable.

A marier la carpe baroque, avec le lapin du classicisme,

A marier le sublime et le trash.

Le tragique et le comique.

La violence et la mesure.

L'élégance racée de l'écriture pascalienne et l'archi-mauvais goût québécois, je reviendrai tout à l'heure sur cette notion de mauvais goût.

Le meilleur exemple que je peux vous donner de ce mariage contre-nature entre classique et baroque est l'usage que je ferai du verbe niquer conjugué dans la Méthode Mila à l'imparfait du subjonctif.

J'ai parlé du mauvais goût baroque car c'est ainsi qu'il est défini dans le vocabulaire esthétique du 18° français

Rousseau, par exemple, écrit : « Les fugues, contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes et autres sottises que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire, »

Quant à Voltaire, il affirme que le goût baroque relève de la plus honteuse barbarie, à la différence du goût classique qui lui relève du grand goût.

Il me paraît intéressant de faire un détour historique pour comprendre les positions de ces deux auteurs français.

Le baroque en littérature, et on le voit bien chez un écrivain comme Quevedo, est ce que dit tout et sous toutes les formes disponibles. Tout c'est-à-dire aussi bien le noble que l'ignoble, aussi bien le bas que le haut, aussi bien le sublime que le vulgaire (le vulgaire étymologiquement signifiant ce qui est commun à tous).

Le classique, en revanche, manifeste, lui, le souci de se distinguer absolument du vulgaire, le souci de s'arracher aux choses sordides, de nier l'animalité en l'homme, le souci d'associer à la rigueur morale une sobriété des moyens, une simplicité, une clarté qui ne peuvent que rejeter et condamner les débordements baroques.

On pourrait aller jusqu'à dire que ces deux catégories que sont le classique et le baroque recoupent deux conceptions morales et esthétiques du monde, voire même deux positions politiques.

Certains ont soutenu, en effet, que la langue classique était, originairement, politique puisqu'elle naissait en 1635 avec la Fondation par Richelieu de l'Académie dans le souci d'instaurer une langue guidée par la raison, une langue susceptible d'accroître le prestige royal, une langue nettoyée de tous les particularismes pour devenir langue universelle, et pure de tous les dérèglements langagiers qui avaient précédé (et dont Rabelais avait été l'un des champions, Rabelais qu'on trouvait désormais grossier).

Avant d'aller plus loin, Je voudrais revenir sur le mauvais goût, tel qu'il est pratiqué chez Quevedo et chez un artiste tel que Picasso.

Picasso affirmait qu'il fallait absolument, pour devenir grand peintre, cultiver le sublime autant que le mauvais goût, mais le mauvais goût conscient de son mauvais goût, le mauvais goût délibéré, le mauvais goût qui naît d'une jubilation à passer les bornes, d'un refus de la mesure et la norme, ajouté au plaisir dandy de déplaire ou de choquer.

Mauvais goût de Rabelais, de Céline, de Carlo Emilio Gadda, d'Antonio Lobo Antunes... autant d'auteurs qui sont dans le régime du trop, trop riche, trop outré, trop satirique, trop appuyé etc.

Mauvais goût qu'il faut distinguer absolument du mauvais mauvais goût, celui qui s'ignore, qui est précisément le goût moyen, le goût prudent, celui de la télévision souvent, celui du pseudo savoir, celui des auteurs pontifiants, de ceux-là qui s'acharnent à dénoncer précisément le mauvais goût chez l'autre et à stigmatiser la surcharge et l'inflation.

Je ferme la parenthèse pour continuer sur la perplexité dont je vous parlais au début.

La question que je me pose aujourd'hui est donc : pourquoi ai-je renoncé en écrivant BW à cette langue qui faisait son miel de cette double passion classique et baroque.

Pourquoi ai-je été contrainte à une forme d'écriture classique en écrivant BW ?

Je ne le sais pas bien, mais j'ai peut-être une hypothèse :

Je crois que mon projet en écrivant BW était d'écrire une louange, la louange d'un homme qui fait ce geste exceptionnel d'abdiquer de son pouvoir (geste d'abdication d'autant plus gênant qu'il désigne la face cachée de tout pouvoir), de préférer la liberté de perdre au confort malheureux, la louange d'un homme qui, ne souffrant plus de s'accommoder aux contraintes de l'édition, ne souffrant plus d'être en désaccord avec lui-même, décide de se sauver au double sens du mot.

Louange donc.

Or la louange, me semble-t-il, ne supporte pas les superlatifs, ni l'inflation, ni les phrases qui en jettent.

La louange exige la retenue.

Car trop louer n'est pas louer, c'est flatter,

De la même manière que trop dire l'amour manque l'amour.

La louange ne peut se dire que sur le mode classique.

D'où peut-être le renoncement à la part baroque, polyphonique, exubérante de mon écriture dans BW

Deuxième sujet de perplexité que je vous avais annoncé en commençant : ce renversement de la fiction en autofiction

Je peux faire à ce sujet plusieurs remarques :

La première : c'est que je n'ai pas choisi d'écrire BW, je n'ai pas choisi d'écrire sur un événement intime, c'est l'événement intime qui s'est vraiment imposé à moi et qui m'a emporté avec une force telle que rien ni personne ne pouvait s'y opposer. Et si mon éditeur était là aujourd'hui comme il l'avait promis à Paule, il pourrait vous dire qu'à l'annonce de mon projet il avait manifesté une extrême réticence, mais que cette réticence ne m'avait en rien arrêtée.

J'ai écrit BW sauvagement, fiévreusement, sans pré-méditation, non pas pour écrire un roman de plus mais parce que j'y étais en quelque sorte contrainte.

Je l'ai écrit dans une sorte d'urgence avec le vague espoir que le lecteur saisirait quelque chose de cette urgence

La deuxième remarque, mais sans doute est-ce une rationalisation après coup, c'est que devant le devenir fictionnel du monde, il y a eu en moi, peut-être, ce besoin de m'accrocher, de m'ancrer dans une réalité vécue, tangible, de m'appuyer sur du connu, sur le sol solide de ma vie..

La troisième remarque, c'est que BW, en dépit du fait qu'il trouve sa matière et son nerf dans l'intime, garde à mes yeux son statut de fiction littéraire.

BW est pour moi une fiction littéraire et je dirais même qu'il l'est à la puissance trois. Puisqu'il y a le roman que BW fait de sa vie en me la racontant. Vous le savez peut-être, Freud disait que toute personne qui raconte sa vie, écrit, réécrit, réinvente son roman familial et j'ai toujours été abasourdi de constater que deux personnes d'une même fratrie racontait deux romans familiaux qui n'avaient strictement rien à voir.

Il y a donc le roman que BW me raconte en se parcourant, il y a le roman que je me fais du roman qu'il se fait, et il y a le roman qui j'écris porté par une voix qui n'est ni la voix de BW dans la réalité, ni ma voix dans la réalité, mais la voix littéraire, celle qui met en forme, qui choisit tel fait plutôt que tel autre, qui triche, qui introduit du vrai dans le faux et du vrai dans le faux selon la nécessité littéraire, celle qui écoute le rythme, les assonances, etc.

La quatrième remarque c'est que dans un monde où la plupart des hommes ne s'habitent plus ainsi que le prétend le philosophe Agamben, dans ce monde où la plupart des hommes renoncent à leur propre vie, dans un monde où la plupart des hommes sont absents d'eux-mêmes, dans un monde qui nous voudrait faits sur le même moule, il m'a semblé beau d'écrire une vie absolument singulière, une vie qui dérogeait en tous cas aux modèles sociaux en vigueur, et d'écrire la louange d'un homme qui par son geste de partir se rendait ainsi acteur de sa vie.

Pour en terminer avec la question fiction/autofiction, je dirai, c'est une banalité de base mais il me semble bon d'insister, je dirai que, quel que soit l'événement, le souvenir, l'image qui fournit l'élan nécessaire à l'écriture d'un roman, qu'il relève de la sphère privée ou publique, qu'il soit relié à la vie de l'auteur par un fil ténu ou par une chaîne, qu'il soit plus ou moins transposé, plus ou moins transmué, plus ou moins dissimulé, il n'est pas d'œuvre, me semble-t-il, qui puisse se dire détachée de la vie de son auteur.

Pour le formuler autrement, écrire me paraît être un geste essentiellement autobiographique, quelque artifice dont joue l'écrivain pour se masquer.

En cherchant pour vous dans les romans que j'ai écrits quels étaient les thèmes dans lesquels on pouvait trouver des soubassements biographiques, j'ai repéré ceux-ci :

-le thème de l'exil :

Rose Mélie la folle de la Compagnie des Spectres, Olympe la muette des Belles Ames, le philosophe raté de la Méthode Mila sont autant de figures de l'exil, de l'exil intérieur, et sans aucun doute la conversion romanesque des expériences de l'exil que vécurent mes deux parents en quittant l'Espagne en 1939, et surtout de l'exil de mon père, du double exil de mon père qui cumula l'exil affectif lié à sa rupture définitive avec sa famille restée en Espagne (famille qui appartenait à la grande bourgeoisie andalouse et franquiste) et l'exil social que constitua pour lui le fait de travailler comme ouvrier en France.

-et complètement lié à ce thème, le thème de la paranoïa : qui apparaît surtout dans la Vie commune et en filigrane dans d'autres livres, et qui apparaît pour des raisons clairement biographiques puisque mon père, pour contrer le malheur de son double exil social et affectif avait développé une sorte de délire persécutoire qui avait fini par le conduire à l'hôpital psychiatrique.

Le paranoïaque, c'est celui qui recherche désespérément du sens. Et dans cette mesure, il est un peu écrivain, puisqu'il introduit sans cesse entre lui et le monde, une fiction productrice de sens.

Le paranoïaque hausse jusqu'aux extrêmes cette exigence de donner un sens clair et lisible à la vie et au monde, exigence qui est d'autant plus forte, d'autant plus exacerbée, d'autant plus tyrannique que le monde se présente comme incohérent, chaotique, insensé et dangereux.

Il me semble parfois que c'est une forme de paranoïa qui est au principe de mon geste d'écrire, le désir de donner une raison aux choses, de m'insurger contre un état du monde, de pointer les causes du mal, d'écrire contre tout l'inadmissible du monde, contre la bêtise du monde, d'écrire par exemple contre les gendelettres, bref toutes ces choses que je peux m'empêcher d'écrire même si elles me font un tort certain.

Mais, mais j'éprouve en même temps, le désir égal d'affirmer le non-sens des choses, l'incompréhensible « qui ne cesse pas d'être » comme le disait mon cher Pascal, la beauté de l'accident et du hasard, le pur plaisir d'écrire dénué d'intention, le pur plaisir du rythme, le pur plaisir de la flûte comme aurait dit Céline, le pur plaisir de jouer juste au sens musical du terme.

J'ai l'impression, sur ce point encore, de nager entre deux rives, l'une sensible au monde, à l'homme dans le monde et cherchant à saisir les orties de la réalité selon la formule d'Arno Schmidt., et l'autre cherchant une forme, un déploiement, un contour, l'autre sensible au rythme, au flux, à la sensualité des mots. Mais il n'y a rien d'original à cela.

Pour en revenir à La Vie Commune et à la paranoïa, Suzanne, le personnage central est une femme qui a trouvé un sens à son malheur en se trouvant une ennemie. Ruse paranoïaque s'il en est, très répandue du reste, pour ne pas dire banale. Cette ennemie est-elle imaginaire ou réelle ? On ne le saura pas. L'important n'est pas là. L'important, je crois, est que, comme souvent chez les paranoïques, le délire de cette femme a une puissance d'élucidation formidable puisqu'il met à jour une vérité qui, me semble-t-il, est de taille. Il met à jour la bascule définitive qui s'est opérée dans le monde du travail où la rage de la rentabilité a supplanté, désormais, la morale.

En se drapant d'éthique, comme elle le fait, en s'acharnant à rester vertueuse quand elle devrait se montrer performante et tout occupée de stocks options, Suzanne signe son inadéquation totale à la vie de bureau, et au monde qui est en train d'avvenir. En cherchant nostalgiquement dans le travail un lieu où s'épanouir et s'élever, elle témoigne d'un attachement à une idéologie désormais caduque.

-ce thème du travail abordé dans La Vie Commune, on va le retrouver dans la Médaille et dans la Puissance des Mouches, le travail vécu non pas comme lieu d'épanouissement et

d'émancipation, mais comme lieu de violence et d'écrasement, un lieu où l'être est séparé de lui-même, absent à lui-même.

Thème directement lié à l'expérience d'un père qui, après avoir vécu une jeunesse dorée en Espagne, je l'ai déjà dit, avait dû travailler comme ouvrier sur des chantiers du bâtiment dont il revenait chaque jour exténué, irritable, furieux, despote et révolté contre ses conditions de travail.

- Thème du père despote- Thème de la famille et des rapports interfamiliaux.

Et puisque je vous parlais à l'instant de La Vie Commune, et de la Puissance des mouches, je remarque qu'il est question, dans ces deux romans, d'un lien parent-enfant difficile, pour ne pas dire belliqueux, façon pour moi de m'en prendre aux idylles familiales, façon pour moi de rendre compte de ce que je n'ai cessé de constater dans le cadre de ma consultation (j'ai oublié de vous dire que j'exerçais comme pédopsychiatre) à savoir que les rapports familiaux étaient des rapports de pouvoir, motif que je reprendrai dans presque tous mes romans. La famille comme inépuisable expérience d'une violence et d'une oppression que l'on rejouera, plus tard, avec d'autres. La famille comme stage d'apprentissage de la soumission. La famille comme lieu de la guerre.

- Autre thème repéré le thème du corps présent dans tous mes livres, le corps concret, le corps charnel, le corps qui souffre et qui jouit, le corps dans toute sa crûauté et dans tous ses états, le corps pantelant et infirme de la vieille mère dans la Méthode Mila, le pauvre corps sexuel et maltraité d'Olympe dans les Belles âmes, corps dont la présence est directement liée, j'en suis sûre, à mon expérience d'interne en médecine (c'est une chose que l'on retrouve chez Rabelais et Céline qui étaient tous deux médecins) puisque, en tant que médecin, je me suis trouvée devant cette situation inouïe : celle d'un accès au corps nu de l'autre sans avoir à détourner le regard, sans faux-semblant, sans jugement moral et encore moins esthétique, dans un rapport direct, frontal, dans un rapport dont je me plaît à penser qu'il m'a en quelque sorte exercé à regarder les choses en face, la beauté comme la hideur.

- Et puisque je vous parle de beauté et de hideur et que ces deux termes me renvoient à une citation de Shakespeare, je me dois d'évoquer un thème qui revient souvent dans mes livres : celui de la littérature comme héritage.

Vous remarquerez que les citations sont nombreuses dans la plupart de mes romans.

C'est que j'écris avec un héritage. Et que cet héritage, en quelque sorte, m'écrit. Mais cet héritage, parfois, est un poids. Il existe trop. Il se manifeste trop. Et ce que je redoute sans cesse, c'est qu'il se manifeste à mon insu, c'est qu'il se reproduise à mon insu, c'est que je fasse des citations mais sans le savoir.

L'intérêt est évidemment de jouer de cet héritage, en le revisitant, en lui donnant un sang neuf, en le déplaçant par exemple dans un contexte contemporain, ou en le réécrivant. Dans la Compagnie des Spectres, si certaines citations d'Epictète ou de Caton sont littérales (l'intérêt étant de montrer combien elles gardent leur validité dans le présent, combien elles sont anciennes et contemporaines en même temps), d'autres sont totalement réécrites et d'ailleurs peu sont ceux qui s'en sont aperçus.

Dans La Puissance des Mouches, je fais mieux, si j'ose dire, avec cet héritage littéraire, puisque je vais faire du livre Les Pensées de Pascal le personnage central du roman.

Pour m'attarder un peu sur ce roman, je dirai qu'il raconte la rencontre d'un homme et d'un livre

C'est juste la rencontre qu'on pourrait dire amoureuse d'un homme et d'un livre.

C'est L'histoire d'un lecteur mais d'un lecteur idéal, d'un lecteur créateur.

Puisqu'il n'y a pas un seul événement dans sa vie quotidienne qui ne le renvoie à sa lecture.

Le livre n'est pour lui ni matière à citations, ni matière à étalage, ni sujet de débat dans les dîners mondains, mais objet de désir, machine à créer, à penser, à se souvenir,

Le livre n'est en rien pour lui une chose pasteurisée, dévitalisée, qu'on range dans une bibliothèque

Il n'est pas lettre morte, mais lettre vive, vivante, ludique, dynamique, qui ne le laisse jamais indemne, qui va lui permettre de lire sa vie autrement et le faire naître, d'une certaine manière, à la parole.

Dernier thème repéré :

Celui de la colère.

Presque tous les personnages de mes livres sont en colère, la chose a fini par me sauter aux yeux.

Rose Mélie de la Compagnie des Spectres est en colère, le narrateur de la Puissance des Mouches est en colère , le narrateur de la Conférence de Cintegabelle est en colère, le narrateur de la Méthode Mila est en colère, BW est en colère.

Je ne sais pas bien à quoi attribuer cette colère qui remue les personnages de mes romans.

Et ce qui me stupéfie c'est que, alors que je ne me mets quasiment jamais en colère dans la vie quotidienne, que je n'en éprouve qu'exceptionnellement le besoin, ma colère se réveille dès lors que je fais le geste d'écrire. C'est étrange. C'est inexplicable. Et j'en suis toujours la première surprise.

J'ai même le sentiment parfois que cette colère s'exerce sur mon écriture même, qu'elle cogne la phrase, qu'elle cloue la ponctuation, qu'elle déchire comme disent les jeunes, les mots comme des haches pour reprendre la métaphore de Sylvia Plath dans Ariel.

Mais c'est une colère qui s'habille la plupart du temps d'ironie, en tout cas je l'espère, et se résout, je l'espère aussi, dans le rire ?