

été 2023 - Textes d'atelier

Propositions de François Bon

Patrick Blanchon

Table des matières

- | | |
|-----|---|
| 1 | 00: Prologue |
| 5 | 01: L'invention d'un auteur |
| 9 | 01-bis Ravissement et emportement |
| 11 | 02: Déambulations de lieu en lieu, d'idée en idée, de phrase en phrase. |
| 15 | 02-bis Retour de flamme |
| 17 | 03 Comme je vous le disais |
| 21 | 03 bis De sept d'un coup à quatre |
| 25 | 04 superposition des temps |
| 29 | 04 bis : Dans la nuit de samedi à dimanche |
| 33 | 05 La mort de Vania |
| 37 | 05 bis Mythologie |
| 41 | 06 : l'argent que je n'ai pas |
| 45 | 06 bis |
| 49 | 07 Ça doit venir du ventre |
| 53 | 07 bis |
| 57 | 08 Et voilà le tableau |
| 63 | 08 bis : Le laboratoire photographique |
| 67 | 09 L'île |
| 71 | 09 bis |
| 75 | 10 personnage en vacance |
| 79 | 10 bis : dénégation |
| 83 | 11 : Avant de parler de Jo |
| 87 | 11 bis S'enfuir dans la lecture |
| 91 | 12: Il faut qu'il me parle |
| 97 | 12 bis Pourquoi des séparateurs |
| 101 | 13 Points cardinaux de l'imaginaire |
| 105 | 14 Depuis la cuisine traversante |
| 109 | 15: Lyrisme |

00 Prologue

Cette entrée d'atelier part d'un paradoxe volontaire : il n'existe pas de définition stable du roman, seulement une constellation d'œuvres singulières qui se contredisent entre elles, et pourtant le mot “roman” tient debout comme pacte de lecture. L'exercice vise à regarder ce qui, dans un roman, fabrique l'attente — ce qui te fait continuer, tourner les pages — et à comprendre comment cette attente est à la fois extorquée de toi (tu la subis) et produite par une mécanique d'écriture (tu la reconnais après coup). La contrainte centrale est radicale : choisir un seul roman parmi tous ceux qui comptent, et ne pas donner ni le titre ni l'auteur. Ce n'est pas un jeu de devinette : c'est une manière de retirer l’“écorce” (signature, prestige, repères) pour atteindre ce qui reste quand il n'y a plus que l'effet intime du livre. À partir de ce choix exclusif, tu creuses une série d'axes très concrets : pourquoi celui-là plus qu'un autre, quel passage incarne l'idée principale, comment le livre t'est arrivé (cadeau/achat/hasard), quelles perceptions de la première lecture (lieu, saison, heures, corps), relecture ou non et ce que ça a déplacé, ce qui a émergé en toi que tu ne te connaissais pas. En périphérie, tu peux ajouter le circuit social et biographique du livre : à qui tu en as parlé, offert, quels moments de vie t'y ont réimmergé, si tu as voyagé vers un lieu lié au texte, quelles voix ou médias ont accompagné la lecture. Et le moteur caché de tout ça, c'est la frustration : tous les autres romans écartés continuent de résonner autour du seul choisi, et c'est cette tension qui devient génératrice. L'horizon collectif de l'atelier est clair : une fois les “timbres-poste” individuels recombinés, peut apparaître une idée du roman non pas théorique, mais perceptible comme désir, comme invention possible du livre.

00: L'embarras du choix

Ce matin l'embarras du choix pèse, et c'est presque ça l'exercice : en choisir un seul, et par là même le condamner, l'arracher à la masse des autres, lui retirer ce qui le protège d'ordinaire — titre, auteur, réputation, halo — pour n'en garder que l'effet nu, l'effet intime, ce qu'il t'a fait, ce qui t'a fait continuer. On voudrait tricher, faire une liste, en garder trois, dix, glisser une “sentimenthèque” et se raconter que la quantité sauve du vrai choix ; mais non, un seul, et tu n'as pas le droit de le nommer. Ce n'est pas une devinette : c'est une extraction. Qu'est-ce qui, dans ce roman-là, fabrique l'attente — cette traction qui te fait tourner les pages — et qu'est-ce qui, là-dedans, vient de toi sans que tu le saches, extorqué, tiré hors de toi par une mécanique d'écriture que tu ne comprends qu'après coup. Le plus simple serait de croire que tu choisis ; en réalité tu es choisi aussi, pris dans une façon d'être happé, et le livre te révèle à quel point tu es manipulable, donc vivant. Alors tu creuses : pourquoi celui-là plus qu'un autre, quel passage précis l'incarne, comment il est arrivé dans ta vie (cadeau, achat, bibliothèque, hasard), où tu lisais (heure, saison, corps), ce qui reste de cette première lecture, relecture ou pas et ce que ça a déplacé, ce qui a émergé en toi que tu ne te connaissais pas. Et autour, tout le circuit : à qui tu en as parlé, si tu l'as offert, quels moments de vie t'ont réimmergé dedans, si un lieu réel a fini par se coller au livre, quelles voix ont accompagné cette lecture (radio, conversation, article, lecture à haute voix). La frustration fait le reste : tous les romans écartés continuent de résonner, et c'est cette tension qui devient génératrice. Pour moi, ce roman unique est arrivé par une femme. Elle venait d'une famille qui n'avait rien à voir avec la mienne : du goût pour les belles choses, l'art, les livres ; chez nous, la survie, les deux bouts, le reste en second. Elle disait parfois “les ignorants” quand elle repérait qu'on ne s'intéressait à rien d'autre qu'à tenir debout, et je détestais ce mot autant que j'y obéissais. Le désir de lire ce livre est venu de là, d'un complexe, et du désir tout

court : la façon dont elle parlait de ce petit livre, la façon dont elle pinçait les lèvres, tout se mélangeait, lecture et baiser, culture et peau. Elle m'avait bien parlé d'Elsa Morante, de Doris Lessing, du Carnet d'or — trop épais, j'avais reculé comme on recule devant un travail trop grand — mais le livre dont je parle n'était ni l'une ni l'autre, et je préfère couper les fausses pistes. Ce qui compte c'est l'effet : cent pages, presque rien qui "se passe", et pourtant quelque chose s'est installé. Je me suis mis à comprendre l'essence du désir, la nécessité d'un tiers, la jalousie qui surgit, une violence qui n'a pas besoin de grands événements pour naître ; et surtout, sans que je m'en rende compte sur le moment, une obsession des îles, comme si l'idée d'un bord, d'un isolement, d'une enclave, s'était mise à travailler en moi. Peut-être parce que le livre laissait de la place, un vide apparent, et que ce vide m'a servi à y loger du mien, à le reconnaître sans le reconnaître. Après cette lecture, je n'étais plus tout à fait le même : pas plus savant, pas plus "cultivé" au sens social, mais déplacé, atteint, comme si quelqu'un avait trouvé en moi un point mou et avait appuyé exactement là. Et c'est ça, au fond, que je cherche quand je dis "roman" : non pas un genre, non pas une définition, mais un pacte qui se retourne, une illusion acceptée puis niée, une machine qui t'extorque ton attente et te la rend sous une autre forme. Le pire est que je ne peux pas le prouver autrement qu'en décrivant cette trace, et que cette trace est justement ce qui reste quand tu ne peux plus te cacher derrière un titre ou un nom. Voilà pourquoi l'exercice est violent : il te force à dire l'essentiel sans l'étiquette, et à accepter qu'en choisissant un seul livre tu t'exposes, toi, beaucoup plus que lui.

01: L'invention d'un auteur

écrire un portrait arrêté d'écrivain·e au travail — une présence en situation, un lieu, une lumière, des gestes, des outils, un rythme — en restant au présent du travail en cours, sans dire ce qui s'écrit, et en évitant commentaire/psychologie ; faire naître la tension du roman en amont du roman, par la seule installation du dispositif d'écriture.

01 : L'invention d'un auteur

« Nous ne pouvons choisir entre écrire et ne pas écrire. » Je n'ai pas besoin d'aller chercher plus loin : ça pèse déjà sur l'épaule, ça pèse sur la nuque, ça pèse sur la main avant même qu'elle touche le stylo. Je suis dans le bureau à l'étage, fenêtre close, un dimanche de fin d'après-midi, et je fais semblant de ne pas entendre la maison respirer. Les murs sont peints en vert, parce que c'était censé être reposant, et aussi parce que le pot était en promotion ; je le vois encore, le couvercle qu'on force avec un tournevis, l'odeur lourde de peinture, le rouleau qui accroche, la première couche qui fait croire qu'on vient de gagner quelque chose. J'ai refait cette pièce comme on se jure de repartir propre : on enlève la tapisserie, on gratte, on rebouche, on enduit, on ponce, on balaie, on éternue, on se persuade qu'on va enfin tenir une ligne droite. Puis on se fatigue, on veut finir, on bâcle un pan de mur, celui qui sera derrière la bibliothèque ; on se dit que les livres feront écran, que le bois et les dos alignés boucheront la honte, qu'on n'y verra plus rien. C'est là que l'écriture ressemble à la peinture : on commence avec l'idée d'être juste, on finit avec l'idée de cacher. Sur la table il y a des feuillets, un carnet à spirale, un verre d'eau que je ne bois pas, un stylo qui roule sous la paume comme un animal impatient. Je l'attrape, je le repose, je le rattrape encore. Je relis la première phrase dix fois, pas parce qu'elle est mauvaise, mais parce qu'elle appelle déjà la suivante et que la suivante ouvre déjà le gouffre : si je commence, il faudra tenir. Je me dis que je pourrais descendre, ouvrir le frigo, boire un verre d'eau glacée, faire une pause, revenir plus tard ; je sais très bien ce que ça veut dire : gagner du temps sur ma propre peur, déguiser la fuite en hygiène. Dehors, on entend parfois un camion au loin, un chien, une portière. Dans la rue, le monde continue, il a l'air d'aller très bien sans moi, et c'est précisément ce qui rend l'obligation plus absurde, donc plus tenace. Je me tiens à la chaise comme on se tient à une rambarde : pas pour avancer, juste pour ne pas tomber dans le grand n'importe quoi de soi.

À force de circonscrire l'échec à venir, on finit par vivre avec lui, par l'attendre, par reconnaître sa silhouette dès qu'on approche de la page : il se manifeste dans les micro-trucs, la ponctuation trop insistante, la phrase qui veut briller, le mot qui se pavane, l'envie de conclure trop vite, l'envie de moraliser, l'envie de faire croire qu'on sait. Je regarde le mur vert et je vois le forfait derrière les livres, je vois la main pressée, le geste moins appliqué, l'économie. Je sais que je fais pareil ici : je cherche l'excuse noble, la théorie, le détour, le nom d'un auteur, une citation, pour éviter le travail brut de rester assis et d'écrire droit. La perfection, c'est une arme ; elle a l'air d'un idéal, mais elle sert surtout à frapper. Et je connais très bien la scène : vouloir bien faire, ne pas y parvenir, dissimuler, se juger, se distraire, inventer une morale inverse, le lâcherprise, pour ne plus prononcer le mot. Ça marche jusqu'au soir, et puis ça revient. Le soir, quand la lumière baisse, que les usines au loin s'allument sur le bleu, il y a cette odeur de décomposition intérieure, pas un parfum, une odeur, comme si quelque chose en moi avait pris l'eau. Je pose la main sur la feuille, je sens le grain, je sens la petite résistance du papier sous l'ongle, je fais bouger la lampe d'un centimètre, je ferme le carnet, je le rouvre, je change de page comme si ça allait changer ma tête. Je pense à cette phrase de Borges, juste une écharde : l'homme qui dessine le monde et découvre à la fin que c'est son visage. Voilà : ça suffit, je n'ai pas besoin d'en faire un système. Je ne suis pas en train de chercher une vérité générale, je suis en train d'essayer de ne pas me mentir dans la minute. Je trace une ligne, puis je la raye. J'écris une phrase, puis j'en enlève deux mots. Je recommence. Je ne regarde pas l'heure. Je laisse le dehors frapper doucement à la vitre sans lui ouvrir. Et quand ça tremble en moi — l'envie de fuir, de faire le malin, de faire le mort — je serre un peu plus le stylo, je baisse la tête, et j'écris la phrase suivante.

01-bis Ravisement et emportement

Version bis : Texte construit sur une tension simple et tenace : l'impuissance (se laisser faire) face à la toute-puissance (se sentir traversé). Un cahier d'écriture rose, acheté pour son épaisseur plus que pour sa couleur, devient l'outil d'un déversement : dans une chambre d'hôtel, une fenêtre ouverte, "Zeus" entre sous forme de brise et la main écrit seule, page après page, jusqu'au doute final — ravisement ou emportement. Le mythe sert de mât : Ulysse ligoté, sirènes muettes, sécurité inventée, et la question qui revient : veut-on vraiment comprendre ce qui écrit, ou seulement continuer à tenir.

01-bis : Ravisement et emportement

Attirer les foudres, s'en remettre à Zeus et à sa puissance de métamorphose, faute de mieux. L'idée d'un renoncement à une volonté propre revient, insiste, se fixe, devient obsession ; en parallèle l'acceptation d'une impuissance. Deux pôles, presque trop simples : impuissance et toute-puissance. Et pourtant le doute tenaille : ne pas tenir l'équilibre, ne pas savoir où se placer, et recourir au mât, à l'image d'Ulysse qui file vers les Sirènes en inventant une sécurité — la ruse d'une solidité qui ne serait pas, comme tout le reste, illusoire. Le gros cahier d'écoller a une couverture rose, sans doute parce que c'était la seule couleur disponible au moment de l'achat. Ce qui comptait alors, ce n'était pas la teinte : c'était l'épaisseur, le nombre de pages, la promesse d'un espace où l'on pourrait s'étendre presque à l'infini. Combien d'années d'absence sans la moindre nouvelle, le moindre signe échangé, cinq, six ? À quel moment la nécessité devient-elle impérieuse au cœur des dix années que durera l'absence ? On ne pensait pas que ça pouvait arriver ; on était tiré vers des buts contraires, on avançait, on se croyait protégé, puis un matin, dans une chambre d'hôtel à Château Rouge, Zeus est entré en ouvrant la fenêtre, prenant la forme d'une brise presque agréable dans la chaleur torride d'août 1988. La main qui tient le crayon se met à écrire indépendamment de toute volonté et noircit les pages quadrillées : une, deux, cent, deux cents pages sans s'arrêter. Un flot, une inondation. Et les deux mots qui l'accompagnent — je m'en souviens encore — et le doute exact qui naît au moment où le cahier se referme : ravisement ou emportement ? Alors on recommence, à cause de ce doute, on aligne des milliers de pages dans l'espoir, peut-être, de ne plus s'en remettre aux dieux, de ne plus rester pétrifié entre deux mots. La mer demeure vineuse, les Sirènes se taisent, l'embarcation craque dans le vide ; les liens tiennent toujours au mât, on ne sait pas pourquoi. Désire-t-on encore le savoir ?

02: Déambulations de lieu en lieu, d'idée en idée, de

Version bis : Texte construit sur une tension simple et tenace : l'impuissance (se laisser faire) face à la toute-puissance (se sentir traversé). Un cahier d'écriture rose, acheté pour son épaisseur plus que pour sa couleur, devient l'outil d'un déversement : dans une chambre d'hôtel, une fenêtre ouverte, "Zeus" entre sous forme de brise et la main écrit seule, page après page, jusqu'au doute final — ravissement ou emportement. Le mythe sert de mât : Ulysse ligoté, sirènes muettes, sécurité inventée, et la question qui revient : veut-on vraiment comprendre ce qui écrit, ou seulement continuer à tenir.

02: Déambulations de lieu en lieu, d'idée en idée, de phrase en phrase.

Tout revient par à-coups : on part avec l'idée d'un roman et, en route, on s'aperçoit qu'on en écrit un autre, celui qu'on ne voulait pas. Alors je reviens à cette barrière, à la tombée de la nuit, parce que c'est là que je comprends comment ça fabrique : l'attente d'abord, puis l'espérance qui l'encombre et la dépasse. Ici la nuit tombe toujours pareil : le soleil disparaît derrière la colline de Chazemais, le ciel rougit puis bleuit, des oiseaux traversent en bandes, la température fraîchit ; dans la mare derrière la bicoque en bordure de départementale, les grenouilles sortent la tête de l'eau verdâtre et leurs croassements s'ajoutent au reste. Je ne me souviens pas d'avoir peur : seulement l'inquiétude qu'elle ne vienne pas, que l'espérance tourne en déception puis en amertume. Et puis une silhouette surgit, imprécise ; la clarté d'une robe, un mouvement pendulaire, le son d'une pièce métallique qu'on relève pour libérer la barrière ; et l'odeur arrive, mélange de savon, de lait entier et de foin. On ne dit rien. On se prend la main. Il fait presque noir : une faible lueur qui monte du sol indique le chemin, déjà pris mille fois. Les haies épaisse masquent l'étendue des champs ; parfois un bruit nous surprend ; elle murmure que ce n'est pas rassurant, et moi j'ai envie de l'être, je serre sa main. Pour un peu je la prendrais dans les bras, je plongerais mes yeux dans ses yeux, je l'embrasserais. Et au moment où le geste devient possible, l'ordre se détraque : je ne pense plus au danger dehors, je pense à la langue, à la confiance qu'il faudrait pour livrer sa propre langue à une bouche étrangère — comme si le vrai risque était là, dans ce minuscule abandon. Des années plus tard, c'est encore ce même abandon qui revient, mais tordu, déplacé, retourné contre moi, quand je me tiens sur le seuil de la maison. Je recule jusqu'à la rue pour la voir mieux : c'est la même, et ce n'est pas la même. Autrefois je la voyais plus clairement. Les choses étaient plus simples. La voiture devant le portail suffisait à serrer la gorge : je savais que

j'allais dérouiller. Le portail rouillé, la tonnelle-planque, l'ombre des prunus qui lèche le mur, le lierre têtu jusqu'au faîte, la façade de briques couleur sang, les volets verts, et la baie vitrée derrière laquelle les mannequins en robes de mariée restaient là, fantomatiques. Je remonte l'allée. L'escalier arythmique où pas une marche ne se ressemble. Le souffle qui se coupe. Le perron. La marquise de verre dépoli. La cuisine. Le vestibule. L'escalier droit vers le grenier et son effroi — le même effroi, je le note encore —, et cette penderie au fond, masquée par un rideau de velours rouge épais : ce rideau dissimule forcément quelque chose, parce qu'il a toujours dissimulé quelque chose. Je passe au salon, ou à la salle à manger, je ne sais plus : double fonction, comme les choses qui veulent rester floues. L'atmosphère me prend à la gorge : fumée de cigare, cigarettes blondes, épaisseur des tapis, un pan de mur en moquette, des voiles blancs qui bougent doucement, quelqu'un a dû ouvrir une fenêtre. L'espoir revient avec l'angoisse : je ne suis pas seul. Je traverse dans la pénombre, je touche le rideau de douche pour retrouver la sensation de peau sur plastique, mais il est sec, alors je vais à la chambre comme on va à l'ennemi. Lit double. Édredon de nylon. Grande armoire à glace. Et là je sursaute : j'ai vu une ombre. Ce n'est personne. C'est moi dans la glace. Pendant une microseconde tout est limpide, puis tout redévient flou, et je pleure à chaude larmes, comme si ce patient labyrinthe de pièces, de portes et de rideaux, de bruits et d'odeurs traçait enfin l'image d'un visage que je refuse de reconnaître — et que pourtant j'écris depuis le début.

02-bis Retour de flamme

Variante reprendre la traversée mais en mode panique (accélération), sortir du lieu, laisser le lieu se dissoudre dans la route, et montrer comment le réel extérieur devient un paysage intérieur. Autrement dit : le personnage n'apparaît plus “au bout du lieu”, il apparaît dans la sortie, dans la manière dont le monde se recolle au corps après l'effroi.

02 bis : Retour de flamme

Si on ne sait pas que ce reflet qui traverse la glace de l'armoire, c'est soi, on sursaute. On a peur. On prend ses jambes à son cou, on s'enfuit de la chambre parentale, on retraverse la petite salle d'eau, le salon, sans jeter même un coup d'œil à la cuisine. On saisit la poignée de la porte d'entrée, on l'ouvre, on franchit le seuil dans l'urgence, on ne referme pas, on dévale l'escalier, on court dans l'allée devant la façade sans plus tenter de se la remémorer, on pousse le portail sans le refermer, on s'assoit au volant, on tourne la clef de contact, on passe la première, on se tire.

Puis, en roulant, le calme revient peu à peu. On regarde à nouveau le décor. Les souvenirs et le présent s'emboîtent pour fabriquer un paysage qu'on traverse.

Si la trouille n'était pas si aiguë, on pourrait se dire tranquillement : ce paysage connu et inconnu, c'est moi, ce n'est rien que ça, toujours moi. Mais on ne se le dit pas. On se fixe un but, aller quelque part, et ça suffit parfois pour imaginer s'y rendre.

Puis on regarde dans le rétro : impression d'avoir la gueule brûlée, comme un mineur ou un pompier, une gueule noire, une histoire de retour de flamme.

03 Comme je vous le disais

un exercice de contagion (un personnage en contamine un autre) et de continuité (la cheville « comme je l'ai dit » sert de colle), avec comme résultat attendu une sensation très romanesque : l'impression que le texte pourrait continuer longtemps, parce qu'il suffit d'un bord, d'un lien, d'un nom pour relancer la machine.

03 : comme je vous le disais

Comme je vous le disais, un rien le faisait sursauter. Un rien le faisait fuir. Pire qu'un Sicilien — je dis ça comme on dit, je sais bien que ça ne veut rien dire. Il n'était pas Sicilien, je vous l'ai déjà dit, je crois. C'était sa petite amie, plutôt : elle se le disait, elle le disait fort, elle le disait comme on se donne une origine pour se tenir droit. Son prénom commençait par un P., comme le sien : lui c'était P., et elle aussi, une P., ça ne s'invente pas. Elle était belle, c'est le seul souvenir net : belle comme on s'en souvient quand le reste s'efface. Elle disait "mes parents", puis on remonte, puis on remonte encore, et à vingt ans vous croyez que ça fixe quelque chose, alors que ça bouge déjà. De toute façon là n'est pas le propos : Argenteuil, Pontoise, la Sicile, tout ça, je vous le dis, ça ne change rien — sauf que ça change tout quand on s'y accroche pour ne pas regarder le reste. Et le reste, comme je vous le disais, c'était lui. Un buvard. Tout ce qui passait à sa périphérie, il l'absorbait : les mots, les intonations, les manières, les désirs des autres. Tout. Il aurait voulu être Sicilien, non pas au sens d'un passeport, mais Sicilien comme on veut un masque solide, un masque qui ne tremble pas. À la place il tremblait. Pas timide : timoré. Et cinglé, oui, cinglé, je vous l'ai dit. Et elle, avec ses cheveux — ces anglaises jusqu'aux fesses — ne l'était-elle pas aussi. Bien sûr qu'elle l'était. Tout le monde l'était à cette époque-là : 80, 81, et après on a fait semblant d'être raisonnables. Ils se sont mis à la colle, et on sentait que ça ne tiendrait pas. Tout le monde le sentait, tout le monde le disait : comme un verre au bord d'une table, vous voyez, ça tremble et vous savez. Elle avait cet air hautain — peut-être seulement de la timidité, celle qui ressemble au mépris quand on ne sait pas la lire. Elle avait un frère, je vous l'ai peut-être dit : un frère qui tapait sur des tambours et appelait ça de la musique, on appelait tout ça de la musique. Et il y avait cet appartement prêté par l'oncle de P., un homme très bien — l'oncle est mort jeune, un cancer foudroyant, deux mois, deux enfants, et moi je

vous parle de Sicile, vous voyez le genre. On s'attarde sur des détails et on oublie ce qu'on voulait dire. Ce que je voulais vous dire, c'est qu'ils étaient jeunes, inexpérimentés, pleins de désir et d'espoir, donc forcément ça ne pouvait pas tenir. Elle a trouvé un autre type. Et P. est devenu fou — fou pour de bon, pas la folie qu'on dit en riant, la folie qui vous fait courir dans la rue comme si on vous poursuivait, la folie qui vous fait absorber jusqu'à brûler, parce qu'un buvard ça absorbe, mais ça ne garde rien, et quand c'est trop, ça se déchire. L'autre, je ne sais plus : équatorien, péruvien, enfin un grand brun du sud, et elle l'a suivi. Et c'est là que P. s'est effondré, comme je vous le disais, comme un Sicilien justement — puisque c'était ça qu'il voulait : une caricature dans la tête, un rôle, et il n'a pas su le jouer. Voilà : tout me revient en vrac et je vous en parle, et je ne sais même plus pourquoi, si ce n'est que le moindre rien le faisait sursauter, le moindre rien le faisait fuir, et que peut-être je vous raconte ça pour dire qu'il y a des gens qui vivent comme des buvards, et que ça finit toujours par craquer — et que moi aussi, sans doute, à l'époque, j'étais cinglé, comme je vous l'ai dit.

03 bis De sept d'un coup à quatre

Partir de Gertrude Stein et de ses “portraits” pour écrire non pas un personnage isolé, mais un petit système de personnages — ici une contrainte nette : en faire surgir et tenir quatre d'un seul mouvement. L'enjeu n'est pas l'intrigue mais la densité : faire tenir “beaucoup dans peu” par juxtaposition, reprises, variations, énumération, retour de motifs, avec une voix qui accepte les digressions (associations, analogies, objets, souvenirs) tant qu'elles servent de ponts entre les quatre figures. Méthode implicite : nommer les quatre, puis donner à chacun un noyau concret (place dans la fratrie, métier, gestes, ton, destin, mort) et laisser la phrase circuler de l'un à l'autre, en revenant, en recouplant, en resserrant — comme un montage de fiches qui finit par produire une matière commune. Le texte peut partir d'un obstacle (“comment tenir quatre ?”), et transformer cet obstacle en moteur (valeurs/couleurs, comptage, formule 1+3, etc.), mais le point d'arrivée doit être simple : quatre prénoms qu'on peut dire d'un trait, et derrière chaque prénom une charge de vie, une façon de tenir/une façon de lâcher.

03 bis : de sept d'un coup à quatre

Comment je vais faire cet exercice, je me le demande, et je ne devrais pas me le demander : à chaque fois que je me demande quelque chose, je réponds à côté. Et plus je me le demande, plus l'à-côté surgit. Il ne m'en faut que quatre, pourtant. Quatre, ce n'est pas la mer à boire. La mer à boire me vient toujours à l'esprit quand je pense à plusieurs éléments à tenir ensemble. Et les couleurs, c'est pareil : plus on ajoute de couleurs, plus ça devient la mer à boire. Je parle en tant que peintre. J'ai souvent résolu le problème des couleurs en peignant d'abord en noir et blanc. Parce qu'une couleur seule ne veut rien dire : ce qui compte, ce sont les valeurs. On ne peut peindre en couleur que si on a d'abord compris les valeurs. Et voilà que l'expression revient, et qu'elle s'ouvre : la mer à boire. Ma mère buvait, je m'en souviens. Ma mère avait trois frères. Et donc 1 + 3 font quatre.

Je n'ai jamais prononcé leurs prénoms à ces quatre-là en même temps, en les énumérant. Et pourtant c'est simple de les dire. Astrid, d'abord : ma mère. Puis Kallio, Arnold, Henri. Ce sont les vrais prénoms, je ne les ai pas inventés. Je n'ai aucun mérite à m'en souvenir. C'est si simple de prononcer un prénom, et c'est si difficile d'entendre ce qui vient avec.

Kallio était l'aîné. Fils d'un homme inconnu. Plus petit, plus nerveux, plus solitaire, plus taciturne, mais toujours affable, toujours souriant. Plombier. Grand fumeur. Mort d'un cancer du poumon. Je me souviens : un jour il était là, souriant, et un autre jour il n'était plus là. Enterré au cimetière de Clamart, dans les Hauts-de-Seine.

Henri était un autre aîné, fils du peintre estonien qu'avait épousé Valentine, ma grand-mère maternelle. Très grand, très fort, une montagne, mais avec ce regard triste de ceux qui ne sont jamais

satisfaits, qui se gâchent la vie à souhaiter obtenir autre chose que ce qu'ils ont. Il a eu une première partie de vie dans le bon sens : travail, famille, costumes, voiture, maison. Puis il a fait volte-face, comme si ce qu'il avait voulu, il ne le voulait plus. Il a voulu autre chose, mais c'était trop tard. La contrariété l'a rendu malade. Paralysie d'un côté, comme si une moitié de lui-même avait lâché. Il a vivoté. Il a vivoté. Puis il est mort et ses cendres ont été dispersées dans le jardin du souvenir du cimetière de Valenton.

Arnold était un cadet. Un géant bon et tendre, yeux gris-bleu, et ce regard nordique triste que seuls les nordiques savent porter sans le commenter. Il vendait des photocopies. Pas d'études, mais des cours du soir. Avoir eu un enfant jeune l'avait entraîné à une ténacité, une continuité dans l'effort. À l'époque ça payait encore : il a gravi des échelons, est devenu responsable régional. Et puis il s'est laissé mourir après la mort de son fils, mon cousin Boris.

Et puis il y a Astrid, ma mère. Elle buvait, elle cousait, elle peignait. Elle n'était pas heureuse, elle le disait parfois — pas souvent, il fallait tendre l'oreille. Mon père ne comprenait pas : il disait qu'elle avait tout, il ne comprenait pas qu'on ne puisse pas être heureux en ayant tout. Elle, Astrid, était envahie par ce qu'on appelait le vague à l'âme. Ça la rendait folle, et pour que personne ne le voie, mon père et les enfants, elle buvait. Du blanc. Un petit blanc acheté en douce pendant les commissions et bu en douce quand mon père n'était pas là, c'est-à-dire souvent. Elle a été malade : elle avait fumé, elle avait bu, et elle se répétait qu'elle n'était pas heureuse. Une configuration d'éléments qui rend malade. Elle est morte à l'hôpital de Créteil Soleil — qui est une station de RER — puis ses cendres ont été dispersées aussi dans le jardin du souvenir de Valenton, mais un peu plus loin que celles d'Henri.

Ils étaient quatre. Astrid, Kallio, Arnold, Henri. Quatre prénoms qu'on peut dire d'un trait, et derrière chaque prénom une matière, une voix, une façon de tenir, une façon de lâcher. Paix à leurs âmes et à leurs cendres.

04 superposition des temps

Idée : écrire un même lieu et une situation parallèle à deux moments disjoints, avec les mêmes personnages (idéalement), en superposant les deux temps dans un seul bloc : les deux au présent, et l'italique sert uniquement de balise pour savoir “dans quel temps on est”.

04 : superposition des temps

Il n'aime pas L'Isle-Adam : pour lui, c'est le village, l'entité village, celui où l'anonymat est impossible. Il arrive à pied et, de loin, il voit déjà le bourg comme une présence qui vous prend à la gorge. Après la voie ferrée, il y a deux ponts avant la grand-rue ; presque à l'entrée, sur la gauche, la grande bâtie Bourgeoise : la maison du médecin, une charge qu'on se transmet et qui vous apprend, très tôt, à mépriser ceux à qui tout semble dû. Il descend du train à Parmain, marche neuf minutes, franchit les deux ponts au-dessus de l'Oise, dépasse la demeure des Ferrera et entre dans L'Isle-Adam avec l'impression d'entrer dans une bouche ; il a quelques mois avant le bac, il s'est enfui à Paris, il vit chez Anita, Montmartre, une chambre sous les toits, et chaque matin elle le secoue : "Il faut que tu passes ton bac." Il serre les dents, il prend le train, il fait ses devoirs, il descend, il traverse, il passe devant les Ferrera comme on passe devant une injustice ancienne. Aujourd'hui il traverse plus lentement, il connaît les pièges : les mêmes ponts, les mêmes façades, et cette sensation que le décor vous regarde. Il a seize ans, l'été, le supermarché le prend : personne ne lui dit rien, le patron est en réserve avec la responsable du rayon liquide — sa mère ; il poireaute, puis ils sortent, un peu rouges, ils ont chaud ; "Tu sais peser ?" Choux-fleurs, poireaux, melons, poivrons ; tous les gens du coin viennent ici, même les Ferrera, et tout le monde sait pourquoi il est là, tout le monde sait ce qui se passe derrière les cartons. Aujourd'hui, ce qui se passe derrière les cartons a changé de forme, mais pas de poids : ça colle à la peau et ça revient au moment où on ne s'y attend pas. Juste avant les examens, il rencontre une fille d'origine sicilienne ; ils vont à Auvers-sur-Oise, il pleut, ils regardent les tombes de Vincent et de Théo et le lierre qui les réunit ; elle porte une robe de coton blanc, elle marche avec ce qu'il appelle une fierté, et elle lui demande s'il connaît Elio Vittorini ; il ne connaît pas, il improvise, il se ridiculise, elle éclate de rire, leur histoire commence. Des années plus

tard, c'est elle, et c'est toujours L'Isle-Adam, et c'est la même mécanique : on croit s'être déplacé, mais on a seulement changé d'âge. Ils vivent au-dessus du poissonnier ; le chien a mordu, le poissonnier a voulu porter plainte, et la menace prend la forme la plus bête : papiers, amendes, police, et cette idée que tout peut se refermer très vite. Elle est au Brésil quand il emmène le chien chez le vétérinaire ; il ne sait plus très bien pourquoi il y va, sinon parce que la tâche lui revient, comme tout revient toujours à celui qui finit par céder. À son retour, elle ouvre la porte et demande : « Où est le chien ? » Elle sent la torsion dans l'air avant même qu'il réponde ; puis elle dit : « Ici, on vit vraiment trop comme des cons. » Et là, dans le même décor, il sait presque aussitôt que c'est terminé : qu'il partira, qu'il ne reviendra pas, et que les deux ponts, désormais, ne seront plus un passage mais une façon de couper.

04 bis : Dans la nuit de samedi à dimanche

faire un montage de temps disjoints à partir d'un même marqueur temporel (ici “la nuit de samedi à dimanche”), en enchaînant plusieurs vignettes au présent narratif ou au passé proche, sans transitions explicatives, juste par la répétition de la cheville. Autrement dit : une variante de “superposer les temps”, mais au lieu de deux nappes qui s’entrelacent, tu fais un chapelet de surimpressions (presque un “Bourlinguer” intime : un même port, mais plusieurs arrivées).

04 bis : Dans la nuit de samedi à dimanche

Dans la nuit de samedi à dimanche, le téléphone sonne tout à coup. Pépé — mon grand-père, le père de mon père — est mort. « Robert est mort dans son sommeil », a dit ma grand-mère à ma mère. C'est toujours elle qui décrochait : un combiné noir posé sur une petite nappe en dentelle blanche, le tout sur un guéridon en faux acajou, près de la télé. Ça a l'air d'être une chance, mourir dans son sommeil. On nous fait nous habiller, mon frangin et moi, et nous asseoir dans la voiture. Une Ami 8. Sur la route, ma mère le répète à mon père : « Quelle chance de mourir dans son sommeil. » De temps en temps, mon père me regarde dans le rétroviseur. Il a le regard inquiet, ce qui est rare. D'habitude il est plus suspicieux qu'inquiet. Ce regard entre nous deux, dans le rétroviseur, c'est une affaire. Mais cette nuit-là... Peut-être qu'il pense qu'un jour, lui aussi, aura cette chance. Peut-être qu'il pense qu'un jour ce sera moi qui conduirai, et que je regarderai mon fils comme il me regarde. Mais non. Mon père s'est éteint un lundi matin, à 7 h 10, à l'hôpital de Créteil.

Dans la nuit de samedi à dimanche, je ne dors pas : j'attends le retour de mon père, qui revient de Dijon. Mon carnet de notes, ce trimestre-là, est désastreux. Je pense à la rouste. Ça le met hors de lui que je n'obtienne pas de bonnes notes. Nous habitons encore à La Grave, dans la maison de l'aïeul mort l'année passée. Quatre-vingt-cinq ans, dans son lit, dans sa maison : tout le monde appelle ça une chance. Moi, cette nuit-là, j'attends mon père. La chambre est en semi-pénombre, la lune passe entre les volets de fer. Quand je repense à ces insomnies, je me demande si j'avais peur de la rouste ou si je me sentais déjà coupable de le décevoir. Notre aïeul était instituteur, un homme discret, gazé en 14. Mon père, lui, n'aura qu'un diplôme de soudeur. J'imagine qu'il veut que je fasse ce qu'il n'a pas fait : monter.

Dans la nuit de samedi à dimanche, nous sommes trois. J'ai douze ans, je crois. On passe l'été à Villevendret, chez mes grands-parents paternels. Et on a cette idée : casser la porte de la cave du père Dumas, à l'hôpital de Montluçon. On sait qu'il est veuf, qu'il n'y a personne. La porte résiste, serrure à l'ancienne, et puis CRAC : elle cède. Lampe de poche rectangulaire, piles MAZDA. Pas d'électricité dans la cave, comme dans toutes les caves du hameau. Ça sent la terre battue, les pommes, les oignons. Les bouteilles sont sur des étagères en fer, le cul en avant, avec un film de poussière. On en prend une dizaine, ce qu'on peut. On ressort, on éteint la lampe. Dehors, il fait doux, les grillons. Et je me souviens surtout de ça : la nuit noire qui vous reprend d'un coup, avec le triomphe et la culpabilité en même temps. Le père Dumas nous traitait de morveux, crachait quand on passait sous ses fenêtres. Il est mort quelques jours après. Forcément on s'est crus responsables. Et puis son vin était mauvais, une piquette : on a ouvert une ou deux bouteilles et jeté le reste dans les taillis. Nuit du samedi au dimanche. Villevendret. 1972.

Dans la nuit du samedi au dimanche, mon corps entier prend une décharge et je flanque un coup de poing dans le matelas pour rassembler mes esprits, pour ne pas crever. Je m'entraîne à méditer pour ne pas devenir cinglé. Beaubourg, un bouquin sur le yoga, je crois. Ma méthode : allongé, respiration. Dès qu'une pensée arrive, je la renvoie doucement : laisse-moi tranquille, je respire. Jusque-là je m'endormais. Mais cette nuit-là, coup de poing : néant total. J'ai cru que j'allais crever.

Dans la nuit de samedi à dimanche, je pose mes cuvettes sur le chauffage à inertie, celui qu'on a monté au septième avec mon oncle Kalio. Je suis seul, P. est absente le week-end. Je développe des négatifs. La semaine, je photographie autour du boulot, rue Vieille-du-Temple : surtout des paysages, parce que je n'ose pas aller près des gens. Noir et

blanc, et je viens de découvrir Ansel Adams, le Zone System. Il y a quelques jours, Mitterrand a été élu, la foule à la Bastille : j'y étais, appareil en bandoulière, plans larges, incapable de m'approcher. Cette nuit-là, je me dis que je devrais tout revendre, les Nikon, et m'acheter plus discret : un 35 mm. J'ai vu un Leica d'occasion à La Motte-Picquet-Grenelle. Même en vendant tout, il faudrait encore un crédit.

Dans la nuit de samedi à dimanche, je recompte mes billets sur le lit. Peu d'argent. Je ne sais pas comment je vais tenir six mois. Demain, à l'aube, je descendrai chercher une agence pour Téhéran. On m'a dit : surtout pas l'avion. Sur le lit il y a mon Leica, des bobines au mètre, une petite cuve noire, et ces billets. Le plus dur, c'était de faire le saut, de partir. Sinon je serais encore là-bas : Bull à Pantin le jour, IBM place Vendôme la nuit, à dormir en grappillant. J'ouvre la fenêtre. Odeur de viande grillée, enseignes en turc, sons entêtants. Château-Rouge, mais ailleurs.

Dans la nuit de samedi à dimanche, je pousse le portail de la maison du consul. Des loups m'accueillent en montrant leurs dents. La femme du consul leur crie de s'éloigner ; je l'ai déjà vue à l'antenne de Médecins du Monde. Je photographie les loups qui repartent la queue basse. « Alors, comme ça, vous partez demain ? » — « À l'aube. » — « Et ça ne vous effraie pas ? » — « Je veux faire des photographies, on n'a rien sans rien. » Dans une vaste pièce, des médecins avec leurs épouses ; l'alcool a déjà fait son travail. Une femme ivre me parle du Caire : « Si vous saviez comme c'est dégoûtant... » Je bois un verre, je prends quelques photos, plans larges, manque de lumière. Je n'ai qu'une envie : partir. Je pense aux loups dehors. Je pense aussi à ces expats, permanganate, boys, opulence. Je me dis : je suis un loup moi aussi. « Bonsoir, merci pour l'accueil, tcho. » En marchant dans les rues de Quetta, je pense à À la ligne de Joseph Ponthus. Je me sens plus proche des gars en usine que de ces gens-là

05 La mort de Vania

La proposition #05, ajoute deux choses à tout ce qu'on a déjà ouvert avant : 1) un point d'intensité très court dans le temps (un instant qui bascule), 2) la démultiplication du récit par témoins (plusieurs voix, plusieurs métiers, plusieurs angles), de façon à faire sentir que “la réalité” n'est pas un bloc mais une somme de perceptions incompatibles. La compression, c'est ça : un événement qui dure peu, mais qui “prend” énormément de place parce qu'on le refracte, on y revient, on le reconstitue, on le contredit.

05 La mort de Vania

1 — MOI

Je rentre du lycée, je vois la mob bleue d'Henri, les protège-mains dégueux. Je comprends tout de suite que quelque chose a tourné sans moi. Dans la cuisine, deux verres à moitié vides. Ma mère parle la première, neutre, presque administrative : « Faut qu'on te dise : Vania est mort. » Je guette sur leurs visages un signe, mais rien ne bouge. Alors je ne bouge pas non plus. Et pourtant, derrière la phrase, ça démarre : les bords de Marne, la pêche comme prétexte, le saule, les silences où on ne se juge pas. Et l'emblème au-dessus de son lit : deux poignards, une tête de mort, des livres en russe. Je pense : au moins ça, garder ça. Je n'ai même pas le temps de finir la pensée.

2 — MA MÈRE

Je l'ai dit vite, sinon ça partait. « Vania est mort. » Une phrase plate, sans bords. Henri était là, et sa présence mange tout. Deux verres, la chaleur, le bruit d'une chaise. Je savais qu'il allait salir le moment, pas parce qu'il est "mauvais", mais parce qu'il ne supporte pas qu'un instant devienne sérieux. Vania, je ne sais pas comment le placer dans ma tête : ni mon père, ni mon mari, ni un étranger non plus. Une présence installée, silencieuse, qui ne demandait rien. Ça ne crée pas une histoire claire, ça crée un malaise lent. Et la mort, chez nous, c'est comme ça : on ne fait pas de récit, on passe l'info, on continue. Sauf que je voyais déjà ce qui venait : la cruauté d'Henri, le mur du père, et mon fils qui prend tout dans la gorge et qui n'a pas le droit de le dire.

3 — HENRI

On me fait passer pour le monstre, mais on est tous contents d'avoir un monstre, ça évite de se regarder. Vania était là, point. Un meuble, oui : pas par méchanceté, par habitude. Quand il est mort, il a fallu faire ce que personne ne veut faire : vider. Trier. Porter. La déchetterie. C'est

concret, la mort, quand tu dois prendre les sacs. Et le gamin, je l'ai vu : il voulait un souvenir, un fétiche. Sa petite tête de mort, ses poignards, ses livres en russe, ses mythes. Alors j'ai coupé net. Je lui ai dit : « J'ai tout balancé. » Et j'ai ajouté ma phrase sale, parce que sinon il s'installe dans le pathos. J'en ai marre des gens qui pleurent proprement. Nous, on n'a jamais su faire ça proprement. À Valenton, on a été trois, voilà la vérité.

4 — LE PÈRE

On ne rate pas l'école pour ça. Ça paraît dur, mais c'est la règle. Si on commence à faire des exceptions, tout le monde trouve une bonne raison. Vania n'était pas de la famille. Il était là, c'est tout. Je n'ai pas besoin qu'on m'explique la mort : je sais. Je n'ai pas besoin qu'on me joue la scène : je sais aussi. Je vois mon fils monter, fermer sa porte, mettre sa musique fort, chercher à se fabriquer un choc. Il croit que ça l'aide. Moi je crois que ça l'abîme. On enterre, on continue. Les autres oncles travaillaient, normal. On ne fait pas tourner la vie autour d'un mort qu'on n'a jamais vraiment su nommer. Ce n'est pas de la froideur : c'est une façon de tenir debout, dans un monde qui ne te fait pas de cadeaux.

5 — LE TYPE DE LA DÉCHETTERIE

Les gens disent « j'ai balancé » comme si ça effaçait. En vrai, ça arrive ici avec du poids, des odeurs, des objets qui cognent. Il est venu nerveux, pressé, la bagnole chargée comme un déménagement mal fini. Il ne regardait pas ce qu'il jetait, surtout pas. Des sacs, des vieux papiers, des fringues. Et des livres avec un alphabet qui n'était pas le nôtre — ça, je l'ai vu. Il y avait aussi un truc en métal, une plaque, un truc sombre, je ne sais pas quoi. Il a demandé : « Ça va où ? » comme si la bonne case allait régler le reste. Je lui ai dit : ferraille là, encombrants là. Il a tout jeté d'un coup, et il est reparti sans se retourner. J'ai déjà vu ça : quand quelqu'un vient jeter des choses, c'est rarement juste des choses. C'est

un règlement de compte, mais sans adversaire.

6 — “LA BLONDE”

Ils m'appellent “sa blonde” parce que c'est pratique : ça me rend floue, et ça le rend flou. Vania n'était pas flou. Il était discret, ce n'est pas pareil. Je l'ai revu avant sa mort, oui. Il était encore vivant dans sa tête, encore debout, même vieux. Ça les agaçait, je crois : qu'il garde une part à lui, qu'il ne se laisse pas dissoudre dans leur décor. Il m'a dit une fois : « Ici, on me tolère. » Il ne se plaignait pas, il constatait. Je lui ai demandé ce qu'il voulait qu'on garde. Il a haussé les épaules. Il n'attendait rien d'eux. Il savait comment ça finirait : un trajet, un coffre, une benne, puis Valenton, trois personnes, une phrase et c'est réglé. La seule chose qui me surprend, c'est le gamin : qu'il pleure. Pleurer, chez eux, c'est déjà sortir du rang.

05 bis Mythologie

Partir d'un point d'intensité (une scène de bascule, de violence latente, de foule, de panique, de désir de "passage à l'acte"), et le raconter comme une mythologie : non pas "ce qui s'est passé", mais ce que l'espèce raconte pour rendre l'événement supportable et transmissible. Le texte peut prendre la voix d'un chœur (corbeaux, meute, anciens, "on"), une voix de légende qui grossit, accuse, prophétise, et compresse le temps : siècles, saisons, comètes, retours, "never more" qui ne tient pas. On vise l'incantation, la poussée, la répétition, la tentation ("tue, tue, tue"), et le mécanisme : comment un "bon gars" se découvre entraînable, comment la naïveté se fissure, comment le vernis moral sert juste à tenir jusqu'au prochain déchaînement.

05 bis Mythologie

« Avant, avant, avant », ils gueulent, et d'autres hurlent « melhor » (la main droite sur le cœur), et ça dévale, ça s'épaule, ça s'encourage : « Tue, tue, tue ! » Le pennon bien en avant, comme dans Feuilles d'herbe de Whitman. Mon Dieu, il n'y a que ça : se sentir en guerre contre tout et n'importe quoi, pourvu qu'on soit en guerre, et c'est pour eux, pour vous, une joie intense de lâcher votre infecte tranquillité pour vous ruer ainsi, baïonnette au fusil, bave au menton, pour en tuer d'autres — ennemis, adversaires — eux aussi gueulant « tayau » dans le sens inverse, à traverser fleuves, frontières, pics et monts, pour assouvir leur colère artificielle, pour retrouver cette sauvagerie d'orgie grégaire. Lui regarde ça passer avec son air ahuri : « le bon gars » qu'il pense être, singulier, avec de neufs andouillers vigoureux ; vous n'y êtes vraiment pas, l'ami : la guerre est là, sautez, dansez, battez des mains, youpi, du plus vieux au plus jeune, merveille qu'ils en raffolent, tout ça d'un coup dans sa rue, pendant qu'il les regarde comme un cerf qui croit que la meute n'est pas pour lui. À un moment, c'est sûr, l'absence de hasard fera qu'il sera tenté d'entrer dans l'orgie ; il en fait déjà des cauchemars, signes nets d'un désir, et dans sa tête « tue, tue, tue » résonne comme une invitation à se mêler, à mordre, à tuer le père, la mère, le Saint-Esprit, à tout tuer et retuer encore, jusqu'à ce qu'il ne reste rien que de la boue, à refabriquer du golem vert, toute une tranquillité à recréer : une fable neuve, un vernis, un joli trompe-couillon qui trompera d'autres ahuris comme lui. Voilà l'histoire, la très triste histoire que se racontent les corbeaux autour des ruines : tu crois que ces hommes-là étaient des hommes, mais ce n'étaient que des bêtes, bien moins malignes que nous autres corbeaux, et tous les « never more » n'y changent rien : on attend le délai légal de prescription et d'oubli, et ça revient comme reviennent les comètes, les saisons, la taille, la gabelle, jusqu'à la Saint-Glin-Glin, à Pâques et à la Trinité. Une pauvre histoire de glandes, vous dis-je. Et vous qui êtes si

délicat, teint pâle, lèvres rouges, mains fines, vous voulez encore qu'on vous croie doux : gardez vos sourires, donnez-nous vos mots d'amour, vite, qu'on ait juste de quoi tenir avant de courir vers l'infâme, avant le point de non-retour, avant notre propre néant. Il avait écrit ça d'une traite, sans respirer ; il ne savait pas pourquoi ; les narines dilatées, trempé d'humeurs, et si un chien s'était pointé il aurait rêvé de l'éventrer, et la meute l'aurait suivi ; il remua la tête : deux arbres sur son front projetaient leur ombre immense sur la plaine ; le soleil dans son dos, et il fallait bien s'y résoudre : sa naïveté aussi.

06 : l'argent que je n'ai pas

Prendre un personnage (ou une famille, une maison, une rue) déjà là dans le cycle, et mettre l'argent au premier plan comme force invisible — pas “thème social” plaqué, mais champ abstrait qui traverse les corps, les relations, la honte, le pouvoir, la violence, la peur, le futur. Écrire un portrait au vocabulaire de l'argent : salaires, fins de mois, retraits, carte, chèque, crédits, dépenses, dons, vols, épargne, petites transactions, rituels, obsession, tout ce qui se dit et surtout ce qui ne se dit pas. Balzac en filigrane (argent comme moteur souterrain partout), et un appui Pireyre/Tarkos pour assumer que le lexique financier peut devenir matière romanesque. Bref : “parlons argent”, au ras des objets (porte-monnaie, distributeur, carnet de comptes), mais en laissant remonter ce que ça fait aux gens.

06 : l'argent que je n'ai pas

L'oncle Henri ne prononçait pas publiquement le mot argent : il disait fric ou pognon, avec l'air de le mépriser. Mais une fois ou deux, à ma mère, à voix basse, il demanda si elle ne pouvait pas lui en donner un peu. Alors elle se levait, prenait son sac, cherchait son porte-monnaie, et lui tendait quelques billets, comme on fait l'aumône. Je voyais sur lui une émotion compliquée, un mélange de gratitude et de vexation. Et si, par hasard, je me trouvais sur le chemin à la fin de leurs petites transactions, il redoublait de propos acerbes à mon égard, comme si j'étais, d'une certaine manière, comptable du manque, comme si ce qui passait par ma bouche et par mes fringues lui était soustrait, volé. Mon père, lui, se chargeait du reste : il me prédisait régulièrement que je finirais comme Henri, raté comme Henri. Je ne parvenais pas à le prendre vraiment en grippe : je le comprenais sans l'excuser, et cette compréhension me calmait, un peu. L'argent, chez nous, avait surtout la forme de l'invisible. Mon père allait le samedi matin au distributeur du Crédit Agricole : il retirait le nécessaire pour la semaine et en remettait une partie à ma mère pour les achats courants. Le reste restait sur le compte, avalé par les prélèvements. Il voyageait avec le solde de ses retraits et n'utilisait la carte bleue qu'en cas d'urgence. Le chéquier, lui, ne sortait jamais du tiroir fermé à clé de son bureau Napoléon. Faire un chèque relevait du rituel : réfléchir, peser, hésiter. Puis, d'une écriture scolaire, très lisible, très appliquée, il remplissait. Et pour conclure, avec une sorte de rage, il apposait sa signature : un large paraphe bourré d'arabesques. C'est durant l'été 1976 que je gagnai mon premier argent, au Grisot de L'Isle-Adam. Je savais d'avance pourquoi j'en avais besoin : une guitare d'occasion pour jouer du Marcel Dadi, une Epiphone Les Paul. Elle me coûta une grande partie de mon salaire, avec la méthode, un jeu de cordes en acier, deux ou trois médiators, un capodastre. Premier achat sérieux de ma vie. Quand mon père vit comment j'avais employé cet argent, il entra dans une colère froide qui ne s'est plus

vraiment calmée. Très vite je laissai tomber Marcel Dadi, trop raide, et je passai à Brassens, Dylan, Le Forestier : des chansons qui tenaient mieux dans mes doigts et dans ma tête. On avait déménagé dans une banlieue moins cossue, mon père avait perdu son boulot et traînait une rancune qui cherchait un point d'accroche. Quand il m'entendit m'acharner dans ma chambre, la patience lui manqua. Et comme l'épi que j'arboraïs au sommet du crâne l'indisposait, il saisit les ciseaux de couture de ma mère et me le coupa en plein repas. Ça déclencha une bagarre au terme de laquelle je me retrouvai expulsé de la maison familiale, avec mes vêtements — et sans argent. Comme j'étais du genre fier, je revins aussitôt, je fis mon sac, j'emportai ma guitare, et je retraversai le seuil en jurant à tout ce beau monde qu'il ne me reverrait pas de sitôt. Puis je pris la route qui descendait des hauteurs de Limeil vers le RER de Boissy-Saint-Léger. J'irai à Paris, je jouerai dans les rues : j'élaborais, au rythme de mes pas, des stratégies pour survivre. J'étais à la fois peiné et, étrangement, soulagé, remonté à bloc comme un coucou mécanique. C'est en arrivant sur le quai que je me rendis compte qu'il pleuvait et que mes Clarks avaient pris l'eau. Dans la rame flottait une odeur de fleurs des champs. J'avais la sensation qu'elle venait de moi, qu'elle remplissait tout le wagon : une odeur de sainteté retrouvée, un parfum de myroblYTE, ni plus ni moins.

06 bis

un genre de refrain, par exemple combien pour l'ensemble

06 bis

Il dit : « Il n'y a pas d'échange totalement satisfaisant. Il y a toujours un déséquilibre : un qui est niqué, l'autre pas. Même à l'époque du potlatch, c'était déjà comme ça, pas de rustine à y mettre. » Et moi, à côté, je me tortille les doigts. Je me dis : merde, le niqué de l'affaire, si c'était toujours le même. Parce qu'on s'imagine un 50/50 : un coup toi, un coup moi. Mais c'est comme la température : c'est surtout une affaire de ressenti. Et le ressenti, chez certains, c'est d'être le niqué perpétuel. « Bon, il faut dire que tu te niques assez bien tout seul », ajoute-t-il. « À la rigueur, tu n'as besoin des autres que comme figurants pour ton happening, ton installation pseudo-artistique d'autodestruction spectaculaire. » Je l'écoute, je bois ses paroles, et du fond de ma gorge monte un gargouillis qui arrive à peine aux lèvres. « Tout ça pour ça », j'allais dire, et je m'abstins. Un reste de respect pour l'intelligence d'autrui, si ce n'est pour la mienne.

Là-dessus je me mets à regarder les choses sous un autre angle.

« Combien pour l'ensemble ? » chante une voix, rue des Marchands, en faisant des volutes dans l'air bleuté du matin.

Et ça m'atteint l'oreille cruellement : tant de beauté d'un coup.

De quoi parle-t-on ? D'un vêtement, d'une vie, d'une amitié, d'un amour ?

« Combien pour l'ensemble ? » et ma cervelle se met à compter, comme une machine. Compter ce qu'on a avalé, ce qu'on a reçu, ce qu'on a usé. Le lait, les soupes, les patates, les bols alignés comme des jours. Et puis les pas : lit, plaque, lit, plaque, dans une chambre avec

gaz, dix ans, deux mètres, retour, quinze kilomètres, ridicule. Alors je multiplie. Je corrige. Je triche un peu pour que ça ressemble à quelque chose.

Dès que je mets un doigt dans les chiffres, je me perds : j'ai cette maladie depuis tout petit, passé mes dix doigts je ne sais plus.

J'ai connu une fille, elle, qui savait compter. Elle comptait sur moi. Je me tenais à quatre pattes et elle faisait ses calculs sur mes reins, mais ça n'allait jamais : je bougeais trop. « RESTE TRANQUILLE, tu me flanques le tournis, j'arrive plus à compter », disait-elle. Ou bien, implicitement, elle me demandait de me plier en quatre pour que tout gaze.

Alors je me découvre nu et pas beau : laid, horrible... calculateur. Ce qui n'est pas un mince paradoxe pour un type qui prétend ne pas savoir compter.

« COMBIEN POUR UNE NOUVELLE PAIRE ? »

Je suis doté d'une mentalité de pauvre depuis l'origine. J'entre dans un magasin de chaussures et je ne vois que les étiquettes. Les chaussures, c'est secondaire : ce qu'on regarde, c'est le prix.

59 francs.

Voilà, une paire à mes pieds. Un effort de 9 francs : pas la mer à boire. Une petite largesse de pauvre.

Et puis, comme si ce simple achat me donnait le droit de faire des additions plus vastes, je pense au patrimoine sur trois générations : ce qu'ont amassé mes grands-parents, mes parents, moi — ce que ça a

coûté en heures, en dos cassés, en renoncements — et ce qu'il en reste.

Rien. Zéro. Nada.

Avec un peu de chance, si je ne crève pas avant, une retraite qui ressemble à une Bérézina.

Je me vois déjà à ressortir les cartons : actes, talons, baux, avenants, livres de comptes. J'ai tout conservé depuis que j'ai une cave et un grenier. Tout est là, il suffirait de s'y mettre. Et puis je me dis : à quoi bon, quand une paire coûte maintenant six fois plus, quand tu te demandes déjà comment tu vas oser racheter ce qui te permet simplement de marcher sans te faire mal aux pieds.

Et derrière, ça continue : un pneu, un cercueil, une concession, tout ça se paye. Même la salubrité publique a son tarif.

Dans les échanges, il y a toujours un niqué, je veux bien le croire. Dans l'histoire aussi : toute cette force de travail des générations d'avant, ajoutée à la nôtre, dissipée, et au bout du compte si peu de chose pour soi. Et une planète en liquidation, en dépôt de bilan, en faillite totale.

Ouais : combien pour l'ensemble ? On peut se demander, et tourner les talons.

07 Ça doit venir du ventre

faire exister le corps d'un personnage non pas "à la Balzac" (portrait, vêtements, traits recomposés), mais en mouvement, au présent, comme une surface active : gestes, tensions, réglages, postures, souffle, micro-rituels, façon de "se préparer" avant d'entrer en scène. Le modèle (via Schefer lisant Woodman) : il y a une préparation (mise en place, réglage, tenue, dispositif), puis ça échappe au moment où l'image advient — et toi, tu dois écrire juste avant ce basculement, en restant collé au concret, sans commentaire psychologique ni discours sur l'art. L'idée de caméra collée au corps (assistant qui guide pendant que la caméra recule) sert d'image opératoire : écrire au plus près, accompagner, cadrer, suivre.

07 Ça doit venir du ventre

Ça doit venir du ventre, qu'il dit, mais il ne le dit pas comme un conseil : il le dit comme un ordre, comme si mon tympan lui appartenait déjà. Il marche dans la pièce en cherchant l'endroit où la lumière tombe juste, pas trop, pas trop peu, et il s'arrête net, la tête légèrement de biais, comme s'il écoutait si son corps fait assez de bruit pour mériter d'exister. Il pose une main sur son bide, l'autre sur sa gorge, il presse, il relâche, il teste la tuyauterie, il avale de l'air et le garde, il le remue, il le fait passer plus bas, plus bas encore, et ses yeux se plissent d'un contentement mauvais : voilà, ça y est, ça circule. Il me regarde comme on regarde un outil qui n'a pas servi depuis longtemps. « Parle plus bas, tu marmonnes. Tout ce qui marmonne me rend sourd. » Et il n'attend pas ma réponse : il approche sa bouche, très près, il me souffle dessus comme pour vérifier si je suis vivant, puis il recule d'un pas et commence la préparation, la vraie, celle qui précède toujours ses crises d'éloquence. Il roule ses épaules, il secoue ses mains, il fend l'air avec les bras comme un nageur lourd, il fait craquer sa nuque, il tapote ses joues, il tire sa langue, il frotte ses incisives avec le pouce, il met deux doigts dans son oreille et gratte, sans pudeur, comme si la propreté n'était qu'un obstacle à la phrase. « Tu vois, ça, c'est ton problème : t'as le corps timide. T'as le corps en papier. » Il dit papier et il rit, gorge ouverte, gorge sale, et je vois la salive qui brille un instant au coin de sa bouche avant de disparaître. Il remonte sa ceinture, la redescend, la remonte encore, cherche l'endroit exact où ça serre, où ça tient, où ça fait autorité ; il s'appuie contre la table, puis s'en décolle comme s'il s'était brûlé, et il recommence à respirer, à gonfler, à faire travailler l'intérieur. Je comprends que tout est là : l'attaque ne sortira pas de sa tête, elle sortira de ses tripes. Il se rapproche encore, à portée de poing, et il parle enfin "ventre", comme il dit, plus grave, plus bas, avec cette menace ridicule et réelle à la fois : « Écoute ma bouche reliée à mon anus, écoute comme ça s'aligne, comme ça se branche, comme ça

devient une seule pièce. » Il se palpe le cou, les clavicules, il pince la peau, il la tâche comme une viande, puis il fait un pas de côté pour se remettre dans l'axe de la lumière. Et alors, sans prévenir, il commence à se déshabiller, mais là encore ce n'est pas un strip-tease, c'est un démontage méthodique : d'abord la cravate, qu'il dénoue lentement, très lentement, comme une corde qu'on retire d'un cou ; ensuite la chemise, bouton par bouton, avec une application presque scolaire ; puis le marcel à rayures, qu'il roule en boule et jette sur une chaise ; puis le pantalon, qu'il fait glisser en le tenant à deux mains comme une peau trop lourde ; puis le slip kangourou, qu'il baisse d'un geste bref, sec, définitif, et il reste là, nu, au milieu de la pièce, pas beau, pas héroïque, mais sûr de sa masse, sûr de sa présence, sûr de sa gravité. Il joint les jambes, il étend les bras, il se met en croix, oui, en croix, comme s'il fallait une posture ancienne pour rendre acceptable sa vulgarité neuve, et il baisse les yeux par une pudeur de théâtre, par une pudeur fabriquée, exactement au moment où je manque de rire : il a oublié d'ôter ses chaussettes. Il ne bouge pas. Il tient. Il respire. Il attend que je le regarde comme il veut être regardé. Je le sens, là, juste avant que quelque chose échappe — juste avant l'instant où il va chercher le geste de trop, la parole de trop, le signe qui fera basculer la scène dans l'image, et je n'ai pas envie de l'aider, je n'ai pas envie de le retenir non plus.

07 bis

idée : écrire l'entrée dans un lieu par le biais d'un seul sens dominant (idéalement l'olfactif), au présent, en s'interdisant le récit “psychologique”. Montrer comment cette sensation attrape le corps, remonte dans la gorge, impose des réflexes, réactive des automatismes, et produit un autre toi (un toi conditionné) qui agit à ta place. Puis, au lieu de “raconter”, adopter une posture quasi technique : observer ce double, chercher un point de vue/une contrainte pour ne pas s'y dissoudre, et décomposer l'envoûtement en éléments matériels (inventaire, combinatoire : surfaces, mains, objets, aliments, textiles, animaux, produits d'hygiène, etc.). Finir non pas par une scène, mais par une saturation lexicale (une liste) jusqu'à ce que les mots deviennent équivalents, comme si l'écriture elle-même tentait de neutraliser l'emprise (désenvoûtement par épuisement).

07 bis

L'odeur vous prend à la gorge sitôt qu'on entre : agréable, désagréable, ce n'est pas le problème. C'est une odeur reconnaissable entre toutes — l'odeur de la maison familiale — qui s'accroche illico à vos souvenirs, à votre mémoire, et vous recompose immédiatement en tant qu'élément de cette maison, de cette famille. Tout se métamorphose dès le seuil franchi : l'envoûtement entre par les narines, remplit instantanément le corps entier. On dit “ça vous prend à la gorge” parce que oui : c'est une étreinte, un toucher qui arrive par le nez, remonte au ciboulot, et vous fabrique une empoigne qui vous serre le kiki ; alors aucun mot ne jaillit que des vieux mots usés, désespérants de les sentir ressortir sous cette contrainte olfactive. Décrire cette odeur ? On sait tout de suite que c'est vain : on décrit pour être lu, entendu, compris, or ici il n'y a rien à comprendre — tout à sentir, à ressentir, à ressasser. L'envoûtement, c'est le ressassement : boucle de sensations, de sentiments, de réflexes pavloviens. Et voilà l'irruption olfactive d'un double de soi-même sur quoi on n'a aucun contrôle : il faut le savoir, chercher un siège, et observer, le plus calmement possible, les agissements de ce double dans les lieux, au contact des autres personnages du lieu. Après l'effroi, l'angoisse traversés, on peut tenter des stratégies, mais elles demandent de revenir — physiquement, en pensée, par imagination, peu importe : ce qui compte, c'est l'angle, le point de vue, la contrainte qu'on s'imposera pour pénétrer dans le même envoutement sans s'y dissoudre, en gardant en tête que le but est d'en sortir, de se désenvouter. On peut suivre chacun à la trace, non pas pour “raconter”, mais pour discerner ce qui compose l'odeur : les doigts qui viennent d'éplucher l'ail, l'oignon, de fumer, de caresser le chien, de se torcher le cul, de se curer le nez ou l'oreille ; les odeurs passent ainsi du plan familial au plan plus individuel, plus intime, au plan de l'être sans le rôle — et cette bascule, au bout du compte, imprègne l'observateur, l'envalait, le colonise, surtout si le penchant à la nostalgie est fort, si le

caractère est faible, si la solitude essentielle n'a pas été explorée de fond en comble, si la maison où l'on entre est encore, par abus de langage, SA MAISON. Alors non : il ne faut pas prendre l'olfactif un par un, il ne faut pas en faire une histoire, un récit, des personnages. Plus pertinent : créer des assemblages, des combinatoires, amasser du matériel de mots en amont pour l'épuiser copieusement — suffisamment pour s'abstenir ensuite de vouloir s'en servir. Parvenir à une indifférence vis-à-vis de ce matériel-mot, où le mot merde devienne l'équivalent parfait des mots ail, oignons, chien, cigare, pipe, pet, tapisseries, poussière, moquette, tapis, livres anciens, brûle-parfum, dentifrice, après-rasage, déodorant pour chiottes, suppositoire, médicament, fleurs coupées, pieds, aisselles, entrejambe, haleine.

08 Et voilà le tableau

idée: consigne d’“expansion” à partir d’un fragment minuscule, en prenant pour boussole deux gestes : le pied nu du Chef-d’œuvre inconnu (un morceau vivant qui surgit d’un chaos) et l’acharnement exhaustif de Claude Simon dans *Leçon de choses* (partir d’un détail banal et le faire avaler tout le décor). Donc : tu choisis un détail minime (objet, image, morceau de matière, angle, surface, jointure, trace), tu l’empoignes physiquement par l’écriture (pas “décrire joli”, mais serrer, inventorier, faire apparaître), et une fois le mouvement lancé, tu le tiens : le détail devient moteur, puis il mange le lieu, la situation, puis les personnages, puis le temps, jusqu’à épuisement. L’objectif n’est pas dix lignes “effet”, mais une poussée longue, obstinée, qui peut prendre des pages et des jours : rester dans la rage d’exhaustivité, laisser le réel se recomposer par strates, comme si le fragment finissait par devenir la preuve vivante au milieu du brouillard.

08 Et voilà le tableau

Un portail couleur rouille se découpe sur fond sombre ; le contraste vient des deux morceaux de mur clairs, de part et d'autre, qui bordent côté route la propriété. Des tubulures, des tiges métalliques, une peinture verte pelée par endroits ; sur les tiges, agrafé, un grillage à losanges. Les anges et les losanges, peut-être. Les écailles de peinture explosent au ralenti, éclatent, se relèvent, mus par l'ennui ou le désir de s'essayer à la figure, virgules, vagues, une flore et une faune de l'usure qui se rebiffent, rebiquent, convulsent, et l'ensemble tient par cette harmonie subtile née de deux couleurs censées s'opposer : le rouge sombre des rouilles et le gris-vert du relief, de l'abrasion. Portail battant à deux vantaux, ajourés malgré le maillage ; jadis fixé à des montants épais, verticaux, carrés, désormais faussés en quelques points par des chocs dont les raisons restent inconnues ; montants encore solidement repris dans des piliers de parpaings, dont l'un n'a jamais été enduit, détail qui laisse sur l'ensemble une impression d'inachevé, comme si on s'était arrêté en cours de phrase. Sur le portail fermé, un cadre et ses traverses ; la battue n'est plus rectiligne : un jeu apparaît, au-dessus de la serrure, et ça baille davantage en montant. Quatre gros gonds, lourds comme des gonds de grange, rouillés eux aussi, tiennent encore tout ça, comme ils peuvent, et c'est presque attendrissant qu'ils tiennent. Au-delà du portail, la vue se floute : l'angle d'une bâtie, et surtout le lierre, masse vert sombre un peu luisante, qui mange la façade ; si l'on tend l'oreille, on devine un monde invisible d'insectes dans cette épaisseur végétale, et plus haut, sous les gouttières, les nids d'hirondelles, constructions de paille, de terre et de bave ; sur les fils téléphoniques et électriques, jadis, la partition des hirondelles que les petits écoliers chantonnaient en déboulant du hameau. Au pied du lierre, des fleurs ; une allée sableuse qui s'assombrit sous l'ombre de grands arbres ; un seau vert pâle, une petite pelle, jouets abandonnés comme après un départ pressé ; plus loin, une brouette renversée, ombre bouchée sous

son ventre de métal ; à l'est, un muret de pierres sèches, une cloison grillagée qui trace la limite jusqu'au champ, et, alignés le long de cette frontière, un poulailler, un hangar, un potager au cordeau, les gestes du jardin rendus visibles par l'ordre même qu'ils imposent ; au centre, un bassin circulaire, autrefois plein d'eau, maintenant plein de terre et de pensées, bordure de pierre tachée, déjà comme un cimetière miniature ; et au-delà, des clapiers, des restes de murs, puis le champ sombre qui recule vers le gris bleuté des collines, comme pour aller se blottir dans une ombre douce, histoire de se reposer de la violence du ciel. De la première ébauche, la structure est classique : trois plans, et un point de vue de cyclope qui ne bouge pas, planté là, comme on apprend à voir sur les bancs de l'école, comme on apprend à se raconter des histoires : un sujet, un point de vue, et la réalité qui s'organise autour. En 1964, il les voit débarquer de la ville ; il a quatre-vingts ans, il vit là depuis cinquante ans, c'est lui qui a fait poser le portail, creuser le bassin, fabriquer le poulailler, et c'est lui qui, des années durant, s'enfonçait la nuit au fond du jardin pour aller faire ses besoins, avant le confort et ses promesses ; il a concédé, tardivement, qu'on mette une porte dans la cloison, pour que la voisine ne fasse plus le tour entier quand elle venait lui servir la soupe et faire un brin de ménage. Ils arrivent au crépuscule, fin d'été : son petit-fils, sa bru, et le petit ; il écarte le rideau de la salle à manger, regarde la route au-delà du mur ; quelques hirondelles sont déjà posées sur les fils, il a fait plus froid ces derniers jours, et la maison du père Bory, en face, a les volets fermés depuis juillet, depuis qu'il est devenu veuf ; on ne le voit plus, mais ça ne veut pas dire qu'il n'est pas là, il le sait, lui qui avait fermé ses propres volets à la disparition de son épouse et s'était tenu reclus à lire le dictionnaire ; dans la guerre comme dans la paix, dans la douleur comme dans la solitude, l'homme n'a jamais d'autre recours valable que celui de revisiter les mots, et plus il lit le gros livre, plus il s'aperçoit qu'il ne sait rien. Une portière claque ; il voit une grande femme admirable sortir de la voiture, vêtue à la mode du jour, presque américaine, magazine ; son petit-fils a grossi, il a perdu

ses cheveux, lui qui avait, sur la photo accrochée au mur, une toison bouclée ; le petit marche à peine, blondinet joufflu, timide et gauche ; qu'est-ce que tout ça va donner, pense-t-il, puis il referme le rideau, enfile ses sabots, et descend dans l'allée à leur rencontre. Quelques mois plus tard, ils vivent à l'étage ; ils se querellent à propos d'une douche, ils veulent une colonne sanitaire sur la façade sud, un plan, une salle de bains pour lui au rez-de-chaussée, une pour eux à l'étage, et des toilettes séparées, tout ce progrès soigneusement dessiné ; ça l'agace, ce changement, mais il ne dit rien, il laisse faire, il a déjà vu ce que ça donnait, et il sait qu'on ne gagne pas contre le progrès, pas sur la durée. Elle veut que le gamin prenne une douche matin et soir ; ils se chamaillent sur le perron ; il lâche : « Vous allez en faire une fillette si vous le lavez tout le temps », et aussitôt il regrette, pas digne de lui ; ce jour-là, il décide de se taire vraiment, non par hostilité, mais par pratique : une façon d'extraire de l'expérience quelque chose de tenable, et rien ne vaut l'expérience. La maison est animée ; le gamin court, explore, et lui, instituteur, soldat, secrétaire de mairie, observe à la lumière de ce qu'il sait des hommes ; il détecte la sournoiserie, puis le mensonge, presque comme on sent la pluie ; le gamin, pense-t-il, a déjà la lèpre du commerce, des affaires, et il chante, parce qu'il n'a trouvé que ça : « Menteur, voleur, picoteur, les grenouilles te trouveront ; menteur, voleur, picoteur, les crapauds te mangeront. » Des cinq années que l'enfant passe dans la maison, il amassera une provision de nostalgie pour toute une vie ; et pourtant, des années plus tard, en examinant calmement ce qui s'est vraiment passé là, il aura du mal à y trouver autre chose que du malheur, des humiliations, des coups, une violence brute, qu'il confondra longtemps avec la rudesse paysanne, alors même que les collines ont des courbes douces, que les sous-bois apaisent, et que le Cher s'écoule avec une indolence presque insolente ; paradoxe, voilà, et peut-être la nostalgie n'est-elle que la nostalgie de cette joie unique : découvrir la nature des paradoxes. Ils reviennent en pèlerinage, en sachant le résultat d'avance ; il rétrograde en arrivant

d'Hérisson, roule au pas pour s'enfoncer dans la sensation, pour comprendre les rouages de cette nostalgie, et la maison apparaît comme un spectre, un squelette, quelque chose de dévitalisé ; une femme passe le portail, et il voudrait ne pas s'arrêter, enclencher la seconde, filer, mais son épouse dit : « Arrête-toi, on va demander à la dame. » C'est elle qui parle, lui n'y parvient pas, redevenu le gamin timide ; « Mon mari habitait là, on se demandait si on pouvait faire quelques photos. » La femme les regarde comme des ennemis ; ce regard, il le reconnaît, le même qu'on portait sur lui à l'école quand il entrait dans la cour ; elle le toise et lâche : « Votre père n'était pas un homme gentil, il nous en a bien fait voir chez le notaire, à l'achat de la maison. » Un homme arrive à vélo, encore plus mauvais, comme s'il avait su tout de suite qui ils étaient ; la visite est morte avant d'avoir commencé ; il imagine la scène chez le notaire, son vieux face à ces deux-là, le plaisir sec que ça a dû lui faire, et il se surprend à être d'accord avec lui, pour une fois : des sales cons, oui, et rien que pour ça, ce pèlerinage n'est pas tout à fait vain. En roulant, il se demande comment rendre compte de tout ça encore, comme si ce n'était pas épuisé, comme si le tableau manquait de tenue, de nerf, et même d'intérêt ; avant de tourner vers Épineuil, vers le cimetière, il dit : « Et voilà le tableau. Je t'avais bien dit que c'était inutile d'y aller. » « Évidemment, soupire-t-elle, tout est de ma faute comme d'habitude. » Ils se regardent, prêts à dire quelque chose, et c'est là qu'un fou rire les surprend, juste avant de se garer devant le mur du cimetière.

08 bis : Le laboratoire photographique

Fais sentir la préparation, la répétition, les corrections. Ne livre pas ‘l’image finale’ : laisse-la se construire/échouer, et fais surgir seulement un fragment vivant — le ‘pied nu’ — qui vaut plus que tout le reste.”

08 bis : Le laboratoire photographique

Dans l'obscurité feutrée du labo, il se tient là, mains nerveuses, yeux encore brûlés. Pas besoin d'en rajouter : ici, tout passe par les gestes. L'agrandisseur jette le négatif sur le papier baryté ; un rectangle de lumière, une image en attente, et déjà cette sensation d'être au bord de quelque chose. Il plonge la feuille dans le révélateur : d'abord les noirs, les masses d'ombre, puis les gris qui montent, puis les blancs qui se décident à apparaître. L'œil sait attendre, grappiller encore un peu de matière dans les zones trop claires, ne pas céder trop vite à l'illusion que « c'est bon ». Il compte les secondes mentalement, retranche, ajoute, recommence. Chaque variation fabrique une épreuve différente : alchimie modeste, cruelle, têteue, qui vous rend à la fois artisan et joueur compulsif. La lampe rouge donne aux cuvettes des reflets de sang. Et sous cette lumière-là, les images viennent, et ce ne sont pas des images confortables : ici cinquante corps allongés sur le sol de la gare routière de Quetta après que l'armée a tiré depuis les toits ; là un soldat brûlé de la tête aux pieds par du napalm soviétique, regard rivé à l'objectif, plus de cils, plus de sourcils. Par la fenêtre, la ville continue : klaxons de rickshaws, rires d'enfants dans une cour d'école. Le soir, les lueurs pisseeuses du restaurant de l'hôtel Osmani, sur Jina Road, glissent sur l'arrondi des brocs d'étain ; une odeur de cardamome flotte. Plus tard encore, à Karachi, au crépuscule, les martinets strient le bleu sombre, ballets rapides et bruyants, comme s'ils se moquaient de votre besoin de fixer quoi que ce soit. Il enchaîne. Il déchire les emballages Agfa, les jette à même le sol pour ne garder que le carton. D'un coup d'ongle il tranche le scotch, libère le couvercle, déplie le plastique noir ; la pulpe de ses doigts, toujours sèche quand il touche papier et film, sent tout de suite la couche argentique. Feuille après feuille sous l'agrandisseur. Mise au point. Compte-fil. Vérifier le premier plan, s'assurer que ça tient, et pourtant savoir que ça ne tiendra peut-être pas. Les images se superposent dans sa tête plus qu'elles ne se succèdent : réel, imaginaire,

témoignage, fantasme, il ne tranche pas, il n'en parle à personne, il sait que personne ne le croirait, et au fond peu importe. Les souvenirs se mêlent aux rêves. Il se revoit, des mois plus tôt, prendre le bus à la porte de la Villette ; belle journée ; elle l'avait accompagné jusqu'à la gare ; son visage, dernier visage avant le grand départ. Aujourd'hui, ce visage est devenu flou. Il n'arrive plus à retrouver la netteté d'autrefois, cette netteté dont il croyait qu'elle prouvait quelque chose — alors qu'elle ne prouvait que ses illusions, ses sentiments convenus, sa docilité à l'époque. Sur les tirages, des visages apparaissent et disparaissent. Des inconnus deviennent familiers, mais il connaît la ruse : cette familiarité vient surtout du fait qu'il a développé cent fois les mêmes images, à s'en brûler les doigts, sans jamais obtenir l'épreuve tant espérée. Il fixe, il rince, il attend. L'odeur chimique se colle aux souvenirs, et le temps se met à flotter, comme si la chambre noire avait le pouvoir de faire de la vie un présent interminable. Les photos sèchent. Certaines zones se révèlent avec une clarté presque agressive ; d'autres restent dans un flou qui ne cède pas, comme pour rappeler que tout ne se donne pas, que certaines histoires restent inachevées par nature. Peut-être que le vrai travail n'est pas une image, mais ce qui entraîne vers elle sans jamais la trouver : accumuler des essais, des ratages, tourner autour d'une réussite imaginaire, et finir par comprendre que ces fragments-là — les notes, les épreuves, les reprises — sont plus authentiques que la prétendue image définitive. Ce qui l'intéresse, désormais, il ne le sait même plus ; il voudrait simplement tirer honnêtement, comme un bon artisan, et s'en contenter. Et puis revient la morsure : l'impression que l'histoire qu'il raconte n'est pas tout à fait la sienne ; que l'époque, la mode, ont volé les seules images qui comptaient réellement. Il chasse ces idées. Il écrit ça à des années-lumière de distance. Il éprouve de la tendresse pour ce petit jeune homme de vingt-six ans, parti seul à la rencontre de sa propre réalité imaginaire. Il sait maintenant que ce qui compte n'est pas une image unique, mais un faisceau, un kaléidoscope toujours en mouvement, qu'on n'arrête que de façon arbitraire — pour

raconter une histoire. Et une histoire, justement, n'a pas grand-chose à voir avec la vraie vie, avec la réalité.

09 L'île

repérer (ou inventer) dans ton matériau un élément rémanent venu de l'enfance ou d'un noyau biographique ancien — pas un souvenir raconté, mais un motif-archétype (lieu-géométrie, objet, couleur, micro-scène, sensation) qui peut rester discret, presque secret, et le faire passer du statut de détail récurrent (glissé partout) au statut de dispositif central d'un nouveau texte, comme King avec parking/usine/roulotte/voie ferrée ; si tu ne le vois pas encore, utiliser cette idée pour ouvrir une extension de tes lieux/personnages/thèmes actuels.

09 L'île

Une île au bout d'un tunnel : c'est ça le truc, le secret bête et tenace, la petite géométrie qui revient, même quand on croit parler d'autre chose. On l'a vue quelque part, ou on l'a vue, ou on l'a rêvée, peu importe : un patelin au nom imprononçable, posé comme une vieille dent au bord du monde, et pour y entrer il faut avaler un tunnel sous la montagne, étroit, sans éclairage, une seule voie par endroits, la roche qui suinte, la paroi si proche qu'on a l'impression de la frôler avec l'épaule, et cette question qui vous serre déjà les doigts sur le volant : comment font les camions, les bus, pour se croiser là-dedans ? On ne sait pas, ou plutôt on sait très bien : ils ne le font pas, ils attendent, ils klaxonnent, ils se calent au millimètre, ils avancent au pas, et vous, au milieu, vous devenez un organisme de réflexes — phares, frein, souffle court, regard fixe sur la ligne de fuite noire, les oreilles à l'affût du moindre grondement en face. Ce n'est pas une image de vacances : c'est un passage. Ça explique tout le reste, même les détails idiots et féroces comme le prix des tomates, le steak-frites hors de prix, pas parce que "c'est une île" au sens carte postale, mais parce que tout arrive par ce goulot, par cette gorge, par cette trachée minérale qui décide de ce qui passe et de ce qui reste coincé. L'île, ici, ce n'est pas l'eau : c'est l'isolement fabriqué. C'est la sensation d'être entouré — non pas par la mer, mais par l'impossibilité de sortir vite, l'impossibilité de faire demi-tour sans y laisser quelque chose de soi. Et c'est là que ça rejoint ce que j'écris sans le vouloir : les portails rouillés, les barrières, les seuils, les couloirs, les penderies derrière un rideau trop épais, toutes ces entrées qui vous recomposent au moment où vous les franchissez. Le tunnel fait pareil, mais plus nu : il vous enlève le décor, il vous enlève les excuses, il vous réduit à un corps qui avance dans le noir en espérant que rien ne vient en face. Alors oui, la vieillesse aussi ressemble à ça : un couloir qu'on traverse avec les mêmes gestes précis (ralentir, se ranger, attendre), et autour, la mort n'a pas besoin d'être spectaculaire, elle est

juste la limite, la paroi, le mur qui ne bouge pas. "Isola", on pourrait dire, mais ce mot-là m'intéresse surtout parce qu'il colle à la bouche comme un bruit court, pas parce qu'il fait joli ; et si je m'amuse une seconde avec "il" et "île", c'est seulement pour noter ceci : à la fin, on se réfugie souvent dans un pronom, dans une façon de parler de soi à distance, comme on se met à l'abri dans un recoin du tunnel quand on entend le moteur d'en face. Le secret, pour moi, n'est pas l'île : c'est le passage étroit qui y mène, la contrainte, la compression, le noir sans lumière, et cette obstination à y entrer quand même, parce qu'on croit qu'après, de l'autre côté, ça va enfin s'ouvrir — alors que le vrai mécanisme, c'est que le passage vous a déjà fait, vous a déjà plié à sa forme, et que l'île n'est plus qu'un nom pour ce pli.

09 bis

une bascule très précise par rapport à la #09 : prendre “l’élément secret” (archétype d’enfance / géométrie rémanente) et le faire passer de motif discret à dispositif central, exactement comme King fait avec parking + usine + roulotte + voie ferrée : ce qui était un fond, presque un tic intime, devient la charnière du récit, la “fissure” par où tout s’organise (voire par où le temps se détraque).

Hier nous avons dû emprunter le tunnel à nouveau pour nous rendre à Jelsa, faire le plein de la Dacia. « Fais des photos, je dis à mon épouse, parce que personne ne nous croira... » En fait le boyau ne fait qu'1,4 km, je l'ai vérifié pendant qu'on patientait au feu à l'entrée : panneaux, chiffres, preuve. J'avais grossi la bête la première fois, on grossit toujours ce qui nous serre. Le soir, mon épouse me parlant de son appréhension de sauter à l'eau depuis le petit quai où nous allons nous baigner — « j'ai la trouille de sauter, des fois qu'il y ait des bêtes » — je réplique : « mauvais souvenir utérin. » Elle rigole. On rigole. Et juste après, ce petit blanc qui arrive tout seul. « Il y a longtemps que je n'ai pas mangé des tomates pareilles », dit-elle enfin, ce goût de tomate qui a le culot d'être un vrai goût. « Peut-être parce que c'est les vacances : même l'ail a un vrai goût d'ail, tu ne trouves pas ? » On rit encore, puis on se tait encore, comme si on venait de dire quelque chose qu'on ne devait pas dire. À Jelsa on marche le long du petit port, puis les ruelles nous avalent, et on tombe sur une petite place sans touristes, terrasse d'un café, calme ; le serveur pose un grand verre d'eau glacée près de mon expresso, geste simple, et je repense à Miller, à Durrell, à cette façon qu'ont certains pays de vous donner l'eau sans que vous la mendiez. Est-ce de la peur, ce tunnel ? À peine deux mètres de large, aucun éclairage, rien que les feux arrière du véhicule devant, et je retrouve d'un coup la sensation d'apprendre à conduire l'Ami 8 de mon grand-père, presque l'odeur des banquettes moisies au tabac froid. 1976 ? 77 ? Mon épouse essaie de prendre des photos : sur son écran il n'y a que les vignettes claires collées sur le pare-brise, du blanc sur du noir. « Désactive le flash ? » Le résultat n'est pas meilleur. « On nous croira sur parole », j'ajoute en clignant d'un œil. Et puis la sortie : la lumière crue, presque insultante, cette impression d'être recrachés par les deux bouts d'un même tube, comme si l'on changeait de monde plus que de paysage. Sur le port, en grignotant, je voyais des hommes

crâne rasé, gros bras, cinquantaine, rire en descendant des bocks de bière ; je calculais malgré moi l'âge qu'ils avaient pendant la guerre, il y a presque trente ans, et l'image se met à dérailler toute seule : se battre, tuer, violer, puis aujourd'hui plaisirner à deux mètres de vous, et moi, à la même époque, à Paris, à vouloir écrire, à tourner déjà dans mes petites chroniques. Au supermarché, même cirque : emballages, noms rigolos, on ne sait pas ce qu'on achète, on tâtonne ; on reconnaît à l'œil la charcuterie, le beurre, le café, et il faut juste trouver les bonnes capsules pour la machine "gracieusement" fournie, détail d'époque. On repart avec des sacs et la sensation d'avoir joué au loto des denrées. Le tunnel revient par intermittence : pendant le plein je m'imagine la panne dedans, jauge dans le rouge — enfin, en orange — et je vois, comme dans un mauvais film, ces mêmes types ivres au volant, ce même tunnel, la file bloquée, et la scène qui bascule, mitraillage, panique, moi dedans, bien sûr. La troisième fois ça va mieux : on s'habitue à presque tout, ou bien on apprend juste à ne pas trop regarder ; les mesures deviennent rassurantes — 1,4 km, deux mètres, 30 km/h — mais l'aveuglement à la sortie, lui, ne cède pas. En fin de journée on va se baigner à la pointe de l'île (ça va devenir notre coin favori, je le sens). C'est là qu'on voit le trou dans la dalle du quai : un bruit de respiration difficile, rauque. Mon épouse s'éloigne en disant qu'elle ne peut pas supporter ça. Moi je m'assois sur les marches, tout près, et je repense à ma mère sous respirateur à Créteil : même cadence, même râpe, même obstination mécanique. Je reste, je laisse le bruit me traverser, effroyable au début puis presque... apaisant, comme si l'horreur, à force d'être entendue, devenait un simple rythme. Je sors la tablette et je reprends Stephen King, Insomnies, ce passage où Ralph parle avec un pharmacien hindou : l'insomnie, l'illusion des somnifères, et l'art minable, mais tenace, de se réjouir du peu de sommeil qu'on arrive encore à grappiller.

10 personnage en vacance

10

Écris un “personnage en vacances” non pas dans l’illustration touristique, mais dans un sas (port, parking, tunnel, file, embarquement, retour). Ancre la scène dans une heure précise et un lieu réel. Fais exister le personnage par les gestes, les objets et la logistique (ce qu’il nettoie, compte, range, économise, anticipe), sans analyse psychologique. Laisse affleurer une menace diffuse (fatigue, peur, silhouettes, monstre mécanique, mer, nuit) sans basculer dans l’explication. Autorise une courte nappe réflexive sur l’écriture si elle vient, mais reviens toujours au concret. Termine sur un geste simple ou une phrase de dialogue qui relance le mouvement (réveil, café, “il est l’heure”).

10 personnage en vacance

Tout est lié, certainement. Parfois, on voit les coutures, le fil blanc. Parfois non. De plus en plus non : ce serait ça l'objectif, ne plus intervenir dans la façon d'ajuster les pièces du patchwork. Juste être là à les regarder s'ajuster, sans rien y vouloir comprendre, sans les contrôler, les ordonner. Se dire aussi qu'on n'est pas en train de prendre des notes, d'écrire un texte, une chronique, une œuvre qui sera lue. Se désensabler des catégories. Si écrire et vivre sont si étroitement liés, pas même une faute de conjugaison : ce serait une seule chose. Et si sérieux ou léger, lisible, illisible, beau, moche, n'avaient plus vraiment de sens, si on s'absentait de tout ça, alors peu importe, et le seul impératif serait l'abandon : écrire à partir d'une impulsion, de l'instant, de l'espace de ce qui vient, comme ça vient. De toute façon, pour obtenir ce que l'on veut, il faut savoir ce que l'on veut ; et quand tu ne veux pas savoir ce que tu veux, parce que ce que tu veux n'a aucune espèce d'importance quand c'est la fin d'un monde, tu écris ce qui se présente. C'est comme épouser quoi que ce soit, qui que ce soit, sans nécessité de préambule : se débarrasser de sa propre idée d'importance, apprendre l'autre, l'être, la matière au fil des jours, tels qu'ils sont, et non comme tu voulais qu'ils soient. Peut-être que ça nécessite juste de la foi, de la naïveté (le courage, ou la chance, de faire plus d'un tour dans la naïveté) — si ridicules ces mots sont-ils devenus. Bref, ce texte a été rédigé avant de prendre connaissance de la proposition, et comme par anticipation, comme si écrire était aussi, pour moi, l'étude du magnétisme, dont on ne se rend compte qu'après coup, quand les choses sont collées (par le hasard ? à moins que ce ne soit justement un mot-valise pour ne pas dire foi et naïveté, avoir encore peur du ridicule). À 4 h 45, Jo ouvrit la boîte à gants de la Dacia, attrapa le chiffon microfibre, nettoya ses lunettes, et prit tout son temps : le ferry pour Split était déjà au port, il ne partirait pas avant trois quarts d'heure. Ils avaient mis le plus de chances de leur côté, Doris et lui, pour être à bord quand le monstre

reculerait doucement, comme un Léviathan repu qui referme sa gueule avec des crissements de crécelle, d'engrenages et de poutrelles, emportant sur l'Adriatique son tribut de touristes, de ferraille, de véhicules, de souvenirs de vacances inoubliables. Doris roupillait dans la malle. Ils avaient pris soin d'y installer un matelas : au cas où on ne pourrait pas trouver de chambre, avait-elle ajouté. Il lui avait fallu une paire de semaines pour convaincre Jo, qui, au début, n'avait pas été enthousiaste à l'idée de devoir faire des acrobaties dans un break pour s'allonger. À leur âge, avait-il commencé, en levant les sourcils — et aussitôt elle lui avait répondu : « Qui sait... » avec un sourire désarmant qui l'avait désarmé. « Si on peut économiser quelques nuits d'hôtel », avait-elle simplement dit. Maintenant Doris dormait : un Dodormyl, une gorgée d'eau, « comme on est bien », puis elle avait ôté ses Crocs, posées d'une façon émouvante sur le goudron sous le haillon, replié ses jambes, basculé en position latérale, et s'était endormie très vite. Ils avaient passé une bonne partie de la nuit ainsi, garés dans un recoin d'ombre du quai, à leur arrivée au port de Stari Grad. Et maintenant Doris dormait et Jo veillait au grain — du moins c'est ce qu'il se donnait comme excuse, comme prétexte, pour éviter de penser aux raisons éventuelles de ses insomnies chroniques. Face à lui, alors qu'il était encore assis au volant, il devinait un rideau d'herbes folles au-delà du pare-brise. Une envie d'uriner le fit sortir de l'habitacle. L'air était d'une douceur suave, et au-delà des herbes il aperçut une petite plage de rochers. Il se dépêcha de terminer sa petite affaire : une ombre plus dense venait de se découper sur l'obscurité, et une lampe de poche balayait les alentours. Un type en combinaison de plongée revenait de la pêche, palmes et récipient dans une main, torche dans l'autre. Il marcha quelques instants sur le rivage, puis la torche s'éteignit, et il disparut. Jo resta à regarder la mer : beaucoup plus calme que quelques heures auparavant, lorsqu'ils avaient chargé la Dacia plus au sud, à Sveta Nedjelja, le village de leur villégiature croate souvent balayé par les vents. Là, plus un brin : surface lisse, à peine striée par les

lueurs des réverbères qu'il apercevait sur la rive opposée, au pied des montagnes. Soudain il vit réapparaître la silhouette qu'il associa au plongeur, puis une autre. Quelques éclats de torche glissèrent sur des rochers, des herbes, de l'eau — et à nouveau plus rien. Jo consulta l'heure sur son smartphone, puis se reprocha de n'avoir pas fermé l'œil depuis la veille. Ils avaient passé leur dernière soirée dans la ville voisine, la même, et Jo avait appris en consultant Wikipédia qu'elle avait été fondée par les Grecs en 384 avant J.-C., l'année de naissance d'Aristote : ces coïncidences qu'on avale comme si elles donnaient du poids à ce qu'on traverse. Des véhicules commençaient à arriver et à s'aligner par files sur le quai ; les cafés ouvraient ; des silhouettes vacillantes passaient ; des hommes en uniforme blanc, des hommes d'équipage, les premiers passagers. Jo se dit qu'il laisserait Doris dormir encore un peu. Il irait chercher du café, la réveillerait doucement, puis conduirait la Dacia à l'embarcadère, et ils attendraient d'être ingurgités eux aussi par le monstre des mers, le ferry de la Jadrolinija nimbé de lumières électriques bleu lavande. Dans quelques heures ils seraient à Split ; puis de là ils seraient enfournés dans un autre bâtiment, encore plus monstrueux, et régurgités vers 20 h à Ancône, en Italie. Ensuite l'autoroute, sans flâner. Doris avait calculé : Bologne, Turin, le tunnel du Fréjus, puis la France, et leurs pénates — avec de la chance à l'heure, dimanche, pour réceptionner les petits-enfants. Les enfants, eux, ne resteraient pas : même pas le temps d'un café ; ils remonteraient de Tarragone, d'une traite, vers Paris pour reprendre le travail le lendemain. Jo chercha dans ses poches une pastille de Nicopass 2,5 mg, mais il avait épuisé ses réserves depuis la veille. Il compensa avec une Ricola Original sans sucre. Il s'interrogea deux secondes sur ce besoin de se rassurer par la bouche, de sucer des pastilles sans relâche — puis il laissa tomber. Il ouvrit doucement la portière, prit le temps de regarder Doris dormir encore, d'écouter sa respiration régulière, puis posa la main sur sa joue et dit : « J'ai trouvé du café. Il est bientôt l'heure. »

10 bis : dénégation

Écris une scène dialoguée où ton “éditeur intérieur” apparaît comme un personnage (nom au choix), et attaque deux personnages déjà présents dans ton cycle. Il doit leur reprocher leurs faux-semblants et exiger une réécriture (“virer”, “reprendre”, “couper”). Les deux personnages doivent résister (humour, mauvaise foi, fatigue, tendresse), et le dialogue doit faire entendre clairement : qui parle, qui tient le récit, qui manipule. Un objet de contrôle doit ponctuer la scène (ici le sifflet). Conclure sur un renversement ou un détail physique qui rend l’instance troublante (ici : sourire + bouche vide).

10 bis : dénégation

On m'appelle le dibbouk mais ce n'est pas exact. C'est une facilité. Une paresse. En vérité j'ai reçu un nom. On l'ignore. On ignore tellement de choses. Ce qui n'empêche pas de supposer. Moins on en sait plus on suppose. Comme le dit Gédéon « on est un con ». On a bien le droit de dire ce que l'on pense dans la limite où penser ne blesse pas mortellement. Je ne suis pas blessé moi, un brin blasé seulement. C'est très répétitif tout ça, on le sait, et cette faiblesse de parler de quelqu'un, de quelque chose, sans savoir que savoir demande un effort. On ne fait pas beaucoup d'effort. On suppose, on pense, on blesse, et voilà l'travail. Ce qui n'est pas mon fait. De l'intérieur on ne peut me mentir, me raconter des bobards, pas d'histoire. On peut essayer bien sûr. On essaie toujours mais à un moment ça s'effondre ou ça s'arrête net. On tombe sur un os. Y a malaise. Le couac s'intensifie. On déguste. On sait qu'on devra tout reprendre encore une fois depuis le début. Virer les détails mensongers, superflus. Parvenir à l'os. Puis le rompre. Faut du courage, de la fatigue qu'on ne trouve pas sous le sabot d'un ch'val. Et toi Jo tu ne dis rien, Doris non plus. Z'êtes bon public. On vous manipule et vous restez cois. Vous êtes des putains de faibles on dirait bien.

-- Ta gueule Fernand, nous on te connaît. Si nous ne disons rien c'est qu'il y a une raison.

-- Une raison... ? n'utilise pas des mots magiques que tu ne comprends pas, p'tite bite, je te le déconseille.

-- Ah ouais Fernand, on te voit venir de loin, on a l'habitude, tu vas encore nous faire un cours de fac chiant comme la pluie sur Descartes ?

-- Tu n'es même pas maître de tes répliques minables mon pauvre vieux

Jo. T'es encore en train de te faire manipuler au moment même où je te parle.

-- Et par qui me ferais-je manipuler ? Par toi peut-être ? T'entends ça Doris, on est manipulés par un ectoplasme (rire un peu forcé).

-- Tout ce que je suis en train de voir c'est un concours de zizis, dit Doris, excusez-moi d'avance de m'abstenir d'y participer...

Le thalémonide Fernand sortit de sa poche un sifflet et le porta à ses lèvres. Il siffla, ce qui les fit tous sursauter.

-- Reprenons, voulez-vous. J'espère que vous êtes conscients que nous sommes tous embarqués dans la même galère...

-- Pour l'instant on est dans un ferry sur l'Adriatique, dit Doris avec un sourire malicieux.

-- On rentre de vacances Fernand, tu nous emmerdes là, surtout, j'crois, dit Jo.

-- Mais vous n'existez pas, nom d'une pipe en bois, réveillez-vous, hurla le dibbouk, en sifflant entre chaque mot.

-- Mais alors, si on n'existe pas, pourquoi que tu perds tout ce temps à nous parler, dit Doris en papillonnant des yeux.

Le dibbouk dénoua sa lavallière lentement, l'air soulagé. Ah ben quand même, il dit, j'ai bien cru que vous étiez bouchés à l'émeri, puis il leur sourit, bouche vide.

11 : Avant de parler de Jo

retarder volontairement une scène importante (déjà écrite/ébauchée, ou seulement pressentie) en écrivant en marche arrière façon Gertrude Stein : au lieu d'entrer dans la scène, tu en recul es l'accès à coups de chevilles du type « Avant que je vous parle de... » / « Mais revenons à... », et tu accumules 3 ou 4 “charrois amont” (blocs de matière) indépendants les uns des autres : souvenirs, détails concrets, personnages, objets, occurrences, mini-flashbacks... Tout converge vers la scène, mais sans jamais la raconter. Résultat : quand tu finiras par l'aborder, elle sera déjà chargée, épaisse, tendue, parce que le lecteur aura été “préparé” par cet empilement disjoint.

11 : Avant de parler de Jo

Avant que je vous parle de la mallette remplie de pognon, avant que je vous dise même comment elle s'est retrouvée là, entre Jo et Doris, et pourquoi, il faut que je dise un truc tout bête : on a toujours envie de finir proprement, de rentrer à l'heure, de faire comme si on maîtrisait la narration comme on maîtrise une bretelle d'autoroute. On arrive pile poil, on reçoit les petits-enfants, on offre un café, on sourit, on a l'air normal. C'est tentant, et c'est une vraie tentation morale : effacer ce qui dépasse, ce qui colle aux doigts, ce qui vous fait honte. Avant que je vous parle de cette aire d'autoroute un peu avant Turin, celle où tout aurait pu basculer ou, pire, ne pas basculer du tout, je veux revenir sur cette obsession idiote du temps, du quand, du verbe qui vous serre comme un collier. Je pense au grec ancien, à cette manière de regarder l'action sans l'empaler sur une date, et je sens monter un regret ridicule : parler le français sans avoir l'histoire des outils, comme si je conduisais sans savoir à quoi sert la pédale. On appelle "naturel" ce qu'on a cessé de questionner, et on appelle "profondeur" ce qui n'est parfois qu'un emballlement, une couche puis une autre, parce qu'on a peur du silence. Avant que je vous parle de l'aire elle-même, de ce qu'elle a de spécifique, de ce qu'elle a d'anonyme, de ce qu'elle fait à votre corps quand vous y posez le pied, je dois dire aussi que la précision est un piège : je l'aime parce qu'elle donne l'illusion du contrôle, je la déteste pour la même raison. À force de vouloir être exact, on écrit des gestes au lieu d'écrire des choses, on se met à rédiger un mode d'emploi de soi-même, et on s'épuise. Avant que je vous parle de Jo, parce que tout retombe toujours sur lui, même quand je n'ai pas l'intention, je revois Beaubourg, je revois le Luxembourg, ces chaises vert d'eau au bord du bassin, et moi qui reste là des heures à regarder passer les gens comme si ça allait m'apprendre quelque chose d'essentiel. Jo appelait ça des expériences saugrenues. Jo, c'est à peu près le seul que je peux appeler un ami, et déjà rien que ça, "ami", c'est un mot qui tremble. Je raconte ça parce

qu'on croit toujours qu'on s'égare, alors qu'en réalité on fait des tours autour du même noyau, et le noyau, ici, c'est l'échange, le déséquilibre, celui qui se fait niquer et celui qui fait semblant de ne pas voir. Avant que je vous parle de la route du retour, de Turin, de l'autoroute qui avale tout et recrache des gens propres sur eux, je dois dire l'autre idée qui rôde derrière tout ça : la mémoire qui lâche, Alzheimer, la peur bleue d'y passer, et, collée dessus, la pensée plus trouble qui vient comme une tentation : oublier, n'être plus tenu par sa propre histoire, vivre dans un présent sans archives. Tout n'est pas tragique dans l'oubli si l'on retire la fierté, si l'on retire le roman qu'on se raconte, mais enfin, ça reste une peur, et les peurs, elles fabriquent des détours. Enfant, j'avais un aïeul qui me remplissait la tête : Charles Brunet, instituteur, gazé en 14, dictionnaire "par cœur", ce qui ne veut rien dire et veut tout dire : l'homme avait les mots comme des outils, et à plus de quatre-vingt-cinq ans il faisait des mots croisés comme on taille une haie, sans états d'âme. Je me dis que le grec, le latin, ces langues-là, ça aide peut-être à vieillir, pas parce que c'est noble, mais parce que ça désamorce l'obsession du quand. Le français, lui, vous colle du temps partout, du temps précis, du temps qui vous serre, et plus il vous serre, plus vous cherchez à tricher, à accélérer, à sauter des étapes, à dire "on n'en parle plus". Avant que je vous parle de la mallette, donc, je voudrais revenir au comment : comment on arrive à l'os sans planter des panneaux de signalisation dans la phrase, comment on raconte sans se donner le beau rôle, comment on admet qu'on ne sait pas ce qu'on veut, ou pire, qu'on sait trop bien ce qu'on veut et qu'on n'ose pas le dire. Et maintenant seulement je peux revenir à l'aire d'autoroute, un peu avant Turin : Jo gare la voiture comme on se met à l'abri, Doris ne dit rien, elle regarde droit devant, et il y a ce moment, très simple, où la vie ordinaire hésite, où elle pourrait vous reprendre tout de suite — "allez, on rentre, on sera à l'heure, on verra les petits-enfants" — ou bien vous laisser, une seconde de trop, avec ce qui dépasse. Jo ouvre le coffre. Il ne fait pas de commentaire. Il prend la mallette, ou plutôt il

pose la main dessus, comme pour vérifier qu'elle existe vraiment, et moi, à cet instant précis, je me dis que si je vous raconte ce qui se passe ensuite, je vais forcément mentir un peu, arranger, moraliser, ou au contraire faire le malin, alors je reste là, sur le bord, à regarder sa main, la poignée, le cuir, et à me demander, sans le dire, combien pour l'ensemble.

11 bis S'enfuir dans la lecture

Prendre une scène-tension à venir (la vraie conversation, "il faut que je te parle") et la repousser en montrant comment un personnage s'y dérobe en se réfugiant dans la lecture. La lecture devient une technique de fuite (disparition progressive), et le texte se construit depuis l'extérieur : quelqu'un observe cette fuite, en mesure les effets concrets (jours qui passent, repas, enfants, sorties), et laisse remonter ce que la fuite charrie vraiment (classe, ressentiment, vieux rôles, contradictions du couple). On avance vers la scène, mais par l'évitement : la bibliothèque/chambre d'enfant comme sas, le fauteuil, les dents serrées, les titres/auteurs comme symptôme, puis seulement, à la fin, l'amorce de la confrontation.

11 bis S'enfuir dans la lecture

Doris perdit Jo quelques jours à peine avant septembre ; elle n'aurait pas été capable d'être vraiment précise sur la date exacte, car la perte s'effectuait de façon bisannuelle, et ce depuis deux décennies : elle avait fini, peu à peu, par en prendre son parti. En tout cas, il lui semblait que la disparition était plus précoce cette fois ; peut-être remontait-elle au moment même où Jo avait garé la Dacia sur le parking. Elle l'avait observé attraper la valise dans le coffre, tirer la poignée pour la faire rouler, puis sortir le trousseau de clés de sa poche et chercher, parmi toutes celles-ci, la clé qui conviendrait pour ouvrir la porte ; elle l'avait vu la tenir comme on tient enfin quelque chose, entre deux doigts, pour que ça ne se mélange plus avec le reste, et ainsi se tenir prêt à faire jouer la serrure, à pénétrer dans la maison. Puis il s'était rendu dans la pièce qu'ils appelaient, tour à tour, la chambre d'enfant ou la bibliothèque, selon que c'était elle, Doris, ou lui, Jo, qui en parlait. Il avait attrapé un livre sur l'une des étagères, s'était assis dans le fauteuil Ikea si confortable — un vestige de son ancien cabinet d'analyste — et Jo s'était plongé dans la lecture sans desserrer les dents. Depuis lors, cela devait bien faire huit jours que Jo lisait dans la même pièce toute la sainte journée, et parfois aussi la nuit. Les petits-enfants étaient venus et il ne leur avait qu'à peine parlé. Bien sûr, il avait été présent aux repas. Il avait même accepté de conduire toute la troupe à Walibi pour passer un mercredi entier. Mais même dans cette belle journée, Doris se rappelait qu'elle n'avait pu lire sur son visage le moindre sourire qui ne soit affligé de cette tristesse, de cette mélancolie qu'elle lui connaissait si bien désormais. Doris savait que Jo était un lecteur farouche. Mais, à y penser, ce qu'elle savait de lui en tant que lecteur représentait une énigme. À vrai dire, Jo l'impressionnait toujours lorsque, soudain, à l'occasion de conversations entre amis, il déballait les titres d'un auteur dont on parlait, auteur qu'elle, Doris, ne connaissait pas, le plus souvent. Parfois elle en éprouvait comme une sorte de blessure. Cela lui

rappelait l'écart qu'elle-même entretenait avec une certaine idée de la lecture, et qui se confondait pour elle avec la culture en général ; cette blessure qu'elle avait tout fait pour refermer grâce aux études, à son statut d'analyste, à cette sphère de personnes qu'études et statut convoquent soudain dans une existence de transfuge social. Jo n'était pas fils d'ouvrier et, s'il refusait de se déclarer fils de bourgeois, s'il avait tout fait pour se déclasser, chaque titre, chaque auteur évoqué durant ces dîners entre amis rappelait à Doris leur impossibilité mutuelle de s'éloigner d'une case où la destinée, le hasard, les opportunités comme les contingences familiales les avaient mis, les tenaient toujours aussi captifs qu'éloignés. Doris admirait Jo tout en éprouvant du ressentiment vis-à-vis de ce sentiment. Même si, en bonne analyste, elle n'était pas dupe : le personnage que montrait ainsi Jo lors de ces dîners n'était pas le Jo avec lequel elle vivait depuis vingt ans. L'évocation de ce personnage cultivé, délicat, entraînait même en contradiction avec ce Jo en train de se renfermer, en ce moment même, dans ses bouquins. Cette violence avec laquelle il pouvait tout écarter pour se donner le prétexte de lire restait, malgré tout, une sorte d'évolution dans leurs rapports : vingt ans plus tôt, Jo ne savait pas faire autre chose que s'enfuir en claquant la porte. Elle prépara une tasse de thé et se rendit dans la cour. Les plantes avaient moins souffert de la canicule qu'elle l'avait craint, sauf l'ampélopsis du mur nord : le tuyau d'arrosage n'allait pas jusque-là. Son fils, à qui ils confiaient chaque année, à la même période, la maison, n'avait pas arrosé la plante. Toutes les feuilles s'étaient racornies, avaient séché, et cela la mit en colère, comme à chaque fois qu'elle se trouvait confrontée à la négligence. Puis elle vit que les rosiers donnaient de nouvelles fleurs ; elle but une gorgée de thé et se calma. Quel était donc ce rapport qu'entretenait Jo avec les livres ? Elle voulait prendre le temps de revenir là-dessus. Puis une pie énorme se posa sur une branche haute de l'olivier en pot ; la chatte se mit à claquer des dents, et Jo apparut soudain face à elle. « Il faut que je te parle », lui dit-il, et il avait vraiment l'air du Jo qu'elle connaissait depuis toujours à

cet instant : ce mélange d'enfant triste qui tente d'imiter John Wayne ou Robert Mitchum. Elle ne put s'empêcher de sourire à cette pensée, ce qui, aussitôt, jeta une ombre supplémentaire sur les traits de Jo.

12: Il faut qu'il me parle

Idée : tu poses un personnage immobile dans une situation ouverte (réception, assemblée, café, rue, maison pleine de voix) et tu laisses le monologue intérieur faire tout le travail : le présent est fixe et limité dans le temps, mais la pensée, elle, circule. Ce qui fait avancer le texte, ce n'est pas l'action : c'est la géographie mentale (les lieux, les visages, les détails dans le champ de vision) qui déclenche des retours, des répétitions, des obsessions. On peut garder un nombre restreint de motifs et les creuser, à la Bernhard, dans un bloc qui se ressasse.

12: Il faut qu'il me parle

Il faut que je te parle, dit Jo, et rien que cette phrase suffit à faire vaciller Doris, parce que Jo est un taiseux et que, quand il annonce “il faut que je te parle”, ce n'est jamais pour parler, c'est pour déposer quelque chose et s'en débarrasser, comme on lâche un sac trop lourd sur le carrelage, puis on se sauve et on laisse l'autre ramasser les morceaux. Doris est assise dans le fauteuil de jardin, le dos collé au tissu tiède, les avant-bras posés sur les accoudoirs, et elle s'oblige à ne pas bouger, à rester là, à le regarder sans lui faire le cadeau d'un mouvement de panique ; le parasol fait une ombre imparfaite, les pots de fleurs alignés sur la terrasse ont l'air de la juger, et Jo, debout devant elle, reporte son poids d'une jambe sur l'autre, ce balancement qu'il a quand il va mentir ou quand il va annoncer une catastrophe, parfois les deux en même temps. Il faut que je te parle, répète-t-il, et Doris sent remonter, avec une précision qui la dégoûte, l'image de leur appartement à Lyon, près des Célestins, l'époque où l'argent rentrait sans qu'elle ait besoin d'y penser, l'époque où elle “jouait le jeu” comme on dit, où elle avait son cabinet rue de la République, où les gens donnaient son nom, où la patientèle grossissait, où le Monoprix au coin finissait par devenir un repère banal, et où eux, au lieu d'avoir peur, dépensaient : week-ends à Barcelone, Bruxelles, Genève, restaurants rue Mercière, additions qui s'allongeaient comme si la vie était un ruban sans fin. La belle vie. C'est ça qu'elle se revoit penser, et déjà elle se déteste de penser “belle vie”, parce que ce n'était pas beau, c'était juste facile, et quand c'est facile on confond tout. Et c'est précisément là, dans cette facilité, que Jo a “attrapé” ce qu'il appelait son burn-out, comme on attrape une grippe qu'on aurait pourtant vue venir. Un matin de novembre. Elle s'en souvient trop bien : quelques jours avant ses soixante ans, qu'il a oubliés, et elle ne lui pardonne pas vraiment d'avoir oublié, non pas pour l'anniversaire en lui-même, mais pour ce que ça disait : qu'il était déjà ailleurs, qu'il préparait déjà une fuite. Il était resté au lit, puis il

s'était levé, il était venu jusqu'à la cuisine avec ce même balancement, ce même effort pour tenir debout, et il avait dit exactement la même chose : Doris, il faut que je te parle. Ensuite rien n'était sorti, ou plutôt quelque chose était sorti, mais sous forme de sanglots, une voix de petit garçon, une voix qui geint, je ne peux plus y aller, je ne peux plus y aller, et Doris, ce jour-là, assise en face de lui, avait éprouvé cette sensation infâme, ce mélange de compassion et de mépris, la compassion parce qu'elle n'était pas un monstre, le mépris parce que Jo, dans sa tête, avait toujours été "plus" : plus cultivé, plus sûr de lui, plus haut perché, plus écrasant parfois, plus prompt à lui donner des leçons sur les autres et sur le monde, et tout à coup ce "plus" s'effondrait sur une chaise comme une pâte molle. Le sol avait tangué. Elle s'était assise à son tour, non pas pour le soutenir, mais parce qu'elle sentait qu'elle allait tomber si elle restait debout. Quelques semaines plus tard, elle avait découvert le pot aux roses : la démission donnée depuis longtemps, les journées à errer le long de la Saône, et cette façon qu'il avait de lui avoir menti sans même se sentir vraiment coupable, comme si le mensonge était une pièce normale de l'ameublement conjugal. Alors aujourd'hui, dans cette cour, avec le parasol, les pots, la chaleur, l'ampélopsis du mur qui a souffert de la canicule, aujourd'hui quand il lui ressort "il faut que je te parle", elle n'entend pas une phrase, elle entend un système, elle entend mensonge, elle entend fuite, elle entend encore une lubie qui va la forcer à gérer à sa place. Elle se dit qu'elle ne bougera pas, qu'elle va le laisser parler, qu'elle va écouter comme on écoute un patient qui tente une diversion, en cherchant la logique, l'angle, la faille, et elle s'interdit de montrer la colère et le mépris qui lui montent déjà à la bouche, parce que Jo, dès qu'elle montre quoi que ce soit, se retire, se ferme, se vexe, et la scène recommence : il faut que je te parle, puis pas un mot, puis porte claquée, puis trois jours de lecture comme un mur. Elle le regarde donc, elle regarde ses mains, ses doigts qui ne savent pas quoi faire, cette nervosité sèche, et elle se demande, avant même qu'il n'ouvre la bouche, quelle forme prendra cette fois la

catastrophe : un nouvel emprunt, une brouille, une histoire d'argent mal gérée, ou encore la politique, cette manie qu'il a de se mettre du mauvais côté pour le plaisir d'être seul, cette façon de transformer un dîner en champ de bataille. Elle revoit les visages tordus, elle revoit la honte, elle revoit cette scène où, au moment où tout le monde "prenait parti", Jo avait jugé intelligent de prendre le parti contraire, de parler de propagande, de mafieux, de pensée unique, de capitalistes, de Russes, d'Américains, et d'y aller, d'y aller, d'y aller, avec ce petit laïus sur le confort bourgeois qui, chez lui, sonnait comme une rancune soigneusement entretenue. Elle avait vu le dîner se raidir, elle avait senti sa propre place se réduire, elle avait eu cette honte physique, celle qui chauffe les joues et donne envie de disparaître sous la table. Et après, bien sûr, il avait fallu gérer les conséquences : les S. qu'on ne voit plus, le temps qui passe, le fameux message de J. S. pour "renouer", et Jo qui répond qu'il ne retourne pas chez des cons pareils, tout en ajoutant, avec cette cruauté tranquille, qu'elle, Doris, peut y aller si ça lui chante ; puis l'arme ultime, la commande d'une toile, et Jo outré, Jo blessé, Jo qui fait comme si l'argent était une affaire vulgaire alors que c'est précisément l'argent qui les serre depuis des mois. Doris n'en peut plus de ces contradictions : il méprise le fric et il s'écroule dès qu'il faut payer ; il méprise les bourgeois et il souffre dès qu'il n'est pas reconnu ; il méprise les dîners et il vit de ce qu'il y joue comme rôle, cultivé, délicat, supérieur, et quand il ne peut plus jouer, il fuit dans les livres. Tout ça traverse Doris pendant qu'elle reste immobile, pendant que Jo se balance, et elle se dit : parle, vas-y, dis-le, il faut que tu me parles, mais parle vraiment, sans me faire ton numéro, sans me faire ton enfant triste qui joue John Wayne. Jo ouvre enfin la bouche, et Doris s'attend à une phrase tortueuse, à un préambule, à une pirouette, à un "tu vois" qui ne veut rien dire ; mais non, il lâche, d'une voix presque neutre : J'ai trouvé une mallette pleine d'argent. Doris cligne des yeux, elle ne bouge toujours pas, et c'est là que quelque chose d'étrange se produit : le mot argent, au lieu de l'énerver, au lieu de la mettre en alerte comme

d'habitude, lui donne une sorte de calme glacé, parce que c'est concret, parce que ce n'est pas une opinion, parce que ce n'est pas un discours, parce que c'est une masse. Une mallette, répète-t-elle, et elle entend sa propre voix comme si elle venait d'ailleurs, plus sèche qu'elle ne voudrait. Où est-elle ? Sous le siège conducteur de la Dacia, dit Jo. Ça fait deux semaines. Deux semaines, pense Doris, deux semaines à rouler avec une mallette pleine d'argent sous le siège, deux semaines à faire comme si de rien n'était, deux semaines à "chercher le bon moment" comme il dit, c'est-à-dire à ne jamais le trouver, c'est-à-dire à la laisser, elle, vivre dans le même serrage d'estomac, dans les mêmes calculs, pendant que lui garde ça pour lui comme un enfant garde un secret ou une faute. Elle a envie de se lever, de lui prendre le bras, de le secouer, de lui dire mais tu es malade, tu te rends compte, tu te rends compte, et elle ne le fait pas ; elle reste assise, elle fixe un pot de basilic qui a survécu contre toute attente, elle entend au loin un bruit de voiture, elle sent la chaleur sur ses genoux, et elle choisit, par discipline, de parler comme on pose des questions au tribunal : Sans rien oublier. Sans me mentir. Raconte-moi dans le détail. Jo, au lieu de s'asseoir, au lieu de s'ancre, fait ce qu'il fait toujours : il recule d'un demi-pas, il regarde ailleurs, il attrape la phrase comme un objet brûlant et il s'en débarrasse. Il dit qu'il hésite, qu'il ne sait pas s'il va utiliser cet argent, qu'il se tâte, qu'il y a forcément quelqu'un derrière, que ce quelqu'un peut les retrouver, qu'il peut le lui demander, qu'il peut exiger, et Doris entend surtout : peur, peur, peur, cette peur d'être rattrapé, cette peur d'être puni, cette peur de devoir répondre de quelque chose. Elle le regarde, et elle voit le petit garçon pris en faute, celui qui a déjà décidé qu'il ne dira pas la suite, parce que la suite oblige à choisir. Elle répète : Jo, détail. Et Jo, déjà, tourne les talons. Il ne fuit pas en claquant la porte comme avant, non, il fuit en douceur, il fuit comme on glisse hors de la pièce, il fuit en direction de la maison, et Doris reste assise, les mains à plat sur les accoudoirs, à regarder une feuille de l'ampélopssis se décrocher du mur Est, tourner lentement dans l'air chaud, puis atterrir

dans l'ombre du parasol. Elle se surprend à y voir un mauvais présage, ce qui la fait presque rire intérieurement, parce qu'elle n'a jamais aimé les présages, elle a toujours préféré les causes, les raisons, les enchaînements, et pourtant elle est là, figée, à regarder une feuille tomber comme si tout pouvait tenir dans ce geste minuscule. Elle pense à la mallette sous la Dacia, elle pense aux deux semaines, elle pense à l'argent qui dort, à l'argent qui brûle, à l'argent qui met tout le monde à nu, et elle pense, avec une fatigue sans phrase : il faut qu'il me parle, oui, mais ce n'est pas "qu'il faut", c'est qu'il ne sait pas.

12 bis Pourquoi des séparateurs

prendre un geste de tri/séparation dans le quotidien et en faire la matrice d'un texte où la pensée se segmente, se contredit, se reprend, sans chercher la narration, mais en restant accroché au concret.

12 bis Pourquoi des séparateurs

Ce n'est pas ce que l'on aurait à dire, mais plutôt comment le dire. Voilà l'idée, le truc : alors arrête, arrête de ruminer, de te plaindre, do it. Personne ne te demande rien. Exercice tantrique : ne pas écrire ce que l'on aurait tout de suite, là, envie d'écrire. Se retenir. Non, personne ne te demande rien, que tu penses que l'on exige, besace, en aller ou en retour : personne ne te demande rien. Personne. Polyphème. Se détacher comme une affiche se décolle doucement d'un mur : faire un peu moins partie du mur, un peu moins d'heure en heure. Le boucher, celui qui, il y a dix ans, m'avait commandé une peinture de bœuf, a fermé. Des mois qu'il a baissé son rideau de fer. Et moi je ne m'en aperçois qu'hier. Et dire que, tout à coup, une furieuse envie d'acheter des merguez me saisit, associée à l'idée du moindre effort. Il faut que je marche jusqu'au rond-point, à présent. Que j'entre dans l'antre du supermarché. Pourquoi des séparateurs, et cette lubie de séparer ? Cette femme essaie d'avoir l'air gentille, mais c'est tellement dur de maintenir cette position : chez elle, ça commence par la commissure des lèvres qui s'affaisse, on voit qu'elle fait de gros efforts pour tenter de la redresser. Deux images se superposent de plus en plus vite : méchante, gentille ; méchante, gentille. À la fin, tout ça doit l'épuiser : le trait central entre ses lèvres devient la copie conforme d'une ligne d'horizon. Écrire des méchancetés serait-il plus fort que tout ? Et quel tout, et qu'appelles-tu des méchancetés ? Des difficultés avec l'impératif et la seconde personne du singulier dans l'emploi de la forme interrogative : appelle ton chien ! qu'appelles-tu ? Je remarque que c'est comme une sorte d'érosion : un chemin, sans doute trop vite et mal goudronné, qui, peu à peu, laisse apparaître des trous, des nids-de-poule, au singulier ou au pluriel — poule ? Perdre la mémoire des règles de grammaire, d'orthographe : cela participe-t-il d'une révolte ou d'une maladie ? Une bonne question pour l'émission Question pour un champion. François, en retour de mail, écrit qu'une lettre d'info hebdomadaire

serait bien — mieux ? — que de recevoir chaque jour plusieurs mails avertisseant les abonnés de ce blog. Combien ai-je de façons de comprendre ça, m'enquerrai-je soudain. Puis une autre idée surgit, la vitesse folle avec laquelle les idées surgissent : je m'enquis d'autre chose, ou je me mis à m'enquérir ; toute la question se pose, comme une remise en cause. Mais quand ai-je été mis en cause la première fois ? De la conjugaison des temps. L'idée qu'il ne s'agit que d'un mince décollement, à peine perceptible au premier coup d'œil. Soudain on se fige comme un cocker en arrêt, une patte en l'air, la truffe au vent. La fiction surgirait ainsi, décelée par tous les sens en éveil, sans savoir pourquoi, par une sorte d'instinct. J'ai bien aimé les petits poèmes de la revue Catastrophe, sans que ça ait rien à voir, au premier coup d'œil, avec le reste (traductions de Céline Leroy ; lire les autres épisodes : textes traduits de Mary Ruefle, *Dunce*, Wave Books, 2019). Personnellement, pas encore cliqué sur les liens : tellement j'ai relu leurs traductions, encore et encore, comme une appréhension de découvrir l'origine, comme on essaie de comprendre quelque chose à un moteur de tracteur quand on n'est pas mécanicien. Peur et désir, vieux couple cosmogonique. Mon préféré : « La mort d'Atahualpa aux mains des hommes de Pizarro. Il ne savait pas lire, de sorte que, quand ils lui ont donné le Livre, il l'a jeté par terre comme une chose lourde et inutile ; alors ils l'ont tué séance tenante, en s'assurant qu'il était bien mort. Peut-être que toutes les morts sont aussi simples que ça. Une simple et malheureuse erreur sous les cieux azurs, où des oiseaux aux sentiments d'or observent ce qui se passe plus bas et volent en cercle. Peut-être nos têtes sont-elles remplies de plumes de toutes ces choses qu'on ignore... » Voici le lien de l'article : j'y reviendrai sûrement pour relire encore et encore, car quelque chose se trouve là, et je n'arrive pas à poser le doigt dessus. Quelque chose qui entretient un rapport avec qui, avec quoi — mystère et boule de gomme. Sinon, au-delà de la fenêtre, le même mur de pisé, toujours. Mais à force de le voir, on ne le voit même plus, jusqu'à ce qu'il nous surprenne, qu'on se dise : tiens, il est bizarre ce mur, aujourd'hui.

13 Points cardinaux de l'imaginaire

rendre l'espace visible en même temps que tu racontes, en t'appuyant sur un dispositif très simple emprunté à Cendrars. Tu prends un point sensible de ton récit (un lieu, une situation, un noeud narratif : "c'est où, exactement ?"), puis tu écris quatre blocs distincts : Nord / Sud / Est / Ouest. Dans chaque bloc, tu pars du même point et tu explores ce que tu trouves en allant dans cette direction : atmosphère, lignes, obstacles, bruits, usages, types de gens, rythme, heure, lumière, relief, architecture... L'idée n'est pas la description décorative : c'est de faire que le texte fabrique sa scénographie, que le lecteur sente où il est et comment ça s'organise autour.

13 Points cardinaux de l'imaginaire

À l'Est, depuis le quai de Stari Grad, ce qui saute d'abord aux yeux ce n'est pas « l'Orient » en grand, c'est le petit Orient pratique : les panneaux en alphabet latin qui disent des choses qu'on ne comprend pas, les horaires collés derrière une vitre, les stickers de compagnies maritimes, et cette façon qu'ont les voix de se heurter aux coques comme des balles molles. L'Est, ici, c'est la direction des terres, du maquis sec, des murs de pierres empilées à la main, des oliviers qui ont l'air de n'avoir jamais demandé l'avis de personne. C'est aussi, à certaines heures, le vent qui descend des collines et vous ramène dans le nez une odeur de poussière chaude, de figuier, de gasoil léger (celui des petits bateaux), et de café trop tôt. À l'Est, on voit la route qui s'éloigne du port, la promenade qui devient rue, puis la rue qui devient une suite de tournants ; on imagine la Dacia quittant le quai, montant doucement, et tout de suite les maisons avalent le décor : il ne reste plus que des balcons, des linges, des paraboles, des chats. Et l'Est, au fond, c'est ça : la sortie du cadre. Ce qui, en deux minutes, se retire du regard. On pourrait s'y tromper : on croirait que l'Est promet des horizons, mais l'Est commence par la disparition.

Au Sud, il y a l'eau, et il y a le travail de l'eau sur les choses. Le quai de Stari Grad, au Sud, est une ligne très simple : bord franc, pierres claires, anneaux d'amarrage, pneus usés accrochés à la paroi pour que ça ne casse pas trop quand ça tape. Tout le monde fait semblant de ne pas regarder, mais tout le monde regarde : l'angle du ferry quand il arrive, la manœuvre lente, le moment où la rampe va tomber, le moment où l'air change (un souffle de cale, de métal humide, de cuisine industrielle). Le Sud, c'est le large, mais ce n'est pas romantique : c'est une mécanique. Ça fume un peu, ça claque, ça grince, ça fait vibrer le quai sous les semelles. Et au-dessus de cette mécanique, il y a l'autre chose : la couleur de l'eau, qui n'a pas d'intention, qui varie selon l'heure et selon

l'humeur du ciel, et qui, malgré tout, vous donne l'impression qu'on pourrait repartir à zéro, comme si le simple fait d'embarquer effaçait ce qui précède. Mensonge utile. Le Sud, ici, c'est aussi le petit piège des vacances : on se met à croire que parce que l'eau est belle, la vie est belle. Alors on pense aux tomates, au goût des choses « qui ont un vrai goût », à cette phrase qu'on lâche et qu'on regrette aussitôt parce qu'elle sonne comme une réclame. Et pendant qu'on pense, une famille passe avec des sacs de plage, un gamin traîne une serviette, une vieille dame porte un sachet de boulangerie, et la vérité revient : le Sud n'est pas un décor, c'est juste un quai où des gens vont et viennent, avec leurs corps, leurs courses, leurs histoires non dites.

Au Nord, depuis Stari Grad, on tombe sur ce que les ports ont tous en commun : l'attente, donc le froid possible. Pas le froid de carte postale (neige, grand blanc), non : le froid très concret de l'aube qui vous attrape parce que vous êtes debout trop tôt, parce que vous avez dormi dans une voiture ou pas dormi du tout, parce que votre corps, lui, n'a pas signé pour ces horaires. Le Nord, c'est le moment où les cafés ouvrent en traînant les pieds : chaises qu'on déplie, métal qui couine, serveur qui ne parle pas encore, tasses qui s'entrechoquent, première machine qui souffle. C'est aussi la file des voitures qui se met en place, au cordeau, sans qu'on se parle : plaques de partout, conducteurs dans leur bulle, visages gris d'insomnie, et cette façon étrange d'être nombreux et seuls en même temps. Le Nord, c'est la logistique : billets, contrôles, gestes répétitifs, et la tentation de compter pour se rassurer (combien de kilomètres, combien d'heures, combien de pauses, combien d'essence). Et c'est précisément là que les pensées se mettent à déraper, parce que compter n'a jamais empêché le réel d'arriver : panne, retard, embrouille, erreur de sortie, ou, pire, le souvenir qui vous tombe dessus sans prévenir, comme un courant d'air dans une pièce fermée. Le Nord du quai, ce n'est pas une direction sur une carte : c'est l'axe du retour, l'axe des « il faut », l'axe des listes, l'axe de la fatigue qui

dit son nom sans le dire. Et pourtant, au même moment, un chat traverse entre deux pare-chocs, très calme, comme s'il connaissait la combine depuis toujours : ne jamais se presser, laisser les humains s'agiter, et passer quand ils regardent ailleurs.

À l'Ouest, on ne va pas chercher l'Amérique ni des grands mythes, on reste sur le quai : l'Ouest, c'est le soleil qui tombe derrière la masse des bateaux et qui rase tout, révélant les détails que la pleine lumière écrase. Les bosses sur la tôle, les traces de sel séché, la peinture refaite par endroits, les cordages rêches, les mains qui se posent sur les rambardes et laissent un film de sueur. L'Ouest, c'est aussi la sortie de journée : les gens qui ont l'air de flotter, la bière qui commence à compter comme un argument, les enfants qui n'en peuvent plus et deviennent soit mous soit agressifs, les couples qui s'énervent à voix basse en portant des sacs trop lourds (et c'est là qu'on voit que l'amour est aussi une manutention). L'Ouest, c'est le moment où le port devient presque une scène : les voitures avancent au pas, la rampe remonte, le ferry se détache, et pendant deux minutes on regarde tous la même chose sans se parler, comme si on avait besoin d'une image commune pour tenir. Puis chacun reprend son fil : il faut garer la Dacia, il faut trouver de l'eau, il faut uriner, il faut réveiller quelqu'un, il faut penser à demain. Et à l'Ouest, exactement à cet endroit-là, je reviens toujours au même point : le quai n'est pas un symbole, c'est un pivot. On y passe, on s'y accroche, on y projette, puis on disparaît. Le quai de Stari Grad reste. Nous, on file.

14 Depuis la cuisine traversante

Immersion visuelle (Joy Sorman reste en gare) Tu prends un point précis de ton récit (scène / bifurcation / moment dense, déjà écrit ou à écrire). Mais au lieu de le raconter “de l’intérieur” (pensées, dialogue, action), tu le traites de l’extérieur, par un dispositif optique.

14 Depuis la cuisine traversante

La chatte entre dans la cuisine au moment où j'appuie sur le bouton du volet électrique. La grande pièce s'ouvre d'un coup : cuisine et salle à manger abattues, même volume, même lumière, une traversée nette de fenêtres à fenêtres. Le sol est neuf, le plafond aussi, et ça se voit dans l'aplomb des angles, dans le blanc qui accroche. Dans un panier sous l'escalier : des courgettes intactes, des carottes déjà rabougries, des poivrons ridés, peau verte devenue molle. La chatte fait deux allers-retours, s'arrête devant le panier, repart. Je reste planté entre le riz et les pâtes, immobile assez longtemps pour que la chatte me dépasse encore. Je prends la tablette, l'écran s'allume, une influenceuse mexicaine remplit la cuisine avec ses ongles violets et un oignon qu'elle tranche en boucle. Sur le plan de travail, une casserole reçoit du riz, puis de l'eau froide. Le frigo s'ouvre, cinq hauts de cuisse de poulet apparaissent, alignés dans leur barquette. Le plat passe au four : 180°, quarante-cinq minutes. La télévision s'allume, Stargate SG-1 apparaît, et la pendule ronde, au mur, tourne dans le champ depuis le canapé. Quarante-cinq minutes plus tard, la sonnerie du four coupe l'épisode. Dans la casserole, il n'y a presque plus d'eau. Je la remplis à nouveau, sans cérémonie. Le poulet sort, les pâtes suivent, le plan de travail se couvre d'assiettes et de couverts, et je reste debout à regarder tout ça sans attaquer. La lumière glisse dans le salon, elle ravive la patine des meubles, elle dessine des rectangles clairs sur le sol. À 18 h, le canapé me garde, la télé aussi. À 20 h, la même position, le même écran, les mêmes épisodes qui se suivent ou pas. À 20 h 30, le téléphone : quelques phrases, puis plus rien que le bruit de la maison et le ronronnement électrique des appareils en veille. Une page de carnet s'ouvre, un stylo gratte deux lignes, et le carnet se referme. À 21 h, passage aux toilettes : au retour, j'appuie sur le volet côté rue et sur l'interrupteur du plafonnier. La cuisine s'éclaire trop fort, brutalement, et je plisse les yeux. La télécommande tente l'avance rapide ; elle saute

trop loin, puis pas assez, puis bloque ; l'objet insiste, l'image résiste, les piles faiblissent. À 21 h 45, la tablette revient, Jean-Philippe Toussaint s'ouvre sur "La salle de bain", et l'iPad impose sa mise à jour iOS : barre de chargement, roue qui tourne, élan coupé net. La chatte sort par la porte sur la cour, queue haute, sans se retourner. La faim finit par me tirer du canapé. Dans la cuisine, je découpe un morceau de poulet, je le pose dans la gamelle de fer-blanc ; la chatte ronronne, renifle, attaque. Je mange debout, près du micro-ondes, un haut de cuisse et quelques pâtes réchauffées trop vite. Stargate repart. La saison 8 commence. Le dimanche s'assoit en moi comme une poussière fine, et la maison reste là, éclairée, traversante, avec la chatte qui circule et les épisodes qui défilent.

15: Lyrisme

La #15 (Julien Gracq, poétique du récit) te demande de tester, à des endroits précis d'un récit, un passage en "pur lyrique" : non pas pour faire joli, mais pour voir comment la langue peut chanter sans être portée par l'intrigue. L'idée vient de Gracq : une page-fragment sur Nantes (dans Lettrines II, 1974) devient plus tard un livre entier (La forme d'une ville, 1985). On observe donc une genèse : un noyau d'impressions et de trajets se met à enfiler jusqu'à produire une ville "recréée" par la prose, très atmosphérique, peu narrative au sens classique. Consigne pratique : prendre un inducteur gracquier et écrire à partir de lui, en privilégiant l'atmosphère (perception, flux, mémoire, sensations, mouvements du regard) plutôt que l'action. Deux inducteurs proposés :

"Les ponts" : partir d'un pont (réel ou imaginaire) et laisser la prose s'installer dans un lyrisme de lieu, de circulation, de seuils.

"Une ville semi interdite" / l'interdit : partir d'une zone, d'un accès, d'un lieu ou d'une situation à demi interdite, et laisser cette contrainte devenir un moteur poétique (comment l'interdit fabrique désir, liberté, intensité).

En arrière-plan, une question bonus : quel auteur/autrice incarne pour toi cet usage lyrique (tes propres appuis), et comment réinjecter ce "chant" dans tes textes déjà écrits (les reprendre, leur donner extension et corps).

15: Lyrisme

De ces régions du souvenir qui vous soufflent de rester sur leur seuil, une lecture revient, prise dans la même lumière d'automne que celle d'aujourd'hui : Herman Broch, sans doute *La Mort de Virgile*. Les bruits de la rue étaient étouffés, le dimanche matin avait cette lenteur presque paisible, et le rideau de tulle bon marché — à la fenêtre entrouverte — faisait juste ce tremblement sec qui fixe un décor mieux qu'une phrase. C'est là, sur ce seuil-là (je m'y tiens encore en y songeant), que l'idée m'était venue d'écrire, lyriquement, à propos de ma mère. Il y avait plus de dix ans, à cette époque, que nous ne nous étions pas vus ; et vingt ans ont passé depuis sa disparition au moment où j'écris ces lignes. Entre les deux, nous nous sommes revus quelques semaines : le temps d'apprendre qu'elle était malade, qu'une convalescence n'était plus à espérer. Quelques semaines avant de renouer, j'avais acheté un gros cahier d'écolier et j'avais noirci les pages d'un seul jet, emporté par un élan qui traversait le papier comme l'encre traverse un buvard épais. Mais je n'étais pas satisfait. Évidemment que non. Le lyrisme débordait, et sa fausseté me sautait aux yeux à peine le geste terminé. J'étais jeune, ignorant, et donc prétentieux. Cent cinquante pages de doléances, de rage, d'amour maladroit, avec pour seul fil ce regard gris-bleu qui m'échappait obstinément. Une mère comme une ville à demi interdite : on croit y entrer, on reste au bord. L'air frais de ce début d'automne ne tempéra pas mon entêtement. Je crois avoir passé trois jours à ne presque rien manger ni boire ni dormir, par peur de perdre en route cette énergie bizarre, cette vitesse d'écriture qui n'est pas du courage mais une panique tenue. Je me sentais pris par le rythme, par le souffle surtout de la syntaxe de Broch, par ses sonorités que je plagiais sans finesse, dans l'emportement : l'envoûtement, pour moi, a souvent été ça, un abandon à l'autre, et ce cahier en garde la trace matérielle, l'encre serrée, l'absence d'air, les lignes qui ne respirent pas. Cela a duré des années, presque toute une vie, cette façon de croire

qu'on tient quelque chose quand on ne tient que l'élan. La mort de ma mère m'a libéré un temps de ce pli-là. L'incinération, en revanche, eut une brutalité nette : un fait, une procédure, un geste. Il paraît, d'après mon père, que c'était son souhait. Nous avons tout de même fait graver une petite plaque de marbre de quarante centimètres sur quarante, avec son prénom, son nom, sa date de naissance et de fin, en lettres dorées — en était-ce vraiment ? le doute me revient, parce que déjà mon épouse et moi comptions. Cette plaque est devenue un point fixe, un lieu de pèlerinage presque rassurant pour la famille, même disloquée. Mon père s'y rendait chaque jour après avoir promené le chien et fait ses courses chez Lidl ; il déposait des fleurs, semaine après semaine, pendant des mois, puis les visites se sont espacées, puis tout s'est tassé : la vie fait ça, elle retire sa main. C'était l'automne. C'est presque toujours en ce début d'automne que je repense à ma mère. Elle est née au début d'octobre ; la disparition, elle, c'était février. Je crois que la mémoire s'accroche davantage à la naissance qu'à la fin, ou peut-être que l'automne — par sa lumière, par son air — vous remet au seuil de ce que vous n'avez jamais su dire sans tricher. J'ai retrouvé, il n'y a pas si longtemps, ce gros cahier écrit à la main, sans espace, sans respiration, sans pause, sans chapitre, sans prologue ni fin : un seul bloc d'encre qui dort dans un carton depuis presque vingt-cinq ans. Si j'approche le nez des pages, je sens quelque chose — papier, poussière, vieux stylo — et je n'ai aucune envie de baptiser cette odeur. Le cahier ressemble au souvenir que je garde de ma mère : un demi-mystère, un seuil qu'on tourne autour en faisant semblant d'avancer. Et l'ouvrir vraiment, ce serait recevoir en plein visage, non pas "la réalité" comme on dit pour se donner une contenance, mais l'effet très simple du temps sur les phrases qu'on croyait nécessaires : l'encre qui a tenu, et ce qu'elle ne tient pas.

