

Michel Chaillou

L'ARGOT D'ARGOS. ORALITÉ ET ROMAN

Ce texte est la transcription d'une intervention orale et des questions qu'elle a suscitées, après la lecture par Michel Chaillou du premier chapitre de son dernier roman La Croyance des voleurs. En harmonie avec les thèmes abordés par l'auteur, nous avons tenu à conserver le rythme de sa parole.

Michel Chaillou : Mon problème avec *La Croyance des voleurs* était le suivant : il s'agissait d'écrire un roman à moitié autobiographique et à moitié imaginaire. Mais dans l'enfance... tout est imaginaire. Le livre raconte l'histoire d'un voleur, d'un petit voleur. Comment l'histoire est venue, c'est surtout cela qui est important pour vous. Mais je vais d'abord vous expliquer ce qu'est ce petit voleur.

Cet enfant vit entre ses grands-parents qui sont concierges dans une cartonnerie et qui sont des gens très modestes. Il a eu une mère et un père. La mère, on va l'apprendre plus tard, a seize ans quand il naît et le père dix-sept ans. Ce sont des enfants. Et c'est vrai que dans ma vie ce fut ainsi. Tout ceci, donc, appartient à l'autobiographie. C'est vrai que j'ai aussi été un voleur quand j'étais enfant puisqu'on volait un peu pour vivre et puis aussi pour se prouver des choses. Mais c'était des petits vols. Sauf un qui a été un grand mais qui nous a fait cesser de voler et qui est un des secrets du livre. Cet enfant allait à l'école mais il était nul ; il ne comprenait rien à rien, ce qui était aussi mon cas ; d'ailleurs je ne comprends toujours rien à rien. Il avait une grosse tête sur un petit corps ; maintenant le corps a rattrapé la tête. Et on le prenait pour un débile, ce qu'il était peut-être un peu, dans la mesure où ses occupations étaient ailleurs. Il était plongé dans une profonde rêverie, on pourrait même dire une torpeur, jusqu'au jour où l'institutrice, qui s'appelle Madame

Duchamp, mais qui dans la vie s'appelait je ne sais plus comment, va commencer à parler de l'Égypte, de l'Égypte des Pharaons. Et brusquement, dans la description que cette femme fait de l'Égypte, il reconnaît une approximation de ses propres fantasmes, de ses propres difficultés à vivre, car dans sa propre famille, on l'aime bien mais on se dit aussi qu'il est un peu bizarre et on l'amène de temps en temps chez les psychiatres parce qu'on pense que c'est un enfant un peu « attardé », comme on disait autrefois.

Mais, je ne vais pas vous raconter le livre... Je préfère que vous le lisiez. Revenons à sa construction, qui est le sujet que je veux aborder ici, à la manière dont le livre est « arrivé ». D'abord j'ai eu le titre, *La Croyance des voleurs*, il y a cinq ans. Je savais que c'était le titre ; j'ai toujours mes titres de livres avant toute chose, et je ne sais pas ce qu'ils signifient. Alors je me suis dit : « les voleurs »... « la croyance »... voilà, c'est un voleur qui croit à quelque chose. J'avais une idée, très ironique, concernant la culture et une envie : je voulais faire un traité de philosophie « retombé en enfance ». Réfléchissant sur le titre, je me disais : je vais faire un traité de philosophie, retombé en enfance, où les notions les plus nobles et les plus hautes de la pensée seront éclaboussées par l'enfant qui les marmonne. Si on dit l'âme, et que c'est un enfant de cinq ans qui dit l-apostrophe-a-accent circonflexe-m-e, ça ne fait pas très sérieux par rapport à « l'âme ». Mais j'avais ce désir, que je n'arrive pas très bien à analyser.

J'avais donc ce titre, et puis j'ai eu la première phrase : « Chez nous, on a une table, quatre chaises, plus l'éternité » (p. 9) qui est, sans doute, la phrase maîtresse du livre puisque dans le fond j'ai essayé de mettre une éternité dans chacune des phrases du livre. L'éternité va prendre un autre nom au cours du livre ; elle s'appellera l'Égypte, et c'est l'explication allégorique du livre. Ce qui est très étrange, c'est que dans les premières pages que je vous ai lues, il y a déjà l'Égypte présente, et je ne le savais pas quand j'ai écrit ces premières phrases, qui n'ont pas bougé pour ainsi dire, bien que chaque page ait été écrite une centaine de fois.

J'étais guidé par un rythme : « Chez nous, on a une table, quatre chaises, plus l'éternité. » Cette première phrase, je l'ai eue d'un coup, je n'ai eu qu'à l'écrire. Ensuite, la deuxième phrase a été très travaillée : « On habite une maison entourée de maisons, à la limite de la campagne (elle pousse encore son museau)... » ; il y a une sorte d'animisme, une espèce de croyance que tous les objets ont un destin et que les objets sont aussi des personnages qui accompagnent la vie du héros. La table a une vie ; l'armoire dans ce récit participe à l'histoire. Les meubles, le décor de la cuisine où souvent les trois personnages principaux s'entretiennent, les écoutent ; de temps en temps, l'armoire s'ouvre brusquement pour s'exclamer sur la beauté d'une phrase qui vient

d'être dite. La cuisinière, qu'on appelle Blanche-Neige, a un juron de feu, mais elle a du juron : elle insulte parfois la grand-mère qu'elle n'aime pas (elle préfère le grand-père) ; il y a donc une vie des objets et des personnages ensemble. Il y a donc une croyance animiste. Chez les anciens Égyptiens aussi, mais je ne le savais pas au départ.

Chaque phrase a été écrite pour essayer de garder cette espèce de rythme rapide, le livre s'est organisé autour de cela. J'ai été mon premier lecteur puisque écrire, c'est lire un livre qui n'existe pas encore, qui va exister une fois qu'il sera fini. Moi, je ne fais jamais de plan quand je commence. J'ai un cahier ; le cahier est divisé en deux, d'un côté, il y a du blanc et de l'autre côté, j'écris ce que j'essaie de comprendre de ce que je viens d'écrire – que je ne comprends toujours pas – et ensuite, au fur et à mesure que le livre avance, j'ai un peu plus d'avenir. J'ai donc écrit cinq pages il y a cinq ans et je n'arrivais pas à trouver la suite, donc je l'ai mis dans le coin de mon grenier mental, de manière à ce que cela mûrisse. Puis un jour, il y a eu une commande extérieure, on me demandait d'écrire un roman. J'ai repris ces cinq pages et c'est venu au fur et à mesure, comme une petite musique très lointaine.

Écrire, c'est une affaire d'oreille, ce n'est pas une affaire de vision. Ou plutôt, c'est une affaire de vision mais ce n'est pas une affaire d'œil – bien que j'aie une mémoire visuelle. Ce que je veux dire par là, c'est que, dans *La Croyance des voleurs*, comme dans *Domestique chez Montaigne*, j'entendais une rupture. Domestique, c'est un mot qui n'est pas noble, même si au xvii^e siècle, il était noble, puisque dans la langue du xvii^e siècle, le mot « domestique » signifiait aussi « ami » dans les familles princières ou à la cour. La notion de servitude était moins présente que dans l'usage moderne. Il y a donc en association un terme qui n'est pas noble, « domestique », et un terme qui l'est, le nom de Montaigne qui est un des dieux vivants – puisque son livre existe toujours – de la Littérature.

Dans *La Croyance des voleurs*, vous avez un terme noble, qui est la « croyance », et « voleurs », qui est un terme populaire. Il y a toujours cette alliance chez moi. Et dans la langue que j'ai cherché à écrire, j'ai essayé que la noblesse soit dans l'exigence de la phrase, dans la nécessité du rythme, et que le populaire soit dans le désir d'écrire de l'argot, sans jamais écrire de l'argot. C'est pour cela que j'ai intitulé cette intervention « l'Argot d'Argos », parce que l'expression allie le sublime et la familiarité. L'argot, qu'est-ce que c'est ? Au départ, c'est un langage de voleur, c'est s'exprimer dans la langue de façon à ce que le gendarme ne comprenne pas ce qui se passe, ce qui se dit. Mais si vous écrivez en argot, d'une part vous vous coupez d'une partie du public, et d'autre part ça devient du pittoresque. Donc il fallait garder de l'argot la familiarité que le voleur a avec l'objet qu'il saisit. Le voleur, c'est quelqu'un qui apprend à attraper une chose de façon tellement rapide que, à

la limite, le rapt de l'objet par le voleur – si c'est un pickpocket magnifique – devient presque ineffable.

Écrire a quelque chose à voir avec le vol. Penser aussi, car dans la pensée il y a des rapt, il y a un vol permanent de l'idée par rapport à une autre idée. Il y a toujours dans la pensée, puisqu'on ne sait jamais ce que c'est, qu'on ne sait jamais à quel moment on pense – parfois, on croit penser, mais on ne fait que répéter – il y a toujours à certains moments des illuminations, et dans l'illumination vous avez la saisie du vol. Bien. Mais il y a aussi, si vous vous rappelez ce que j'ai dit tout à l'heure, cette volonté du traité : écrire un traité de philosophie « retombé en enfance » – c'est-à-dire que les deux personnages, le personnage principal qui s'appelle Samuel Canoby et son ami qui s'appelle Tripeau, plus Lulu, la Lucienne Bouvier, qui a un nom très français, se réunissent dans un endroit, le Parc-à-Fourrages, où ils mettent, où ils comptent le produit de leurs larcins du jour, qui sont des bonbons – de petits larcins en fait, sauf le grand que je ne vous raconterai pas. Ils se construisent peu à peu une explication à la nécessité qu'ils ont de voler.

Il y a donc dans le roman lui-même, une métaphysique du roman, mais dite par des enfants, ce qui enlève ce qu'il pourrait y avoir de noble dans la métaphysique, si c'était dit par des adultes, puisque ce sont des enfants qui le bredouillent. Et c'est vrai qu'il y a chez moi, depuis toujours, un désir de faire bégayer la langue. J'ai l'impression que lorsqu'on bégaie, c'est un peu comme si le langage était à sa toilette du matin, quand on n'est pas très réveillé, qu'on cherche ses mots, qu'on est très engourdi. J'ai toujours trouvé que l'engourdissement était une des facultés premières de la pensée, puisque le sommeil est le laboratoire où toutes nos idées s'échafaudent, où toutes les cornues de l'esprit sont en train de fumer pendant que nous dormons, et qu'essayer de perpétuer en soi cette idée du laboratoire intérieur que le sommeil nous dévoile, c'est se mettre déjà dans les conditions nécessaires pour à nouveau endormir la langue et pouvoir saisir de la langue, justement, son côté fumeux, bégayant, hésitant. Écrire contre le concept, ce qui est le propre, peut-être, du romancier, c'est ce que j'ai essayé de faire dans *La Croyance des voleurs*.

Question : (...) je n'ai pas l'impression que Samuel hésite, quand il raconte ; au contraire j'ai l'impression qu'il n'a aucune barrière et qu'il exprime parfois les choses telles qu'il les voit, avec ses yeux d'enfant, alors que justement, l'adulte aurait tendance à les exprimer autrement, de façon plus rationnelle. C'est pourquoi je lis ce livre lentement ; cela me fait rêver.

M. C. : C'est bien. Je suis très content. C'est comme cela qu'il faut lire. Il y a eu énormément de livres écrits sur l'enfance. Il y a eu des chefs-d'œuvre. Moi je n'ai pas voulu ennoblir l'enfance et c'est pour cela que mon héros – je

vais répondre à votre question mais à ma manière –, c'est pour cela que mon héros court très vite ; c'est la seule chose qu'il sait très bien faire et c'est vrai que je courais très très vite, moins maintenant... Le héros court très vite. Mais il n'a pas de pensée, il croit qu'il n'a pas de pensée puisque sa pensée n'est pas reconnue à l'école, on dit que c'est une grande torpeur. Donc il court, il est poussé en avant pour essayer d'attraper sa pensée. C'est cela qui vous donne l'impression qu'il n'hésite pas, mais en fait c'est une hésitation perpétuelle, c'est le trajet sublimé de la vitesse. On n'en perçoit plus les hoquets, les interruptions, cela devient une espèce de cime. L'hésitation, c'est la formulation pudique de l'interrogation sur le monde. Il ne comprend toujours rien aux êtres et aux choses – c'est d'ailleurs mon cas : les êtres me font peur, je ne le cache pas ; le vivant me fait peur. Écrire c'est communiquer avec les morts, c'est retrouver l'oralité des morts, c'est ça « l'Argot d'Argos ». Nos noms, chacun des noms que nous portons sont des noms qui nous ont été transmis par nos aïeux, des noms propres. Peut-être qu'un écrivain, un romancier, c'est quelqu'un qui essaie d'inventer de nouveaux noms propres qui ne passent plus par du vivant mais par du mort. La langue qu'ils inventent doit être très très vivante pour arriver à réveiller les morts, à réveiller les ombres. C'est bien sûr impossible mais c'est l'ambition de l'art d'une façon générale.

Q. : Vous pourriez peut-être nous expliquer l'articulation entre la métaphore du vol et la métaphore de l'Égypte qui effectivement repose sur un pivot qui est le double.

M. C. : Oui, et en profiter pour m'expliquer aussi sur la métaphore parce que très souvent l'on me dit, enfin mes amis me disent, que je suis un écrivain très métaphorique. Or, moi, je ne les sens pas, les métaphores ; c'est cela qui est très étrange. Les gens me disent, et je crois que c'est une chose à laquelle je vais réfléchir, que je parle par images, mais je ne sais pas que ce sont des images. Pour moi les images, c'est un peu ce qui permettra, Dieu le veuille, au récit de franchir la barrière du temps parce que c'est comme l'armure, c'est ce qui protège le livre. Mais j'étais un enfant et je suis toujours un enfant. Je ne suis jamais devenu adulte, d'ailleurs je ne crois pas aux adultes, les gens qui se comportent comme des adultes me font rire, je ne les prends pas au sérieux, je pense qu'on est tous des enfants « continués ». Alors pour en revenir à l'articulation dont vous parliez, comment expliquer la chose de façon claire ?

D'une part, je voulais restituer le chaos de l'enfance sans jamais faire l'enfant et donc essayer – c'était une ambition de ce livre, je ne dis pas que j'y suis arrivé – de rendre compte de l'enfance avec allégresse et cruauté et en même temps avec légèreté, donc aller très très vite pour ne jamais tomber dans le sentimental et, par la vitesse, enlever le sentimental. Les romans d'enfant(s)

ont souvent du sentimental en eux, puisque l'enfance, considérée par l'adulte qui se penche sur son passé, c'est de l'ordre du sentimental ; comme si tout était dans l'enfance et rien après, c'est stupide. Tout est dans l'avenir. Donc il y avait cette idée-là, d'écrire très très vite.

D'autre part, les images. J'étais guidé par une sorte de rythme. Je peux vous le lire, j'entends une musique : « Chez nous, on a une table, quatre chaises, plus l'éternité ». Tac tac tac. « On habite une maison entourée de maisons, à la limite de la campagne (elle pousse son museau)... » ; vous voyez, c'est sans arrêt, comme une sorte de pulsation rapide, comme une batterie. Mais le batteur, je ne le voyais pas et c'est cela qui rendait les choses très difficiles pour moi ; le batteur, je l'entendais par moments très très près ; j'écrivais ; c'était le matin. Puis les événements de la vie de la journée faisaient que tout s'estompait, je n'entendais plus rien. L'histoire est arrivée par la langue, je n'ai pas eu une histoire que j'ai inventée d'abord. Quand j'ai écrit « Chez nous, on a une table, quatre chaises, plus l'éternité », je ne savais même pas que j'allais raconter une histoire d'enfance.

Depuis très longtemps je suis fasciné par l'usure, l'usure des choses, des choses qui s'usent... Qu'est-ce que c'est qu'une chose usée ? Une chose usée, c'est une chose qui porte une empreinte, celle de toutes les mains qui l'ont saisie. Il y a donc une généalogie de l'objet qui se crée, un roman de l'objet, et c'est aussi ce que j'ai essayé de créer, de retrouver. L'image, la métaphore, qu'est-ce que c'est à ce moment-là ? C'est une sorte de vision de l'avenir de la phrase. Prenons une image justement ; c'est comme si vous couriez sur une route et si brusquement le paysage que vous alliez rencontrer dans trois kilomètres, vous l'aviez, là, maintenant sous forme d'image. Et peut-être est-ce que tout le langage lui-même n'est qu'une métaphore d'un paysage qu'on n'atteindra qu'une fois mort. Vous voyez ? La métaphore, je ne la sens pas comme un ornement du récit mais comme une poussée existentielle du récit. Prenons l'exemple de quelqu'un qui écrivait le gascon – on le lui reprochait assez – et qui est Montaigne. Si vous prenez Montaigne, si vous prenez la langue de Montaigne surtout dans le cinquième chapitre du troisième livre des *Essais*, qui s'appelle « Sur quelques vers de Virgile » – c'est l'essai des *Essais* –, eh bien, vous vous apercevrez qu'on pourrait croire que sa langue est pleine de métaphores – et il y en a. Mais ce qui paraissait métaphorique de son temps n'apparaît plus maintenant comme tel ; c'est-à-dire que la métaphore, ayant franchi le temps, n'apparaît plus comme métaphorique. L'avenir a été rattrapé, ou dépassé et il reste l'ineffable de cet avenir qu'on n'a pas toujours atteint.

Q. : Oui. Mais quand je parlais de métaphore tout à l'heure, je ne parlais pas de la métaphore qui se joue au niveau du mot mais de cette figure globale,

qui anime tout le livre comme c'est le cas de l'Égypte. Encore que l'Égypte vienne aussi animer les mots et les phrases : grand-mère secoue son chiffon comme une pyramide...

M. C. : Quand le livre s'est construit, au début, je ne savais pas que l'Égypte était, allait être présente dans le livre, mais dès le premier chapitre, vous avez : « le bois de la pyramide », ou « une vieille momie » pour désigner l'institutrice. Donc, vous êtes en train de courir, en train d'écrire et peu à peu, inconsciemment, les éléments de votre course se rassemblent pour vous pousser dans l'avenir de votre course. Les éléments égyptiens apparaissant à un moment donné, l'idée d'une Égypte, de l'Égypte, est arrivée à la conscience du récit, donc à la conscience du narrateur. Et dans l'Égypte, l'idée du Nil, comme si le Nil, qui est l'un des berceaux de l'humanité, était justement le rassemblement de toutes les lignes de force de l'usure du monde qui produirait un fleuve.

D'autre part, quand j'ai pris conscience que l'Égypte jouait un rôle, je me suis rendu compte que l'Égypte, c'est un mot pour nous Français, un mot lointain, plus lointain que l'Égypte elle-même. Et puis alors brusquement j'ai pensé qu'on appelait Égyptiens les gitans, et comme je suis gitan par ma mère, j'ai rassemblé à ce moment-là plusieurs fils. Sur mon petit cahier, dont je vous parlais tout à l'heure, je me suis dit, tiens... et j'ai parlé de l'Égypte. L'Égypte, ça me paraît le paysage du lointain d'un paysage. J'ai toujours l'impression que dans les lointains d'un paysage, il y a une certaine Égypte qui se crée. Alors, l'Égypte pharaonique, qu'est-ce que cela propose comme images ? Ça propose les pyramides ; or les pyramides, c'est là où on enterrait les pharaons ; donc j'ai commencé à lire des choses. En lisant, je me suis renseigné. Mais d'autre part, comme c'était un enfant qui parlait, il ne fallait pas qu'il devienne trop savant, un égyptologue de sa propre enfance. Il fallait que le savoir qu'il propose soit un savoir dérisoire. Je me suis donc bien gardé de lire des ouvrages savants sur l'Égypte. J'ai lu des ouvrages enfantins, au programme de 6^e ou de 5^e, je n'ai fait que ça.

Mon savoir sur l'Égypte est, volontairement, un savoir enfantin. Je le voulais ainsi parce que les extrêmes se touchent : l'extrême vieillesse et l'extrême enfance. Et puis peut-être aussi parce que je retrouvais là une idée de la langue qui est très fondamentale chez moi. Il y a deux choses qui sont fondamentales chez moi et qui partent de deux expressions populaires ; on dit : « les gens heureux n'ont pas d'histoire ». Ça m'a toujours fasciné, parce que je me suis dit : s'ils n'ont pas d'histoire, c'est qu'ils ont une langue, qu'ils sont déjà dans la littérature. La littérature commence quand il n'y a pas d'histoire apparente et qu'il y a une histoire de langue. On dit aussi souvent des vieillards qu'ils « retombent en enfance », deviennent gâteux. Et je me

disais qu'écrire, c'est reproduire cette situation. Qu'est-ce qui se passe quand un vieillard « retombe en enfance » et qu'on dit – faute de pouvoir l'écouter – qu'il est gâteux ? C'est qu'il se met brusquement à parler tout seul, comme si le langage, dans sa bouche, parlait tout seul. Un vieillard, qui raconte sa guerre de 1914 ou de 1939, c'est très émouvant parce que c'est la langue qui se met à parler toute seule, et lui, il en est l'interprète vocal ; plus personne ne l'écoute à la table familiale : on le met dans un coin. Moi, à ce moment-là, je ne m'en vais pas, voyez-vous, j'écoute – même si ce qu'il dit est très ennuyeux – parce que c'est le verbe de sa vie qui parle tout seul. Et peut-être qu'écrire, c'est arriver à atteindre ce moment-là. C'est ce que j'appelle les épiphanies du récit. Vous courez, vous courez, courez – dans le livre il court sans arrêt, sans arrêt, sans arrêt – puis, à un moment donné, la langue court toute seule.

J'emploie souvent aussi une autre image, faute de mieux faire comprendre cet ineffable, que j'ai du mal à expliquer. L'été, s'il fait très chaud, l'alouette, ça vole et puis... brusquement ça monte, ça monte, ça monte... tout en chantant ; puis brusquement, ça retombe comme une pierre... Eh bien, les moments où l'alouette monte, c'est quand la langue parle toute seule, quand brusquement psiiit, elle devient indépendante de l'auteur ; au moment où il écrit, il ne s'en rend pas compte, à cause de la force acquise.

J'avais le sentiment, après avoir écrit un certain passage de *La Croyance des voleurs*, que je n'étais pas loin du chant de l'alouette mais je me trompe peut-être totalement. Vous allez me le dire. C'est sur l'humanité. Le narrateur parle... il habite dans un quartier d'une ville de l'Ouest, Nantes, et c'est la Loire qui va devenir le Nil. Mais il ne dit pas tout de suite où il habite puisqu'il est un voleur et qu'il ne veut pas que les gendarmes viennent le retrouver. Il a un sentiment profond de culpabilité, que j'ai d'ailleurs, moi, toujours, je ne sais pas pourquoi, c'est comme ça... Alors, il va parler avec le cordonnier qui s'appelle M. Jogue. Dans la création du roman, le nom propre aussi est très important puisque le nom propre contient le personnage. Comment sait-on qu'un nom porte un personnage ? C'est comme les titres, oui. Les titres portent le roman comme les noms propres portent les personnages. C'est comme les nœuds dans le bois de l'arbre, si vous voulez. Alors il parle d'une femme qui le laissait plus ou moins chaparder dans son magasin, on ne sait pas trop si elle s'en apercevait ou pas – à mon avis, elle s'en apercevait mais elle le laissait faire parce qu'elle l'aimait bien. Elle s'appelait Marine. Je vous dirai à quel moment, pour moi, ça décolle.

Elle est morte Marine. Ses trois magasins brusquement ont été comme une tombe. On a baissé le rideau de fer. Les jours où ça rouille trop, je pense à Marine, à ses stocks d'affection. Grand-mère s'en apercevait-t-elle ? Le buffet regorgeait, fruits, lait, yaourts. Du café agaçait sa boîte en fer blanc. D'accortes confitures attendaient

de nous confiturer au petit matin. Grand-mère me regardait, rougissait, retournait pour la millième fois mon col de chemise. Grand-père s'était remis à la pêche. Il extrayait du dimanche des goujons dégénérés, des ablettes pauvrettes. M. Jogue me ressemblait gratis.

– Fais voir ça !

Il hochait la tête, plissait la tétine de son œil gauche humide.

– Mais je n'ai pas d'argent ?

– Tu me paieras quand tu seras grand. (pp. 76-77)

C'est à partir de là que ça démarre, de mon point de vue :

Quand devient-on grand ? J'étais mes membres, m'endormais toujours avant minuit. Comment j'étais alors ? Malingre, une tête énorme. Forcément, la boule s'y fixe, suce l'angoisse du reste du corps. En classe, c'est moi le dernier. L'univers c'est une école avec bancs, pupitres, des cartes de pays, une rumeur sourde qui échappe à la craie, qu'on n'arrive pas à transcrire au tableau. Quand on vieillit on change de classe, les meilleurs deviennent professeurs, les autres errent, remplissent les portées de l'air, chantent à tue-tête. On les appelle l'humanité. J'ai croisé beaucoup d'humanité sur les foires, les marchés. Ils montrent des ours, dressent des chiens, des oiseaux. Parfois, ils acceptent de petits travaux. Rosine, ce n'est pas une humanité. Grand-père aurait pu être professeur. Mais la chose ne se faisait pas de son temps. Et puis il était trop misère, son corps aurait fondu à s'occuper des mots, du charivari des phrases. Il fallait qu'il soulève, transporte des poids plus lourds que les pages, déplace des madriers. Moi, à l'époque, je m'intéresse aux livres, mais de l'extérieur, couverture, nom de l'artiste. J'aime ma gomme, mon cahier, ma plume ronde, une faiseuse de taches quand elle est ivre, mon plumier en carton bouilli noir avec des fleurs couleur. (p. 77)

Moi, je trouve que ça décolle. Pas vous ?... Je ne sais pas vers quoi mais je trouve que ça décolle.

Est-ce que j'ai répondu aux questions ? Au fur et à mesure que vous écrivez un récit – c'est ainsi, du moins, que je l'entends – se développe en même temps l'inconscient du récit. Plus le récit est développé, plus l'inconscient grandit. C'est pour ça que, sans doute, j'ai de la peine à écrire mes premières phrases puisque les premières phrases, il faut que je les déplie pour trouver la suite. Comme je suis un homme envahi par les images intérieures, je pourrais partir dans toutes les directions, donc la seule chose qui me guide, c'est le batteur lointain qui joue en sourdine le récit. Tant que je n'ai pas le batteur, je ne peux pas écrire. Par exemple, en ce moment, je suis en train d'écrire une histoire de la littérature française, une collection dont les auteurs – une vingtaine – seront tous des écrivains. J'ai écrit la première partie du xvii^e siècle, la période baroque, de 1594 à 1660, et j'ai erré trois mois avant de trouver ce qu'on appelle le ton. Maintenant, je l'ai. Il ne me quittera plus. C'est la musique,

l'oreille qui vous amène à attraper les objets, les gens, les personnages. Là, les personnages sont des auteurs de romans, des poètes, des auteurs de théâtre. Je n'ai qu'à les réveiller. Ils sont endormis dans leurs livres et il faut les réveiller puisqu'on ne les lit plus. Honoré d'Urfé, par exemple, est un prodigieux écrivain. Proust l'avait lu pour écrire *La Recherche du temps perdu* ; son livre, c'est d'ailleurs la « Recherche » du xvii^e siècle. Mais c'est la recherche d'un espace perdu. Écrire pour moi, c'est un peu réveiller les morts – dans *La Croissance des voleurs*, ce sont les morts de ma propre famille – et c'est aussi réveiller le lecteur par une langue qui le secoue, et parfois qui l'endort.

Q. : Il y a deux phrases que vous avez prononcées et que je voudrais rapprocher et soumettre à votre commentaire : l'une que vous avez dite tout à l'heure, « J'entendais une rupture » et l'autre, que je vous ai entendu dire il y a quelques semaines à Beaubourg : « de la proximité naît l'émotion ».

M. C. : Ah oui. Il se trouve que j'ai beaucoup lu les textes religieux, le Coran, la Bible, le Talmud. Quand j'ai lu des récits de la Diaspora juive, je me suis rendu compte que, très souvent, les juifs vivaient entre eux, par exemple dans les pays de l'Est, du fait qu'ils étaient absolument méprisés par les autres. Ils vivaient dans les villes, dans les petits villages, serrés les uns contre les autres, et ça créait des coutumes, des habitudes, une poésie. Je voulais essayer de retrouver ce qu'il y a de très beau dans ces communautés, dans cette espèce de proximité des êtres. L'hiver est dur à traverser, il fait très froid, donc on se met ensemble pour avoir chaud. Les gens vous méprisent, donc on se met ensemble pour se défendre. Et l'amour c'est la proximité totale puisque c'est la recherche de la fusion de l'un dans l'autre, « deux êtres dans un même corps », pour parodier un vers du xvii^e siècle, de Laugier de Porchères. Eh bien donc, « deux êtres dans un même corps », c'est l'amour, et cette proximité, j'ai essayé de l'écrire en essayant d'écrire un langage qui appelle les choses et qui les rend de plus en plus proches.

Au début ça ne m'était pas difficile puisque je n'avais rien. J'avais « Chez nous, on a une table, quatre chaises, plus l'éternité », donc j'avais mes quatre chaises, je savais qu'on était « chez nous », ce qui est une autre manière de ne pas savoir exactement, et « l'éternité », où était-elle ? Donc je me suis dit que pour m'approcher de l'éternité, j'allais attraper grand-mère. Alors j'attrape grand-mère, grand-père, ma mère, mais comme elle avait seize ans et qu'elle était très belle, psiiit, elle a très vite disparu, happée par un homme, mon père, mais hop !, il disparaît aussi. Je rapprochais peu à peu les choses avec une langue qui essaie d'attraper les objets, de les rapprocher. Vous avez vu ? À un moment, je parle du coq et je dis que les coqs sont des « poules ironiques », ça c'est une phrase que j'ai travaillée comme un fou. J'ai dû la travailler quinze jours, je m'en souviens maintenant – ça peut être intéressant pour vous de

descendre dans le détail. Je dis : « "C'est le matin", éructe le coq (celui rouge ardent du cordonnier), avant qu'une savate cordialement lancée ne l'assomme » (p. 9). Tout est dans le mot « cordialement ». Parce que le « cordialement », c'est la cordialité, et la cordialité c'est aussi le signe de l'absence d'un autre sentiment. Souvent, quand quelqu'un conclut une lettre et qu'il veut montrer qu'il n'est pas tout à fait votre ami mais qu'il vous aime bien, il met « Bien cordialement ». Cela m'a toujours agacé. On n'ose pas s'avancer donc on écrit : « Bien cordialement ». Il y a aussi le « cordial », qu'on boit, qui est dans les romans d'aventure et qui vous sauve du destin. Quelqu'un tombe dans les pommes, on lui administre un cordial.

Q. : Oui, mais il y a aussi tous les mots du contexte qui peuvent avoir eu un effet de contamination phonique : « coq », « cordonnier »...

M. C. : Oui, c'est possible. J'essaie de faire dire à la langue plusieurs choses en même temps. Par exemple, pour présenter les personnages, c'est par les bols que je les présente ; je dis que les bols sont « coloriés comme nos figures ». Il y a le prénom dessus : « "Samuel" c'est moi, "Élisa" c'est elle... » (p. 10). Je gagne du sens à chaque fois, parce que je vais plus vite. Et plus vous mettez de sens en même temps, plus vous gagnez. Bien sûr si vous en mettez trop on ne vous lit plus parce qu'on dira : « c'est hermétique ». Donc je comptais sur la vitesse pour que le sens se dissolve dans la vitesse. Et j'avançais comme ça. Alors forcément, plus le livre a avancé, plus j'ai pu jouer davantage avec lui. Parce qu'il y a une architecture enfouie : c'est construit comme une horloge. J'ai essayé que des pages se répondent les unes aux autres, qu'il y ait un système d'écho, mais ça, je l'ai fait dans un deuxième temps. Dans un premier temps, j'ai écrit du 19 septembre jusqu'au 19 juillet à peu près ; c'était la première version, trente mille pages environ puisque j'ai écrit chaque page cent fois. Ensuite, du 19 juillet au 13 septembre, j'ai tout réécrit une dernière fois. Pour alléger. Je voulais que ce soit très léger, à peine posé, je rêve toujours que le mot soit à peine posé sur la page, comme la rosée du matin, à peine posée, la rosée qu'on appelle quand elle est du soir, le « serein ». Entre rosée et serein, mon cœur balance.

Q. : Ne croyez-vous pas qu'on n'est pas à même d'expliquer les images et qu'elles nous touchent de manière inconsciente, ce qui permet de donner à la langue une certaine magie ?

M. C. : Oui, c'est-à-dire que l'inconscient c'est peut-être comme une conscience pas encore reconnue. Mais j'écris en aveugle, à tâtons, ça c'est vrai, comme un voleur qui s'introduit de nuit dans un appartement qu'il a

repéré à l'avance... Moi, le repérage a été fait parce que j'ai vécu une partie de cette période-là, le repérage ça a donc été les éléments que je connaissais et je suis comme le voleur qui s'introduit sans heurter les meubles pour ne pas faire de bruit, pour ne pas réveiller l'ineffable – ce qui serait terrible – et qui s'approche à tâtons à l'intérieur de sa langue pour peu à peu voler ce qu'il peut.

Q. : Je voudrais poser une question d'ordre un peu général. Vous avez tout à l'heure parlé d'oralité avec beaucoup de conviction. Puis, vous avez parlé d'une combinaison de la noblesse et du populaire, la noblesse étant ce que vous avez défini comme exigence de la phrase et nécessité du rythme, et le populaire étant le désir d'argot. Or j'ai le sentiment que c'est comme si vous vous posiez l'oralité comme projet et que toute l'instrumentation de l'oralité, ce soit de l'oreille, pas de la voix. C'est un petit peu comme si – pour vous voler une métaphore géographique – dans le jardin oral que vous désiriez mettre en place, il y avait une pelle qui apporte la terre, et ce serait vraiment l'oralité, et puis un grand rateau qui serait le rythme, l'oreille, le batteur. Et dans cette espèce de disposition géographique de la langue, il y a en fait deux éléments, n'est-ce pas, parce que ce que vous avez défini comme but et comme désir au début est inopérant seul. On n'a jamais qu'une oralité de synthèse, autrement dit, on n'a jamais que de l'oral reconstruit. Par exemple, dans la première page que vous avez lue, j'ai entendu au moins trois ou quatre adjectifs antéposés. Or l'inversion de l'adjectif, ce n'est pas de l'oral naturel, c'est du reconstruit. Or, c'est un peu comme le canada-dry de l'oralité, ça a l'air d'être de l'oral, ça a le goût de l'oral, mais ce n'est pas de l'oral.

M. C. : Oui, c'est une remarque très pertinente. Comment mieux vous expliquer ce que je veux dire ? Il y a quand même beaucoup de voix par l'intermédiaire du narrateur, parce que n'oubliez pas, c'est ça la complexité d'ailleurs, au départ j'ai essayé d'écrire de l'enfance sans être, sans redevenir enfant, ce qui était impossible. C'est donc là où vous avez le trajet entre l'oreille et la voix. Et comme je n'arrivais pas à retomber en enfance, puisque je n'étais plus un enfant, tout en ne croyant pas aux adultes, il fallait que j'écrive un langage – car quand même j'ai voulu faire œuvre littéraire, bien que je n'aime pas ce mot « littéraire ». Je n'aime pas le mot « littérature » non plus parce que j'ai l'impression que la littérature n'est plus dans la littérature. N'oubliez pas qu'il y a un double narrateur; ça on ne le sait pas, mais moi je le sais. Il y a un narrateur âgé qui essaie de faire parler les voix enfantines, ces voix enfantines qui se sont tuées, les voix qui se sont tuées en lui et en même temps les voix de ses ancêtres. Et j'avais le souvenir d'un conte yiddish extraordinaire, repris dans la pièce *Le Dibouk* de Anski (un auteur de théâtre magnifique, traduit à l'Arche) : un étudiant tombe amoureux d'une jeune fille

et se met brusquement à parler la voix du démon, du dibouk qui est en lui. Or, un des thèmes profonds du livre, c'est que tout le monde est un peu fou.

Il rêve beaucoup cet enfant, comme je rêvais réellement beaucoup. Je rêve tout le temps d'ailleurs. Il rêvait beaucoup et, dans le livre, la grand-mère (qui est une jeune grand-mère, comme les parents étaient très jeunes, les grands-parents sont jeunes aussi) croit entendre dans les rêves que formule ce garçon les voix de ses ancêtres et croit reconnaître la voix de son père décédé. Elle a l'impression que, quand il dort, sa voix se transforme comme la voix du schizophrène qui devient subitement totalement aiguë, impersonnelle. Lui, au contraire, a une voix qui réveille les voix de ses ancêtres morts – de la mère, du père de sa grand-mère, de tantes, de sœurs. Et lui n'en a pas conscience, puisqu'il rêve. Ils vont donc l'amener chez un psychiatre, ils vont expliquer la chose à mots couverts et le psychiatre va dire « Oh, il faut lui donner du sirop, c'est la croissance. » J'ai lu des ouvrages, à ma façon un peu enfantine, des ouvrages de médecine sur le changement de la voix. Alors, si vous avez raison de dire que la littérature arrive avec l'oreille – c'est un peu ça que vous avez dit –, c'est-à-dire que l'organisation générale du récit est dans la perception plus ou moins rapprochée d'une sorte d'acoustique de l'ineffable, plus ou moins lointain et plus ou moins proche, il n'empêche que la constitution des personnages vient se faire autour des voix entendues jadis, que j'ai entendues jadis, de mon grand-père. Mon grand-père est un colosse dans le livre, et il n'était pas du tout colosse dans la vie. Mais il l'était par l'intelligence et la vigueur.

Je ne sais pas si vous avez remarqué, dans la première phrase, je dis : « Grand-maman me garde. » Pourquoi ai-je employé « grand-maman » ? C'était introduire dans la proximité la plus grande proximité. Si je relis le premier paragraphe jusqu'à « grand-maman » : « Chez nous », c'est le désir d'enfance, « on a une table, quatre chaises, plus l'éternité », là c'est le narrateur adulte qui le dit, « éternité » n'est pas un mot d'enfant. « On habite », c'est l'*habitus* vraiment, c'est le désir d'être ensemble, de retrouver ça, « une maison », mais comme c'est une maison, la maison, ça fait peur au personnage, il l'entoure de présences amicales, qui sont d'autres maisons, ce n'est pas une maison étrange, puisqu'il y en a d'autres pareilles, « à la limite de la campagne », mais la campagne lui fait peur, donc ce n'est pas tout à fait la campagne, c'est l'entre-deux, mais comme elle est sauvage cette campagne, « elle pousse encore son museau », on est encore à nouveau dans l'enfance ; « et aux abords d'une ville », les abords, c'est un terme un peu noble, les abords, presque un terme de cadastre. Mais alors « elle enfume l'horizon », c'est comme une ogresse qui se montre à l'horizon et qui va introduire sa suie dans la pensée des gens qui sont là. « J'ai une mère », alors on s'attend à une mère, « mais elle voyage », psiit, elle a disparu déjà, c'est effacé, désir

d'effacement ; « un père, mais il travaille ailleurs » ; dans « mais il travaille ailleurs » et « mais elle voyage », il y a les deux voix enfouies des deux parents. J'entendais leurs manières, leurs excuses pour me dire : « Écoute, je ne peux pas rester avec toi. » À la suite de ça, à cause de la perte, de la mère qui partait et du père qui travaillait ailleurs, et qui ont fait deux trous dans l'air, il fallait que je mette une présence fantastique pour remplir ces deux trous, donc « Grand-maman me garde. » Le « grand-mère » n'aurait pas suffi pour remplir les deux trous qui venaient de se créer dans la phrase. Pour que je puisse poursuivre, il fallait que je remplisse. Vous voyez ?

Il y a un très grand écrivain que j'admire depuis toujours, qui est Gogol et peut-être que j'ai toujours eu le désir en littérature de refaire *Les Âmes mortes*. Avec *Domestique chez Montaigne*, c'était ça, c'était les « âmes mortes » du Sud-ouest ! et là, ce sont mes « âmes mortes » si vous voulez. Mais en effet, je vais sans arrêt de la voix à l'oreille. Quand je vais dans la familiarité, je m'approche de la voix, quand je vais dans la structure du récit, je suis dans l'oreille. Je trouve que votre remarque est tout à fait pertinente.

Q. : D'ailleurs, il y a un étrange inceste entre la voix et l'oreille quand il s'agit de Jeannette : « Elle écoute avec ma bouche, je parle avec la sienne » (p. 60).

M. C. : Oui, alors ça, c'est le désir que j'ai toujours de changer le sens, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas cinq sens mais six, sept, huit, neuf, dix, une infinité... donc de bouger les notions. En fait, il y a un désir chez moi, peut-être une cruauté à ce niveau-là, de bouger toujours les notions. Si quelqu'un prononce le mot « pensée », cela m'agace ; il faut que je détruise le mot « pensée ». Il faut que je détruise en même temps que je crée. C'est un désir un peu pervers, je le reconnais.

Q. : Dans le même ordre d'idée, vous dites aussi : « Souvent à mon insu ma parole parle à ma parole... »

M. C. : C'est lié à ce traité de philosophie « retombé en enfance » ; c'est un désir d'oreille, parce que les choses que j'admire le plus au monde qui sont la philosophie et la poésie, j'ai envie de les mettre à nu et d'en ôter toute rhétorique. Le travail de la philosophie, c'est la pensée. Mais si elle a trop conscience qu'elle travaille dans la pensée, elle n'est plus bonne philosophiquement, donc il faut déplacer les genres. C'est pour cela que la littérature ne me semble plus un mot qui recouvre la littérature parce que la littérature devient de l'ornemental, alors que la littérature, c'est la vie intérieure de chacun, c'est quelque chose de beaucoup plus panique qu'on ne supporte plus. On étiquette une œuvre « roman » parce qu'il faut mettre « roman », mais la

notion de genre m'est insupportable... J'en ai discuté longuement avec Jacques Roubaud, parce qu'on n'est pas du tout du même avis. Lui, il adore les genres, il formalise, de façon magnifique. Pour lui, je suis le romancier, il est le poète. Moi, si on m'enferme dans un truc, je vais foutre le camp, parce que je trouve que ça ne rend pas compte de la profondeur de ce qu'on appelle la littérature.

Q. : Lorsque vous avez dit que la littérature, c'est « panique », que vouliez-vous dire exactement ?

M. C. : « Panique » renvoie au fait qu'un roman populaire, dit populaire, est un roman où la conjuration du réel est très grande. C'est-à-dire que les gens n'ont pas le temps de raffiner leurs sentiments. Ils sont dans le grand destin, dans la grande misère, si ce sont des ivrognes, dans la grande beuverie, dans le grand amour s'il arrive, mais ils ne peuvent pas penser leurs sentiments. Dès qu'ils commencent à penser, ils ne sont plus dans le populaire. C'est pour cela que vous avez des feuilletons populaires comme *La Porteuse de pain*, avec une héroïne à qui il arrive des catastrophes sans arrêt, parce qu'il faut des catastrophes pour que le populaire se crée. Il y a une catastrophe de ces enfants puisque Samuel va chercher dans tout le livre la strophe, la phrase, qui va le sortir de sa catastrophe, si je peux me permettre ce jeu. Il est dans le populaire et les autres autour de lui ne pensent pas leur vie. Le grand-père lit beaucoup, c'est la seule chose qu'il a pour prendre du recul dans ce qu'il est, mais il s'enfouit dans ses lectures sans les penser. Il va de lecture en lecture comme on va d'amour en amour, sans penser l'amour. La grand-mère va dans la dévotion parce qu'elle ne peut pas penser sa vie, donc il faut que quelqu'un d'autre la pense à sa place, c'est-à-dire Dieu, une religion. Donc le populaire, la « panique », c'est le vent du destin, c'est le destin qui vous roule. La notion de boule qui va apparaître dans ce livre – parce qu'il y a un secret du narrateur, qu'il va essayer d'expliquer et que je ne vais donc pas vous dévoiler, que je n'ai d'ailleurs pas complètement dévoilé parce que sinon ce ne serait plus un secret – c'est ça, c'est la force qui pousse tous ces gens. La notion de panique se rapporte au fait que ces gens sont en fuite d'eux-mêmes en permanence, puisqu'ils n'arrivent pas à se saisir. La vie est trop forte pour qu'ils puissent s'isoler d'elle, pour se saisir. Donc, ils sont dans la panique, et c'est ça qui me fascine dans la littérature dite populaire. Mais le problème, c'est que très souvent cette littérature dite populaire n'a pas la langue qui exprime ce que je viens de vous dire. Il faudrait que la catastrophe soit aussi dans la langue. Non pas que la langue soit catastrophique, mais qu'elle soit catastrophée. Mais souvent elle est catastrophique parce que les romanciers qui écrivent des romans populaires ne sont pas bons écrivains.

Après l'intervention de Jean Verrier (cf. infra), Michel Chaillou ajoutera :

À la différence de Nathalie Sarraute, je ne pense pas que le langage soit successif. Il est apparemment successif mais le rôle de l'image, c'est justement d'introduire dans la langue un autre discours qui est parallèle au discours successif, ce qui fait qu'il y a deux discours. Il y a un discours en avance sur le discours qui s'écrit, qui est donné par l'image même. Moi, j'ai toujours l'impression que chaque mot contient en entier ce qui vient d'être dit, pour la suite... Enfin, et je termine là-dessus, dans le livre, je dis à un moment : dans le fond, si ce ne sont pas les paroles, du moins c'est l'air. Ça veut dire que j'ai essayé de réentendre les accentuations qui, quand elles étaient fortes, sont devenues des personnages, car un personnage, c'est un accent visuel, quelque chose qui serait inscrit dans le réel et qui a pris la forme d'un accent. Si on n'a pas les paroles, on a ça. En définitive, dans ma conception, du moins pour autant que je puisse en prendre conscience, un récit est toujours entier dans ce qu'il dit à tout moment, il n'est jamais successif. Ce qu'on appelle l'histoire n'est qu'une apparente succession de quelque chose qui est toujours là, en entier.