

Fragments d'humanité

Enfant de déportés disparus dans les camps de l'enfer, Marcel Cohen compose une œuvre fragmentaire où le réel est saisi par éclats qui sont autant de preuves de l'existence de l'homme. Au moment où, peut-être, c'est toujours l'humanité qu'on assassine.

Le lecteur des livres de Marcel Cohen n'est jamais vraiment sûr de savoir ce qu'il est en train de lire. Livres ou recueils de textes en prose ? La question pourrait paraître futile. Un recueil rassemblerait des textes alors qu'un livre les organiserait. La plupart des « faits » que relate l'écrivain semblent donc recueillis, comme au retour d'un voyage, on poserait sur une table les souvenirs récoltés sous forme d'objets ou de photographies. Mais, le lecteur des livres de Marcel Cohen ne peut manquer de sentir que cet assemblage fait apparaître, en creux, tout un monde tenu dans les interstices des pages. Un monde tenu dans la pénombre ou l'absence, un monde enfoui dont les « faits » seraient des traces révélées par un œil aguerri.

Que peut-on dire du monde quand, après avoir assisté à la déportation des siens, on se retrouve sans biographie ? Que peut-on taire aussi ? Si la Shoah est le gouffre au bord duquel l'œuvre s'écrit, ce serait peut-être

donner encore une victoire aux bourreaux de l'y assujettir. Aussi Marcel Cohen se met-il en quête d'une vérité qui resterait à saisir, un interstice de mots qui donnerait un accès au monde et rendrait présent à nous ce que les guerres ont effacé, ce qui a été retiré à l'enfance : la promesse d'une appartenance au monde.

On pourrait faire à Marcel Cohen le reproche d'être trop discret. Son œuvre, distillée à petites doses depuis 1969, réunit autour d'elle son lot d'aficionados, mais ne le propulse jamais en avant-scène. Non seulement l'auteur se dissout dans ses textes brefs, arrachés au réel, mais son œuvre semble vouloir revenir au silence sans fond auquel elle arrache ces textes d'une brièveté troublante. Un silence qui est aussi, plus qu'une blessure, l'héritage de l'Histoire. Marcel Cohen est un enfant rescapé de la déportation. « Les enfants juifs passés à travers les mailles du filet ont tous eu la même histoire, à quelques détails près », écrit-il dans *À des années-lumière* qui vient de paraître. « Marcel Cohen est un enfant » : le présent s'impose en effet, comme s'il marquait une sorte de glaciation biographique. « Je peux bien dire que je suis dépossédé de ma biographie » observe-t-il aussi dans les notes d'une conférence que les éditions Fario, donc, publient aujourd'hui. Il y a, forcément,

« Je peux bien dire que je suis dépossédé de ma biographie », note-t-il dans *À des années-lumière*.

quelque chose d'incommunicable, une expérience indicible, à voir ses parents se faire arrêter et déporter, sa petite sœur disparaître avant même qu'on l'ait connue, puisqu'elle n'avait pas six mois au moment de l'arrestation, sept seulement quand un wagon à bestiaux l'envoya vers les camps de l'enfer. Si ce n'est donc pas cette expérience-là que l'œuvre tente de transmettre du moins a-t-on le sentiment que c'est depuis cette absence, depuis ce vide, qu'elle s'écrit. Les livres de Marcel Cohen rassemblent des scènes vues, vécues peut-être, des instantanés du monde, comme s'ils étaient les fragments éparpillés et enfouis d'une civilisation disparue : l'humanité. Aurait-on pu interroger l'écrivain sur son parcours biographique s'il n'avait pas écrit et fait paraître, il y a quelques semaines, le bouleversant *Sur la scène intérieure* dans lequel il fait le portrait, après enquêtes, des siens, de sa mère, de son père, de Monique la sœur à peine vue, des grands-parents, des oncles, tous assassinés par le régime nazi ?

Sur la scène intérieure laisse le jeune Marcel Cohen, 6 ans, désemparé au milieu de vaches bretonnes à Messac en 1943. Le 14 août 1943, l'enfant revient du parc Monceau avec Annette la bonne adoptée par la famille. La concierge de l'immeuble où vit la famille les empêche d'entrer : la police est là, venue les arrêter pour les déporter. « C'est donc depuis le trottoir d'en face que nous avons vu la famille monter dans un camion. » Un voisin héberge l'enfant le temps qu'Annette s'organise pour l'accueillir dans une ferme de Bretagne où il passera pour un petit enfant catholique. Marcel Cohen parle d'une enfance fugueuse, d'une sorte de rage probablement, qui le conduisait à partir et marcher tout droit devant lui, comme le héros des *Quatre cents coups* de Truffaut. Après la guerre, l'enfant est confié à une famille d'accueil de Vaujours au nord-est de Paris. « Une fois, il a fallu les gendarmes pour me ramener dans ma famille d'accueil. J'ai mordu le doigt d'un gendarme jusqu'au sang. S'il n'est pas mort, il doit encore s'en souvenir. » Puis il est mis en pension chez Mme Gobin dont l'écrivain nous épelle le nom. « Je me retrouve chez cette dame car mon oncle et ma tante qui m'ont récupéré vivaient avec leur fille dans une petite arrière-boutique. Il n'y avait déjà pas assez de place pour eux trois. » Mme Gobin ne fait pas que l'héberger : elle le remet à flots côté éducation. Institu-



trice en retraite, elle remet l'enfant au niveau après chaque journée passée à l'école pour lui permettre d'entrer en sixième. « Elle ne voulait plus entendre parler des manuels scolaires, alors elle me demandait de lire les journaux, à voix haute. Je lisais France-Soir, et elle me reprenait dès que j'écorchais un mot, dès que je butais sur les chiffres du plan Marshall... » La presse pour apprendre à lire... l'enfant va vite y prendre goût. Il lit aussi Anatole France dont Mme Godin possède les œuvres complètes, quelques Balzac et un Larousse en six volumes. L'enfant apprend à lire notamment par le biais de la version française du *Reader's digest* qui a vu le jour en 1947 et auquel Mme Godin s'est abonnée. Le monde entre par le biais d'articles. Des années plus tard, devenu journaliste, Marcel Cohen écrira pour le *Reader's digest*... La presse, la littérature : « il me semblait, et il me semble toujours, que dans les livres les choses sont enfin vraies. » Cette notion revient souvent dans la bouche de Marcel Cohen qui parle, à propos des scènes que ses livres relatent, « de choses vraies, avérées ».

« Au lycée, j'ai continué à lire les journaux. On était deux ou trois à le faire. C'était très chic d'arriver au lycée avec un journal sous le bras. On lisait Franc-Tireur et Combat, les journaux de gauche. Le Canard enchaîné aussi, le mercredi. Et tout naturellement j'ai pensé que je gagnerais ma vie comme journaliste. »

L'adolescent troque les fugues pour les voyages. Une première bourse l'envoie, en auto-stop, en Suède pour étudier Selma Lagerlöf. « J'ai alors pris goût pour les escapades en auto-stop ». Le voici arrivé dans les grandes classes du lycée. Il projette un nouveau voyage, seul. C'est le Tibet qui l'attire. Parce qu'il a lu le *Livre des morts tibétains* et les récits d'Alexandra David-Neel. On lui parle d'une ancienne grande journaliste et exploratrice, spécialiste de la région, Gabrielle Bertrand à laquelle il va, lycéen, rendre visite pour obtenir des tuyaux. « je lui ai servi de secrétaire. J'avais acheté une vieille Remington et tapais avec deux doigts. Gabrielle Bertrand avait, notamment, exploré la Mongolie, seule, pour le compte de Paris-Soir. C'était la meilleure spécialiste de l'Assam, une province, alors très ... »

... peu connue, de l'Inde, enclavée entre le Bangladesh au Sud, la Birmanie à l'Est, le Bhoutan au Nord. Je suis allé traîner là-bas, seul, après qu'elle m'a recommandé à des chefs de village. C'était en 1957 et les Garos et les Nagas, habitant les hautes collines, au pied de l'Himalaya, coupaient encore quelques têtes, subrepticement. » À l'en croire, les choses étaient simples : « Je suis parti en stop, par la Porte d'Orléans. Une fois passée la Porte, on prend à gauche et c'est tout droit. » Le voyage dure un an. « J'ai passé quelque temps dans un monastère tibétain et quelque temps aussi dans un camp de capture d'éléphants sauvages dans le nord-est de l'Inde. J'ai été profondément bouleversé par ce que j'y ai vu. C'est extrêmement violent : on s'introduit dans un troupeau d'éléphants sauvages sur le dos d'éléphants domestiques et on attrape l'éléphant qu'on s'est choisi avec un lasso, puis on effraie le troupeau pour que les éléphants s'enfuient en laissant seul celui qu'on a capturé. Il y a souvent des morts. Et après il faut éduquer l'éléphant pendant des mois pour en faire un domestique. Il n'y a aucun moyen de contraindre un éléphant par la force, il faut le faire avec les mots. Un éléphant comprend une centaine de mots. C'est un des plus beaux spectacles auxquels j'ai assisté : un dresseur d'éléphant qui domptait un animal dans la forêt. » Cette expérience donnera un livre chez Chandeigne, des années plus tard : *Tombeau de l'éléphant d'Asie*.

De retour à Paris, il fait un stage non rémunéré dans un nouveau journal : *Paris Jour*. Au bout d'un mois, on lui propose une embauche, « j'y suis resté quinze ans, jusqu'à sa disparition en 1973 ». Son métier est un autre prétexte au voyage et à une certaine expérience du monde. En 1967, pendant la Guerre des six jours, il est envoyé spécial de *Paris Jour* : « je me suis trouvé enfermé dans l'abri de la Knesset avec tous les députés ainsi que David Ben Gourion. Les militaires ne voulaient pas me laisser sortir parce que les blindés jordaniens étaient à moins de deux cents mètres. Il n'y avait qu'un téléphone dans l'abri et Ben Gourion ne voulait pas croire ce que Moshé Dayan (alors ministre de la guerre) lui disait lorsqu'il l'appela pour savoir ce qui se passait. Un traducteur d'origine marocaine me traduisait des bribes de conversations aussi surréalistes que ceci : "Mais enfin, David, arrête de me téléphoner toutes les dix minutes. Je n'ai pas le temps. Je fais la guerre, moi !" C'était dans les toutes premières heures de la guerre. »

Il lui prend alors l'envie de se spécialiser sur les questions américaines. En 1971, il obtient une bourse pour aller étudier un an dans une université du Middle West. Il fera d'ailleurs, à Fayette dans le Mississippi, un reportage sur le premier maire noir des États-Unis. Après la disparition de *Paris Jour*, il intègre *Marie Claire* où on lui confie la direction des pages magazine pendant deux ans. Puis, retour aux sources de l'enfance, il rejoint le *Reader's digest*. Pigiste forfaitaire, il y restera vingt ans, jusqu'en 1996. « Je devais donner entre sept et neuf articles longs par an. C'était un gros travail qui demandait de longues enquêtes. »

Le journaliste est déjà écrivain depuis la fin des années 60 et la parution de son roman *Galpa* aux éditions du Seuil. Les livres l'accompagnent depuis l'enfance. « Au lycée, on était deux ou trois à lire beaucoup. J'avais un ami dont le père avait une bibliothèque remarquable et j'ai ainsi commencé à lire des contemporains. Le premier a été le poète Eugène Guillevic. » Il découvre aussi les surréalistes, puis les romanciers russes, Stendhal « dont je suis tombé amoureux » et qu'il préfère nettement à Balzac. « J'ai lu beaucoup de livres auxquels je ne comprenais rien, comme *Ulysse* de Joyce qui m'a demandé des années pour que je commence à y comprendre quelque chose. » Les poètes ont sa préférence au point qu'il s' imagine poète et non prosateur. « En 1965, j'ai eu la chance de tomber malade, d'avoir une tuberculose et j'ai passé un an en sanatorium : j'ai pu travailler très sé-

rieusement entre huit et treize heures par jour sur un recueil de poèmes en prose. » Sur les conseils d'un ami, il l'envoie à trois éditeurs : un grand (Gallimard), un moyen (Le Seuil), un petit (Rougerie). Gallimard refuse, les deux autres acceptent de publier le manuscrit. Il décide de choisir Le Seuil et trouve un prétexte diplomatique pour ne pas froisser Rougerie. Les poèmes doivent paraître dans la collection « Écrire » dirigée par Jean Cayrol et Claude Durand. Michel Leiris est sollicité pour en écrire la préface. « *Entre-temps Le Seuil m'a demandé de proposer de la prose, et je suis revenu avec un feuillet, puis dix, puis quarante et ça a donné Galpa qui est un roman dans lequel il ne se passe pas grand-chose. Et finalement, on a renoncé à publier mes poèmes pour prendre plutôt le roman. Ainsi, ces poèmes acceptés chez deux éditeurs n'ont été publiés nulle part.* »

Marcel Cohen apportera au Seuil un deuxième livre atypique : le roman n'est pas son genre. Il s'agit d'un livre avec des témoignages. Les deux parties ne s'entendent pas et l'écrivain quitte son éditeur au profit des Éditeurs français réunis. La collection « Petite Sirène » qui accueille ses textes très courts, de quelques lignes, réunis autour de la thématique du mur est dirigée par Madeleine Braun « ancienne résistante et ancienne des Brigades internationales lors de la guerre civile espagnole. On a toujours voulu voir des poèmes dans ces proses courtes. Mais c'est incontestablement de la prose. Je ne

crois pas aux genres en littérature. » À la mort de Madeleine Braun, Marcel Cohen rejoint l'écurie des éditions Gallimard où le manuscrit qu'il envoie est lu par Louis-René des Forêts et Pascal Quignard. Depuis, on le sait, l'écrivain y a publié huit livres en un peu plus de trente ans...

Dans *À des années-lumière*, l'auteur évoque longuement une nouvelle forme de voyage et d'engagement qu'il pratique depuis 1988 avec sa femme. Tous les deux, régulièrement, embarquent à bord de porte-conteneurs pour sillonner les océans. Symbole terrifiant d'un capitalisme déshumanisé, le transport maritime a abandonné, à en croire ce qu'écrit Marcel Cohen, les dernières valeurs humaines : passagers clandestins jetés par-dessus bord, refus des capitaines de dérouter leur navire pour prêter secours à un naufragé, échouage volontaire pour éviter les frais d'un voyage vers un quai de démolition, exploitation outrancière de marins inexpérimentés. « Dans les ports, on apprend énormément de choses sur cette zone de non droits qui recouvre les trois-quarts de la planète, la haute mer où il se passe des choses effroyables. » Ces voyages, les récits qu'il en tire, renforcent le sentiment d'une défiguration de l'humanité et alimentent, en même temps que le rêve de naviguer, une forme de révolte contenue. L'écrivain estime qu'avec sa femme, il aura passé pour le moment plus d'un an sur les océans. Une manière d'arpenter le monde en constatant peut-être, comme le fit Primo Levi avant de se suicider, et comme il le rappelle dans *À des années-lumière* qu'Auschwitz, en fait, n'a jamais cessé.

Thierry Guichard

Résistance à la disparition

Marcel Cohen poursuit sa traque de la vérité et offre aux siens le tombeau qui les rend au monde. Pour rendre justice ou pour bâtir avec les mots un lieu où les morts et les vivants se retrouvent.

Les deux livres qui paraissent ce printemps offrent une formidable grille de lecture de l'ensemble de l'œuvre de Marcel Cohen. Publié dans la collection du regretté J.-B. Pontalis, *Sur la scène intérieure* aborde frontalement la blessure originelle : la déportation de toute la famille de l'auteur. Pour autant, ce n'est pas un témoignage de cette souffrance qui nous est livrée, Cohen restant fidèle à son éthique et ne se faisant pas le sujet de son livre. Néanmoins, et comme à chacun de ses livres, il convient de se laisser prendre par ce qui apparaît en filigrane du texte et de réduire, lecteur solitaire, la distance que l'écrivain instaure avec son sujet. Nous y reviendrons. L'autre livre est le texte tiré d'une conférence. Ce qui étonne, d'abord, c'est la discontinuité de la pensée à l'œuvre. Une discontinuité qui présente donc la réflexion d'une manière fragmentaire, à l'instar des textes rassemblés dans les livres de « faits » comme dans *Le Grand Paon-de-nuit*, ou *Assassinat d'un garde* pour ne parler que des livres les plus récents. À nouveau, le lecteur est invité à faire le lien, à nourrir de sa propre pensée le chemin émiétté proposé par Marcel Cohen. Mais les deux livres, qu'ils se tiennent du côté du témoignage, de l'enquête ou du côté de la pensée générale immanquablement une sorte de rage chez le lecteur : rage douloureuse à la lecture des « tombeaux » consacrés aux siens déportés par la police française et exterminés par les nazis, rage révoltée dans *À des années-lumière* lorsque Marcel Cohen fait un lien « monstrueux » entre une société qui a inventé l'extermination et celle, aujourd'hui, qui nie l'humain. Penseur engagé, l'auteur toutefois ne cède rien à son esthétisme du fragment qui lui permet d'échapper aux clichés, aux redites et qui, surtout, met le lecteur en position de poursuivre une pensée condensée en particules de « faits ».

Les faits et rien que les faits. Ça semble la



ligne de conduite que se fixe l'enfant rescapé dans *Sur la scène intérieure*. Pour échapper au pathos et, plus sûrement, pour trouver la légitimité à l'acte d'écrire sur les siens et sur la déportation. On sait combien les survivants (qu'ils soient partis ou non) ont eu à affronter la culpabilité d'être vivant quand les leurs ont péri. L'écriture, tenue par l'enquête, offre donc une possibilité de parler. Ici, il s'agit donc de rassembler les informations éparses sur la famille de l'écrivain. La mère, Marie, ouvre le livre. Un livre qu'on a du mal à lire car il est bien difficile de tenir un volume quand le poing se serre. Pourtant l'auteur ne cherche pas à émouvoir mais à rendre aux victimes leur statut de victimes comme il en fait le vœu dans *À des années-lumière*. Il s'agit de combattre « l'abstraction qui gangrène jusqu'au mot de meurtre », en laissant voir qui était chacun

des membres de sa famille déportée. Et à travers elle, donner aux victimes des camps, une existence que les chiffres des historiens finissent par enfouir, à nouveau.

Proche de l'objectivisme (comme s'il n'y avait plus que les objets pour témoigner de l'homme), Marcel Cohen s'appuie sur des reliques. Un cocotier en bois, le violon de son père, des photos. Cette archéologie bouleverse plus qu'un récit qui voudrait toucher le lecteur parce qu'elle donne à voir et laisse alors l'émotion libre d'envahir ce qui est tu. Ainsi la photo de la gourmette de Monique Cohen née en 1943 et déportée la même année à sept mois.

C'est une forme de justice rendue aux siens que ce livre, pudique et délicat, et dont la violence pourtant emporte le lecteur. Et ce qui trouble encore et fait un écho aux autres livres de Marcel Cohen, c'est bien la présence-absence de l'auteur dans ses pages. Il écrit « Marie », il écrit « Jacques », mais pas « maman » ou « papa ». Un retrait qui n'est pas une forme de modestie, mais plus sûrement l'expression d'une impossibilité à être.

Écrivain invité à une commémoration à l'hôpital Rothschild – où les jeunes mamans et leurs bébés étaient parqués en attente de l'âge légal (6 mois) pour l'extermination des petits – il met ses pas dans ceux de l'enfant qu'il fut, comme si le temps avait été court-circuité. Épiphanie brutale qui met en présence l'enfant et l'homme âgé, celui qui est resté au bord de l'existence, un jour d'été 1943 et celui qui ne cesse d'arpenter le monde pour en rapporter les éclats brisés d'une humanité déchue.

Mais il y a autre chose encore, dans ces deux livres : quelque chose comme une énergie vitale dont témoignent les lectures de l'auteur. Une forme de foi qui trouve dans la littérature le dernier monde habitable. Et qui nous invite à l'habiter ensemble.

T. G.

SUR LA SCÈNE INTERIEURE – Faits Gallimard, « L'un et l'autre » 138 pages, 17,90 €
À DES ANNÉES-LUMIERE Fario 69 pages, 12,50 €

Les deux livres qui paraissent cette année donnent à voir la source et les chemins pris par l'écriture de Marcel Cohen sans pour autant briser le silence sur quoi semblent reposer les textes. Une œuvre suspendue, délicate et violente, faite de fragments du monde.

Au nom des siens

Il arrive parfois que dans l'œuvre d'un écrivain, un livre éclaire rétrospectivement ceux qui l'ont précédé d'une lumière qui révèle les ombres enfouies en eux. Qu'il soit comme la pièce manquante d'un puzzle dont la signification, d'un coup, changerait au moment où on l'ajoute aux autres. Faite de détails saisis par un observateur aussi fin que discret, l'œuvre de Marcel Cohen dissémine des fragments d'un monde irréfutable posés sur la table d'écriture comme les traces d'une civilisation disparue. « Faits » réels et visibles, dont pourtant l'accumulation finit par faire entendre une absence incommensurable, un vide absorbant. En faisant, dans *Sur la scène intérieure* le portrait des siens, de sa famille déportée et assassinée, l'écrivain désigne plus sûrement la nature de cette absence : à la fois intime et universelle, elle s'ancre dans le cœur de l'enfant survivant tout autant que dans toute la condition humaine. *À des années-lumière* propose une lecture complémentaire de l'œuvre en désignant les pistes qui s'offrent à l'écrivain pour arpenter, par les livres surtout, ce que les siens lui ont légué le 14 août 1943 en le sauvant, d'un geste des camps de concentration : la vie. La tentation était donc grande, puisque l'écrivain entrouvrirait son atelier d'écriture, de l'y suivre. Reste que Marcel Cohen pratique le retrait avec une élégance rare et pose, sur son œuvre, un regard qui l'exclut de facto du tableau. Une manière, peut-être, de se mettre toujours du côté des absents.

Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure* et *À des années-lumière*, vos deux derniers livres, semblent dresser le cadre dans lequel s'inscrit votre écriture. D'un côté, l'histoire intime, la scène originelle, les camps d'extermination auxquels vous échappez de peu (mais auxquels votre famille n'échappe pas) et de l'autre l'universel, la littérature et l'histoire, l'écri-



ture du monde dans laquelle vous puisez la matière de vos livres. Vos livres sont-ils des moyens de combler une béance intime à partir du matériau que l'histoire littéraire ou philosophique vous fournit ?

Sur la scène intérieure est un « tombeau », au sens littéraire de ce terme, en hommage à ma famille. Mais je préfère de beaucoup le terme de « dépôts de savoir », utilisé par Denis Roche pour l'un de ses livres. Ce terme a l'avantage d'exclure toute idée d'éloge. Plus simplement, je ne voulais pas que les photos de mes parents finissent un jour dans une valise, sur un trottoir, au Marché aux puces, parmi des milliers d'autres photos d'anonymes. Mes rares souvenirs d'enfant, et le peu que j'ai pu apprendre sur ma famille, sont venus s'agglutiner autour des photos. C'est à peu près tout. Notons que l'anonymat et l'ignorance du passé, auxquels je voulais arracher ces photos, étaient le cœur même du projet nazi.

Avant de tuer les vivants, ils rasaient les cimetières. Ils estimaient, et à juste titre, qu'une communauté sans passé n'avait plus d'avenir. Ils tuaient donc les victimes deux fois : dans leur chair et en annihilant toute trace de leur passé. L'artiste Jochen Gerz a dénombré 2146 cimetières juifs rasés en Allemagne seulement.

À des années-lumière, pour sa part, est le texte d'une conférence. C'est donc un livre très didactique. Il s'agissait d'offrir à des étudiants des citations, des chiffres et des faits leur permettant d'entrevoir à partir de quel vide, et au bord de quel gouffre, un écrivain doit travailler aujourd'hui. Il ne s'agit pas seulement de moi. Bien que ce soit un peu présomptueux, je crois parler au nom de bien des écrivains conscients de leur époque.

Vous utilisez le terme de « cadre » et le verbe « sembler ». Je crois que ces mots conviennent parce qu'ils renvoient tous deux à une illusion d'optique, celle que peut procurer un tableau sur un mur, par exemple. Mais, ni la disparition de mes parents dans les camps ni une quelconque réflexion sur notre époque, ne sont à l'origine de mes livres. Si les livres étaient la conséquence directe de la biographie, j'aurais eu infiniment plus de chances de devenir délinquant. Pour qu'un homme décide d'écrire, il faut que des livres se soient trouvés sur sa route, peu après l'âge de la rougeole.

Quant à mes propres livres, comblent-ils une béance intime ? Je ne crois pas que les livres comblent quoi que ce soit. Dans le meilleur des cas, ils sont à notre image. C'est tout. Mais donner une forme à l'informe, je vous concède que c'est déjà beaucoup.

Victime des camps sans les avoir connus, vous écrivez dans *À des années-lumière* : « Je ne connais ces événements qu'à travers les livres. Je suis ainsi dans la situation de ne pouvoir ni parler, ni me taire, tout en continuant à croire passionnément aux pouvoirs de l'écrit. » La fiction, pourtant, pourrait vous délivrer de l'impossibilité « de parler », quitte à user pour cela de la contrainte comme l'a fait Perec. Votre refus d'écrire des romans est-il lié à l'injonction de ne plus écrire d'histoires fictionnelles après l'Holocauste ?

Lorsque j'ai commencé à vouloir écrire, je me suis heurté, c'est vrai, au constat que je n'avais rien à dire. Mon histoire n'est ni unique ni exemplaire. Je ne pense pas que la fiction m'aurait délivré de quoi que ce soit. Au contraire, j'aurais eu l'impression de biaiser et de fuir devant les difficultés. Au XIX^e siècle, le roman avait pour fonction de dévoiler les réalités. Et le romancier était seul en mesure de le faire parce qu'il en avait seul le courage. Aujourd'hui, ce serait plutôt le contraire : les sciences humaines et la psychanalyse ont presque totalement asséché ce qui était la substance même du roman. Il faut donc se demander si le roman, parce que c'est une construction intelligente et qu'il utilise tous les artifices possibles, n'aurait pas plutôt pour fonction (inconsciente bien sûr) de masquer les réalités qu'il dénudait hier. La forme détermine le fond. C'est plus particulièrement vrai s'agissant de la Shoah. Presque tous les historiens ont dénoncé la fiction pour aborder un tel sujet, parce qu'elle biaise toujours.

Vous utilisez le mot « Holocauste ». Bruno Bettelheim, précisément, voyait dans ce mot une fiction, et avec elle une manière inconsciente de détourner le regard. L'holocauste biblique était

le sacrifice d'un animal en l'honneur de Dieu. Outre que ce sacrifice volontaire n'était plus pratiqué depuis deux mille ans, il n'était pas question de Dieu dans les camps. En faisant référence à la Bible, nos sociétés chrétiennes, laissent donc planer l'idée que, si Dieu a voulu, ou laissé faire tout cela, nous ne sommes ni tout à fait responsables ni tout à fait capables de comprendre ces crimes. Bettelheim refusait jusqu'au mot de « martyr » : le martyr choisissait la mort plutôt que d'abjurer sa foi. Aucun choix n'était proposé aux Juifs.

Ajoutons que le roman, pour un prosateur, n'est pas toute la littérature. Vous citez Perec qui a beaucoup utilisé la contrainte. Mais Perec affirme de même, dans un hommage à Robert Antelme, que *L'Espèce humaine* est l'exemple le plus parfait de ce que peut aujourd'hui la littérature. Si, par « littérature », on entend la possibilité de transformer une expérience en langage, Antelme est beaucoup plus qu'un témoin : c'est un très grand écrivain. Varlam Chalamov fait la même remarque s'agissant du Goulag. S'il récuse le roman c'est parce que « les frontières morales de l'âme humaine sont indéfiniment extensibles », et qu'il doit donc chercher une forme nouvelle pour rendre compte des réalités nouvelles. Pour lui, l'expérience historique n'est d'aucun secours et les formes du passé sont nécessairement mensongères.

Quel rôle donnez-vous à vos livres ? Ont-ils la mission que vous attribuez aux romans du XIX^e siècle : dévoiler la réalité ?

Un rôle, une mission ? Ce serait grotesque. Et si ce n'était pas grotesque, ce serait faux. Du moins dans une très large mesure. À travers l'écriture, sans doute cherchons-nous d'abord une consistance. Faute de quoi celui qui a été touché par le virus de la littérature a l'impression de flotter un peu. Dans ses *Notebooks*, Coleridge a une expression que pourraient reprendre à leur compte tous ceux qui tentent d'écrire : « Je tournoyais sans pivot – comme dans un cauchemar – sans aucun centre de gravité – un tourbillon sans pivot. »

En d'autres termes, pour acquérir un peu de consistance, il faut trouver une forme qui ne soit pas en contradiction avec notre expérience intime. Nous voulons exister, mais avec notre singularité. Le regard que nous portons sur le monde fait partie de celle-ci. Faut-il parler pour autant de « mission » ? Vraiment, je ne crois pas. Les politiques, eux, ont l'impression de remplir une mission, de « servir leur pays », d'œuvrer au nom de la « Vérité ». Je ne vois aucun écrivain, aujourd'hui du moins, qui tiendrait un tel langage. Peut-être était-ce vrai au XIX^e siècle. En tout cas, ce n'est ni le cas des écrivains que j'aime ni le mien. D'ailleurs, l'écrivain persiste à écrire, quand bien même il ne trouve aucun lecteur, et souvent aucun éditeur.

Qu'un écrivain n'ait pas la prétention de « remplir une mission » ne veut pas dire qu'il tienne ses livres pour vains. Ni qu'il soit particulièrement modeste. Bien des écrivains ont l'ambition, tue ou avouée, de se faire une place dans leur propre bibliothèque, et pas à côté de n'importe qui. C'est ce qui les rend souvent insupportables. Leur prétention n'est compensée que par ce qu'ils exigent d'eux-mêmes. C'est souvent énorme. On peut bien leur pardonner quelques petits travers. Je ne voudrais pas apparaître pour un faux modeste, mais il me semble que mes livres peuvent se contenter de montrer du doigt. Bien entendu, cela ne veut pas dire que je sois absent de mes livres. Je suis présent comme un photographe est présent derrière son appareil.

Mais tout de même dans le geste de publier, il y a celui d'inviter l'autre à vous lire. Donc de penser que le livre écrit peut ...

... agir sur l'autre, que ce soit pour le divertir, l'émouvoir, le faire réfléchir, l'inciter à la révolte ou tout autre chose, non ?

Il y a longtemps que les écrivains n'écrivent plus pour louer, ou pour encenser. Ils ne sont plus en accord avec le monde dans lequel ils vivent. Désormais, ils écrivent pour dénoncer.

Pour le reste, la réponse à votre question ne peut être qu'ambiguë. Tout livre appelle un lecteur, c'est clair. Mais le lecteur est lointain et nécessairement flou. Trop proche, trop précis, la tentation est de le séduire. C'est ce qui se passe lorsqu'un livre s'adresse à un public déterminé.

Il est difficile d'éviter toute séduction en littérature, et ne pas vouloir séduire relève encore d'une forme de séduction. Mais la distance entre l'auteur et le lecteur a une vertu : elle n'oblige pas à se contorsionner pour plaire. Elle permet à l'un, s'il ne triche pas, d'être aussi proche de lui-même que possible, et avec le minimum de concessions, tout en laissant entendre : « Aimez-moi tel que je suis, ou laissez-moi ».

Quant au lecteur, il peut déclarer, sans précaution particulière : « Vous me faites suer ». C'est ce que nous disons chaque fois que nous reposons un livre sur la table d'un libraire après l'avoir feuilleté.

Dans une lettre à Edmond Jabès, Maurice Blanchot affirmait que certaines amitiés ne gagnent rien dans le face à face. C'est à cette distance entre auteur et lecteur qu'il pensait. Bien entendu, nous ne sommes jamais que ce que nous avons lu, et nos meilleurs amis sont dans nos bibliothèques.

En d'autres termes, c'est l'injonction implicite de votre question qui me gêne. Je n'aime pas que les livres « m'invitent » ou « m'incitent », qu'ils veuillent « m'émouvoir », me « faire réfléchir », ou « agir sur moi ». Tout cela relève de l'effet, et donc d'une vieille rhétorique. C'est le plus souvent insupportable. Les livres doivent faire tout cela, malgré eux, sans chercher à impressionner qui que ce soit, parce qu'ils sont eux-mêmes un geste de révolte, une réflexion, une émotion pure. L'écriture est un acte. Elle n'a rien à voir avec un manuel scolaire chargé de transmettre quelque chose. Quant au lecteur idéal, c'est un être fraternel, bien que distant. J'imagine qu'il lui suffit de deux phrases pour savoir avec qui il entre en conversation muette. Et il comprend sans avoir besoin qu'on lui explique.

Vous pratiquez l'écriture du fragment, celle des textes brefs de *Le Grand Paon-de-nuit* ou des *Faits*, par exemple. Recherchez-vous ainsi à montrer la ténuité de l'existence et la variété de ses formes ou est-ce une manière de recoudre des lambeaux de vies épars ?

Comme tout écrivain, je suppose, je n'ai rien choisi du tout. C'est à force de rejets successifs et de tâtonnements que j'en suis venu à ces formes brèves. Soit elles ne me doivent presque rien – sauf la mise en forme – comme dans la trilogie des *Faits*, soit, comme dans *Le Grand Paon-de-nuit*, il s'agit plutôt de sujets de nouvelles. Ces courtes propositions sont une invite au lecteur : à lui de s'en emparer, de les « faire parler ». Comme beaucoup d'écrivains, je crois que l'essentiel s'écrit dans les marges, et avec la complicité active du lecteur. Lorsque l'exigence critique de celui-ci s'ajoute à celle de l'auteur, aucun rapport d'homme à homme ne peut prétendre à plus de consistance, ni de sérieux.

Personnellement, quelque chose d'autre chose me gêne dans le roman : l'impression d'être pris pour un petit garçon que l'on emmène à l'école en le tenant par la main. Le romancier exige que l'on s'en remette obscurément à lui sans sauter une ligne. Les poètes n'ont pas du tout cette exigence. Personnellement, j'aime qu'un livre soit un lieu d'aventure, pas seulement celui où l'on raconte une histoire. À l'exemple de Michaux, je revendique donc « une liberté de circulation ». C'est aussi ce que j'aimerais offrir au lecteur.

Un récit, dans *Faits, II*, évoque un café proche de la gare de Drancy où les bruits des wagons qu'on assemble font entendre des sortes de gémissements qui renvoient aux plaintes de ceux qu'on a envoyés, depuis Drancy, vers la mort. Doit-on lire vos livres en pensant que sous couvert parfois de décrire le réel, ils hébergent en fait les âmes fantomatiques des déportés ?

Mes livres ne comportent pas de mode d'emploi et mes textes sont aussi peu équivoques que possible. Dans le texte que vous évoquez j'ai été frappé par le fait que les ralentisseurs d'une gare de triage font un bruit infernal, jour et nuit. Les sabots qui freinent les wagons de marchandise sont en acier. C'est donc acier contre acier. Pour moi, la plainte du métal évo-

quait la stridence des cris. Des cris que, d'ailleurs, personne ne poussait à ce stade du voyage. Dans le café voisin, la patronne n'entendait rien de tel, même en imagination. Nous étions, elle et moi, enfermés dans notre histoire, sans communication possible. Il s'agit là d'un fait, pas d'un système d'écriture. Souvent, d'ailleurs, je rencontre des interlocuteurs qui font des lectures beaucoup plus fines que ce que je pourrais dire de mes livres. Dans un livre, chacun entre avec ce qu'il apporte.

Puisque vous parlez de « fait », que recouvre le mot « faits » dans le titre de vos livres (*Faits, Faits II, Faits III*) et que vous reprenez en sous-titre de *Sur la scène intérieure* ? Comment en êtes-vous venu à faire des « faits » un genre littéraire ?

L'utilisation de « faits » n'est pas originale. Balzac, Maupassant, Stendhal, Flaubert, Zola, y voyaient même un passage obligé. Lorsqu'il s'agit de n'utiliser « que » des faits, et aussi objectivement que possible, sans les transformer en roman, il faut attribuer cette paternité au Hugo de *Choses vues*, ou au Félix Fénéon des *Nowelles en trois lignes*. Je ne fais donc, au mieux, que réactiver un genre existant.

D'ailleurs, ce genre a été pratiqué bien plus près de nous, et avec une ampleur inégalée à ce jour. Aux États-Unis, Charles Reznikoff a passé dix ans de sa vie à lire les minutes des grands procès qui ont jalonné l'histoire de son pays. Sans lui, cette matière (reprise dans les deux volumes de *Témoignage*) serait à jamais enfouie sous la poussière. De même, un petit livre intitulé *Holocauste* ne comporte pas un seul mot de la plume de Reznikoff. Le poète n'a fait qu'utiliser des témoignages consignés dans les minutes du procès de Nuremberg et du procès Eichmann. Son seul travail a donc consisté à extraire et à mettre en forme. Mais, sans lui, ces voix seraient inaudibles.

Je suis très attaché à l'idée que l'écriture ne consiste pas nécessairement à ajouter de la subjectivité où elle n'a que faire. Je ne



crois pas pour autant qu'un écrivain puisse prétendre à l'objectivité, même quand il est en mesure de prouver ce qu'il avance. S'en tenir aux faits est du moins une direction. Pour le reste, j'ai utilisé, dès 1990, dans *Le Grand Paon-de nuit*, de menus faits qui m'avaient fasciné ici ou là. L'idée d'utiliser des faits de manière beaucoup plus systématique est venue de Kafka. J'ai trouvé chez lui cette phrase : « *Il court après les faits comme un patineur débutant* ». Je ne voyais pas comment mieux définir le livre que j'étais en train d'écrire.

Dans la préface à *Sur la scène intérieure*, vous écrivez : « ... ce livre devait être écrit. Il est même imprudent de ne pas m'en être préoccupé plus tôt. » Vous évoquez donc une injonction, un devoir de mémoire et une forme de procrastination qui fait que ce livre n'arrive que maintenant. Qu'est-ce qui fait que vous en avez, apparemment, retardé l'écriture ?

Je ne voyais pas comment manier une matière restée pour moi aussi sensible et j'avais beaucoup trop peu à dire. Il me semblait par ailleurs qu'utiliser les souvenirs d'un enfant de cinq ans n'était pas très honnête. Cela revenait à écrire une fiction. Et je ne voulais pas non plus adopter malgré moi la « pose » de l'enfant de déportés.

C'est une amie de la famille qui m'a décidé à entreprendre ce livre. Elle avait conservé un petit coquetier en bois que lui avait offert ma mère, soixante-dix ans plus tôt. Et elle avait si peur de voir disparaître le coquetier qu'elle venait de me l'offrir pour le mettre en sûreté. J'ai compris ce jour-là qu'il fallait choisir entre

laisser tomber ma famille dans le plus total oubli ou courir le risque de la « pose ».

Les trois volumes de *Faits* m'ont aidé, eux aussi. Ce dont l'enfant se souvient pouvait être transcrit tel quel, aussi brièvement et aussi laconiquement que possible, comme un fait, et dans un caractère différent, l'italique en l'occurrence. Pour le reste, et pour tout ce que j'ignore, il fallait se résoudre à laisser de grandes zones d'ombre et de silence.

Vous dites enregistrer comme un photographe. Certains photographes se font les mémorialistes de ce qu'ils mettent en images. Le fait de consigner des faits est-il lié à un devoir de mémoire ?

Mémorialiste, c'est exagéré parce que je ne prétends à aucune exhaustivité. Mais un témoin engagé, certainement. Notre époque est d'une sauvagerie inouïe et on m'a fait remarquer que mes textes étaient parfois d'une violence extrême. Quoi d'étonnant ? Souvent, je ne peux m'empêcher de faire des rapprochements, comme on mettrait en regard deux photos dans un musée. Dans *Faits, II*, un ethnologue explique que l'industrialisation permet aujourd'hui à un éleveur de traire 80 vaches à l'heure et de s'occuper seul, chaque jour, de 3 000 porcs ou de 20 000 poulets. Il explique qu'en dépersonnalisant la relation entre l'homme et l'animal, voire en maltraitant ce dernier, on s'épargne un fâcheux sentiment de culpabilité.

Primo Levi rapporte, pour sa part, la réponse de Franz Strangl, l'ex-commandant du camp de Treblinka, à la question suivante : « *Puisque vous les auriez tous tués, quel sens avaient ces humiliations, ces cruautés ?* » Réponse de Strangl : « *Pour conditionner ceux qui devaient exécuter matériellement ces opérations, pour leur rendre possible de faire ce qu'ils faisaient.* » Primo Levi commente : « *Avant de mourir la victime doit être dégradée afin que le meurtrier sente moins le poids de sa faute.* »

Je comprends très bien qu'on puisse être choqué par un tel rapprochement, et je le suis très profondément moi-même. Mais comment éviter ce rapprochement quand il s'impose de lui-même ? Peut-être avez-vous raison. Peut-être s'agit-il là d'un travail de mémorialiste involontaire.

Avant les deux livres de ce printemps, vous n'utilisiez guère le « je ». Dans les trois livres de *Faits*, notamment, on a le sentiment que l'auteur est une sorte d'œil qui enregistre des scènes qui lui seraient extérieures. Le passage de la scène extérieure à la scène intérieure désigne-t-il, paradoxalement, une nouvelle naissance ? Une nouvelle forme d'écriture chez vous ?

Imaginons un photographe retournant son appareil et se prenant ...

« La distinction entre présent et passé a beaucoup plus à voir avec la grammaire qu'avec les réalités. Le passé n'est jamais tout à fait achevé ».

... pour cible. Mais, dans *Sur la scène intérieure*, tout est vérifiable, comme dans les livres précédents, soit auprès des témoins, soit dans les livres d'histoire. Les très rares objets qui restent en ma possession sont reproduits, eux aussi. Quant à l'auteur, il tente d'être aussi discret que dans les livres précédents.

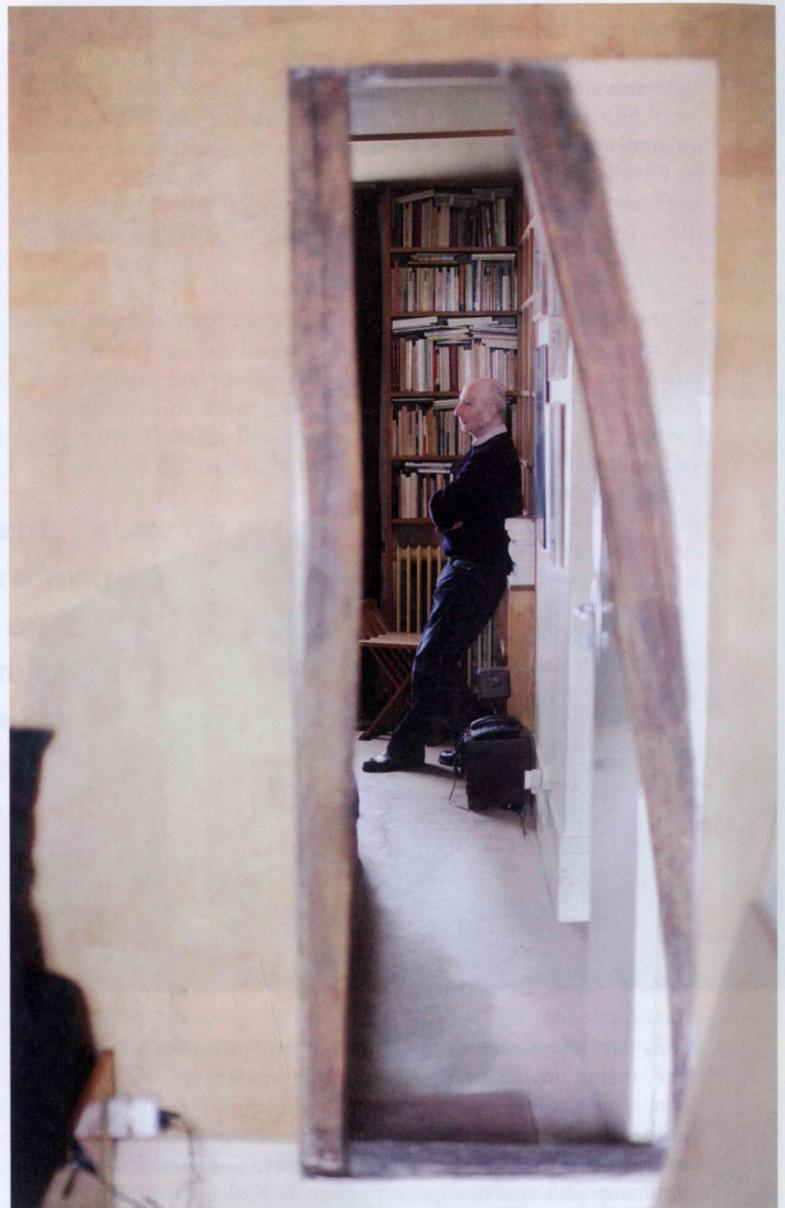
Ce n'est pas toujours possible. Il y a un passage où l'écrivain que je suis devenu est très présent. C'est le seul dans le livre, je crois. En 1996, j'ai assisté à une cérémonie en l'honneur des femmes et des nourrissons internés à l'hôpital Rothschild. J'ai écouté les discours en me tenant à l'endroit exact que j'occupais sur ce même trottoir lorsque je venais voir ma mère, cinquante-trois ans plus tôt. Le texte est donc, tout naturellement, un peu plus élaboré que les textes informatifs qui constituent l'essentiel du livre. En gros, l'adulte que j'étais devenu voyait les infirmières comme de jeunes femmes : elles n'étaient pas nées, et il s'en faut de beaucoup, lorsque ma mère se tenait au même endroit. Cela ne m'empêchait nullement, et dans le même temps, de les voir aussi avec mes yeux d'enfant, c'est-à-dire comme de vieilles dames. Je n'avais jamais fait une expérience aussi étonnante du temps. Ce fut pour en arriver à la conclusion que la distinction entre présent et passé a beaucoup plus à voir avec la grammaire qu'avec les réalités. Le passé n'est jamais tout à fait achevé.

Ceci dit, l'intrusion du « je » n'est ni une nouvelle naissance ni une nouvelle forme d'écriture. Comme nous le disions, écrire ce n'est pas nécessairement parler de soi, c'est faire entendre sa voix. J.-B. Pontalis (qui a créé et dirigeait la collection « L'un et l'autre » chez Gallimard, *ndlr*) était très attaché à cette distinction. Et je parle de moi de la manière la plus lointaine possible.

Mais le sentiment, l'émotion, tout subjectifs qu'ils soient, sont aussi des faits, non ? Décrire une scène avec détachement, n'est-ce pas amputer parfois un fait d'une part de lui-même, une part qui, comme dans la partie enfouie d'un iceberg, peut être plus importante que ce que l'on en voit ?

Je ne suis pas doué pour l'épanchement. Ce n'est pas dans mon caractère. Ce n'est pas non plus l'idée que je me fais de l'écriture. Il me semble que celle-ci n'est tout à fait juste que lorsqu'elle va dans le sens de la contraction. J'aime le peu, le dénuement, le pauvre. J'aime les écrivains qui n'ont pas peur d'apparaître nus. C'est généralement chez eux que je vois le plus de richesses. Adolescent, c'est chez Stendhal que je crois avoir trouvé le plus de plaisir. Sans doute y a-t-il autre chose : l'introspection m'ennuie profondément.

On sent une sorte de précaution dans votre façon de rapporter un fait. Une manière délicate de saisir le réel, comme



un chasseur de papillons qui doit capturer un spécimen sans l'abîmer. En termes d'écriture, cela suppose-t-il un travail de concision rigoureuse sur la phrase ?

J'aime le travail sur un texte existant, alors que l'écriture elle-même ne me procure aucun plaisir. Supprimer les adjectifs et les adverbes qui ne sont pas nécessaires, trouver une formulation plus simple, chercher un synonyme pour éviter une répétition me donnent l'impression que le texte est en mouvement, qu'il va quelque part. Pour moi, l'écriture a lieu quand le texte existe déjà. Le danger serait la sécheresse. Mais la sécheresse ne me gêne pas.

Est-ce à dire que vous avez besoin d'une sorte de dialogue entre le texte existant (ou la langue) et vous ?

Peut-être, en effet, peut-on parler d'une sorte de dialogue. Travailler un texte, en tout cas, suppose une écoute. Nous sommes libres d'écrire la première phrase, éventuellement la seconde. La troisième nous échappe déjà : elle dépend des deux premières. C'est ce qui permettait à Edmond Jabès de dire qu'un texte mal écrit est un texte mal lu par son auteur : ce dernier veut tirer le

texte dans une direction quand, en toute logique, il va ailleurs. Cela va dans le sens de ce que nous apprenait les linguistes dans les années 70 : la langue parle toute seule.

Faut-il prendre cette affirmation à la lettre ? Pas tout à fait, sans doute. Quand un texte « sonne faux », c'est parce qu'on a manqué un aiguillage. En retravaillant, on peut retrouver l'endroit où les choses ne vont plus. Mais ce n'est pas nécessairement pour donner raison à ce qui parle tout seul depuis la troisième phrase. Ce peut être pour reprendre la main. Parfois, c'est le contraire : c'est à partir de l'erreur d'aiguillage que les choses deviennent intéressantes : elles vont où on ne pensait pas pouvoir aller. C'est donc le début qui ne convient plus.

Tout cela est un peu fumeux parce que les choses vont trop vite pour être analysables. Et, de toute façon, la liberté est limitée par bien d'autres facteurs encore : sans doute les prosateurs ne font-ils jamais que reproduire des schémas mélodiques qui viennent de lectures oubliées. Rythme de la phrase, mélodie, sonorité, sècheresse ou épanchement : tout cela relève vraisemblablement de l'archéologie la plus intime. Mais, quand c'est possible, l'intérêt de fouiller dans nos lectures enfantines est très relatif.

Malgré toutes ces pesanteurs (et à cause d'elles, tout aussi bien, faute de quoi nous écrivions des textes illisibles), nous ne naissons tout à fait à nous-même qu'en écrivant et en lisant. Orale-

« J'aime le peu, le dénuement, le pauvre. J'aime les écrivains qui n'ont pas peur d'apparaître nus. C'est généralement chez eux que je vois le plus de richesses. »

ment, tout est trop rapide, trop lacunaire, trop éphémère, trop informe. Ce qui revient à dire qu'on écrit moins pour dire que pour savoir ce que l'on peut, éventuellement, avoir à dire. En tout cas nombreux sont les écrivains qui affirment ne savoir ce qu'ils voulaient dire qu'en l'écrivant. Je me reconnais beaucoup dans cette affirmation : dans mes livres, j'ai envie de savoir où mène l'accumulation des « faits ».

En dehors des livres publiés chez Gallimard, votre bibliographie déploie des ouvrages écrits en collaboration avec un autre, qu'il soit peintre comme Antonio Saura, photographe (Aurore de Sousa), écrivain (Edmond Jabès). Le livre est-il le lieu de la rencontre, et peut-il être aussi le lieu d'une rencontre avec les morts ?

Avec les morts, avec le passé ? Pour les comprendre, et nous comprendre un peu mieux à leur faveur ? Pris dans une spirale proustienne, en somme, celle qui mène des pavés disjoints de la cour de l'hôtel de Guermantes, par exemple, aux soubresauts d'une calèche, pendant une promenade autour de Balbec et, de là, à Venise et au baptistère de Saint-Marc ? Oui, tout cela arrive, subrepticement, parfois, sans avoir été le moins du monde voulu, à la faveur d'une rencontre, aboutissant elle-même à un livre. Et le livre fait jaillir à son tour des choses enfouies. Rien là que de très naturel.

Antonio Saura, que vous évoquez, est originaire de la province de Castille-La Manche. Il avait une maison à Cuenca. Je suis né à Asnières (92) dans une famille originaire d'Istanbul. Chassés d'Espagne en 1492, mes ancêtres ont continué à parler espagnol

à la maison. J'ai donc, très jeune, entendu parler espagnol autant que français. L'un des très grands historiens juifs, Yosef Ha-Kohen, est né en 1495 dans une famille originaire de Cuenca. Yosef a écrit un ouvrage intitulé *La Vallée des larmes* dans lequel il consigne tout ce qu'il a pu apprendre sur les malheurs et les tribulations juives, y compris à Cuenca avant sa propre naissance. J'ai donc pu, sans difficulté, raconter à Antonio Saura ce qui se passait à Cuenca au XIV^e et au XV^e siècles dans les rues proches de son atelier. Et j'ai pu le faire dans l'espagnol du XV^e siècle que j'ai toujours entendu dans ma famille.

Tout cela donne le vertige. Mais ce sont des faits, et ils sont parfaitement vérifiables. Bien entendu, nous aurions été fautifs, Saura et moi, si nous n'avions pas fait un livre ensemble.

Revenons à *Sur la scène intérieure*. D'avoir écrit ce livre sur Marie, Jacques, Monique, Sultana, Mercado, Joseph, Rebecca et David vous donne-t-il le sentiment d'avoir accompli un devoir ? Qu'est-ce que cette publication apporte à l'enfant en vous ?

Sans doute l'écrivain que je suis devenu ne se serait-il pas pardonné de ne pas avoir trouvé une forme pour dire tout le silence et le vide que véhicule ce livre. Le livre est très mince et la forme consistait à laisser souvenirs et informations en l'état. Je ne l'aurais sans doute pas compris il y a peu de temps encore. Quand j'ai eu le premier exemplaire entre les mains, j'ai pourtant été pris de panique : j'avais peur que souvenirs et informations ne se mettent à affluer, que le livre soit donc incomplet. Mais non. J'ai trouvé quelques menues erreurs : que David, par exemple, comme me l'a fait remarquer une cousine germaine, n'était pas le plus jeune frère de Marie mais l'avant-dernier des quatre garçons de la famille. Hors ce détail, rien n'est revenu. L'enfant en moi est-il plus serein ? On dit souvent qu'arrive un âge où les parents deviennent les enfants de leurs enfants. Ce temps était venu.

Propos recueillis par Thierry Guichard
Photos : Olivier Roller

BIBLIOGRAPHIE

- *À des années-lumière* (Fario, 2013)
- *Sur la scène intérieure - Faits* (Gallimard, « L'Un et l'autre », 2013)
- *Faits, III - Suite et fin* (Gallimard, 2010)
- *L'Ombre nue* - avec Aurore de Sousa (Creaphis, 2008)
- *Tauromachie* - avec Jean Bescos et Antonio Saura (5 continents, 2008)
- *Faits, II* (Gallimard, 2007)
- *Métro* (Chandeigne, 2004)
- *Faits - Lecture courante à l'usage des grands débutants* (Gallimard, 2002)
- *Tombeau de l'éléphant d'Asie* - avec Gérard Busquet (Chandeigne, 2002)
- *Quelques faces visibles du silence* (L'Échoppe, 2000)
- *Assassinat d'un garde* (Gallimard, 1998)
- *Lettre à Antonio Saura* (L'Échoppe, 1997)
- *Le Grand Paon-de-nuit* (Gallimard, « Le Chemin », 1990)
- *Je ne sais pas le nom* (Gallimard, 1986)
- *Hostinato Rigore* - avec Gérard Thupinier (Actes Sud, 1986)
- *Miroirs* (Gallimard, « Le Chemin », 1981)
- *Du désert au livre - Entretien avec Edmond Jabès* (Belfond, 1981, 1991 ; Opales, 2001)
- *Murs* (Éditeurs français réunis, 1979)
- *Voyage à Waizata* (Éditeurs français réunis, 1976)
- *Malestroït, chroniques du silence* (Éditeurs français réunis, 1973)
- *Galpa* (Seuil, 1969 ; Chandeigne, 1993)