

# PREPARATION DU PARATEXTE<sup>1</sup>

J'avais d'abord prévu une intervention intitulée « L'Auto-entretien », et puis peu après j'ai proposé « L'Interlocuteur », c'est-à-dire presque exactement le contraire, dans la mesure où l'auto-entretien, c'est une manière un peu narcissique voire solipsiste de se présenter. Par exemple, j'imaginai d'abord une conversation entre Jean et Benoît, puisque j'ai deux prénoms, à la manière de l'auto-entretien de Gombrowicz, qu'il avait donné à la *Quinzaine littéraire*, ou à la manière, finalement, toutes proportions gardées, de *Rousseau juge de Jean-Jacques*.

Et puis ensuite, j'ai pensé plutôt à une communication intitulée « L'Interlocuteur », où l'accent aurait été mis sur l'autre, un autre un peu comme celui dont je viens de parler et qu'Alain Veinstein-interviewer incarnait parfois pour moi, un autre qui est le représentant de l'inconnu et qui permet par là l'inattendu. Même si cet interlocuteur devient familier, il arrive toujours, un peu comme un analyste, à s'abstraire de la connaissance plus ou moins imaginaire que nous avons de lui, à rester neutre, pour représenter un tiers absent, inconnu, et même peut-être inconnaissable. Je pensais alors à ce que pouvait être une relation avec l'autre, et non plus avec moi-même.

Mais ce dont je voudrais parler finalement, ce dont je vais essayer de parler, incapable de vous présenter un « auto-entretien », mais incapable également d'évoquer, directement en tout cas, cette relation à un interlocuteur en tant qu'il serait un « représentant de l'inconnu », un autre qui ne serait pas simplement un double de moi, un reflet, mais vraiment un autre réel, un tiers, un tiers insaisissable mais vers lequel on tendrait toujours... incapable de l'un et de l'autre, je ne parlerai donc ni de l'un ni de l'autre, mais je vous dirai quelques mots qui pourraient plutôt s'intituler, à la manière, vous savez, dont Barthes avait écrit une *Préparation du roman*, quelques mots de ce que j'appellerais, moi, une *Préparation du paratexte*, étant entendu que l'entretien ou la conversation font partie de ce « paratexte », c'est-à-dire de cet ensemble de textes qui ne sont pas l'œuvre proprement dite, mais qui l'entourent, qui l'accompagnent, et qui peuvent même, un jour, y être annexés. Car j'ai tout de même envie d'écrire quelque chose comme un entretien, ou une conversation... imaginaire.

Je dois donc d'abord vous dire quelques mots de ce que j'ai fait jusqu'à maintenant, pour resituer ce projet d'un entretien ou d'une conversation imaginaire dans l'ensemble de mes « petits travaux ».

Eh bien, jusqu'à maintenant, tous mes livres, une dizaine, à l'exception d'un petit récit, sont la mise en scène d'un écrivain imaginaire et son œuvre elle-même. Il se trouve que peu à peu les choses se sont modifiées. Au début, j'ai donné des extraits de son Journal intime et de sa Correspondance, et puis progressivement je me suis présenté comme l'éditeur scientifique de ces divers écrits, de ses projets, de ses œuvres inachevées, et même de nouvelles et de juvenilia, des écrits de jeunesse consacrés à son théâtre de carton pour les

---

<sup>1</sup> Transcription d'une improvisation orale à la « Première Journée internationale de l'Entretien », organisée par la Maison des Ecrivains et de la Littérature, à l'auditorium du Petit Palais, le samedi 28 mai 2011.

enfants, car cet auteur que je n'ai pas encore nommé, Benjamin Jordane, s'intéresse beaucoup au théâtre, non pas de marionnettes, mais de carton, et a écrit des pièces pour de jeunes spectateurs. Donc ce qui m'est apparu à la réflexion, après l'annonce de ce que nous faisons aujourd'hui, c'est que j'avais eu très fréquemment recours au pastiche de genre, pour mon projet d'ensemble, qui date maintenant d'il y a presque trente ans et que j'ai poursuivi avec une obstination qui par moments m'effraie et par moments m'épate quand même, je me suis aperçu que j'avais pastiché un certain nombre de genres, par exemple dans l'invention des œuvres de Jordane, puisque certains de ses récits sont des récits de science-fiction, des histoires de fantômes, des romans d'aventures, donc pastiché de grands sous-genres de la fiction romanesque. J'avais aussi imité, et aussi abondamment, des textes critiques, puisque non seulement il y a les œuvres de Jordane, mais aussi des études sur Jordane écrites par des universitaires que j'ai également imaginés, le dernier en date étant un certain Yves Savigny, maître de conférences à Tours, qui a écrit la première biographie de Jordane, on ne peut plus académique, à la manière des biographies de Maurois. Il m'est apparu que j'avais pastiché d'autres genres paratextuels, comme disent les universitaires : journal, correspondance, tentatives autobiographiques, ou plus largement, écrits intimes (tout ceci d'ailleurs autant par goût du jeu que parce que c'était un moyen pour moi de réaliser, tout de même, une sorte d'autobiographie par procuration, parce qu'à travers Jordane... Jordane, c'est pour moi un moyen d'expression de mes préoccupations, une manière de me questionner, et je le redirai pour finir, Jordane c'est... il incarne ma part d'inconnu, si vous voulez, que je questionne toujours. Il me semble que mon identité n'est pas antérieure à ma relation au langage et qu'elle se constitue dans cette relation. Je la questionne toujours et « Jordane », c'est un peu le nom de cette identité non pas finie ni définie mais à venir, ou en aval de mon travail). Donc il m'est apparu que j'avais pastiché beaucoup de genres de textes, de création et de critique, beaucoup de textes et de paratextes, mais que je n'avais jamais, jusqu'à présent, écrit un *Entretien* ou des *Conversations avec Jordane*.

Donc il était temps d'y penser, d'où cette idée de la *Préparation du paratexte* (oral).

Pour ce faire, donc, depuis quelque temps, je me suis penché sur ce que peuvent être, parmi les différentes présences de la parole de l'écrivain, qui n'est pas toujours dialogue (par exemple cette improvisation, à moins que l'on considère que je suis guidé par votre écoute et ce que j'en entends), les différentes représentations de ses dialogues, de deux types de dialogues précisément, les entretiens et les conversations, parce qu'il fallait que j'apprenne un peu comment ça se passe – de la même façon qu'autrefois j'ai composé une thèse sur la « supposition d'auteur », c'est-à-dire sur l'histoire des écrivains imaginaires dans la littérature des XIXe et XXe siècle, étrangers ou français, le modèle, l'auteur le plus convoqué en langue étrangère étant Pessoa bien sûr, et en français Valéry Larbaud, un écrivain que j'aime beaucoup.

En réalité, si j'ai soutenu cette thèse, ce n'était pas pour faire une carrière universitaire que je n'ai pas d'ailleurs... que j'ai « exécutée » — mais dans l'autre sens du terme : c'était pour comprendre comment c'était fait, et parce que j'étais bien conscient de ne pas moi-même innover, on n'innove jamais. Je voulais comprendre et là, de même, je me suis penché sur la parole de l'écrivain, pour comprendre un petit peu ce qui allait se passer si un jour, dans mon « ensemble », j'introduisais la question de la *parole de Jordane*. Donc je voudrais vous dire quelques mots de mon enquête, en somme, sur ce que c'est qu'une certaine parole d'écrivain, mais toujours dans une perspective qui n'est ni descriptive, ni interprétative, mais plutôt égocentrique, intéressée, prédatrice. C'est d'ailleurs ma relation à l'ensemble du corpus littéraire, à la « Bibliothèque » : c'est... essayer de comprendre les autres pour peut-être mieux me comprendre en tant qu'autre que je ne comprends pas davantage, mais que peut-être, à force de comprendre ce qu'ils font, sinon ce qu'ils sont, je pourrai comprendre un peu mieux.

Donc, ce qui m'est apparu très tôt, c'est que cette parole de l'écrivain, et donc ultérieurement de Jordane, se réalise dans deux domaines et non dans un seul qui serait celui de l'entretien.

A partir d'une certaine période, dans l'histoire de la littérature, le XVIII<sup>e</sup> siècle, où on commence à penser ce que peut être une *œuvre complète*, on s'intéresse, au delà ou en deçà de l'œuvre elle-même, à l'auteur comme unité qui transcende les différents genres dans lesquels elle s'est réalisée. Dans l'ancien régime, en somme, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, on ne s'intéresse pas à une pièce de théâtre par rapport à son auteur, mais par rapport à d'autres pièces de théâtre du même *genre*, comédies, tragédies, tragi-comédies... De même, on ne pense pas un texte poétique par rapport au poète, mais par rapport à d'autres poèmes du même genre. On considère une œuvre comme une performance dans un genre donné, qui a ses règles propres, on dirait aujourd'hui ses contraintes, et on apprécie la manière dont chaque œuvre réalise une performance dans le cadre de ces contraintes, dans le cadre des règles qui président à l'exécution de l'exercice artistique, par exemple les règles du sonnet, ou la règle des trois unités. Mais à partir du moment où on réunit des pièces de théâtre, des poèmes et même des romans du même auteur dans ses œuvres complètes, le principe d'unification apparaît et on découvre la personne de l'auteur en filigrane de toutes ses œuvres, quels que soient leurs genres, sa personnalité et bientôt sa biographie qui est le dévoilement de sa personnalité dans le temps. Dès lors, on peut penser les œuvres par rapport à lui, l'auteur, comme des émanations de sa personne, des expressions de sa personne. Pour l'auteur, l'essentiel n'est plus de réaliser des performances dans des genres donnés, de créer une œuvre distincte des productions du langage ordinaire, mais d'exprimer sa personnalité originale, et l'auteur va s'attacher à cette personnalité et à sa vie, que la parole peut révéler encore plus immédiatement.

A ce moment, l'auteur prend pour un véritable public, c'est-à-dire pour des lecteurs qui ne le connaissent pas, sa consistance psychologique et plus largement biographique, en France avec Voltaire et Rousseau, mettons. Plus tard, des critiques vont s'attacher à cette figure. Ce ne sont pas vraiment des théoriciens mais des critiques qui ont une certaine idée de la littérature et une méthode de lecture, comme Sainte-Beuve, des critiques qui vont mettre en avant cette personne de l'auteur qui transcende la multiplicité des genres littéraires et des événements biographiques. Dès lors les genres ne seront plus que des moyens pour exprimer la personnalité. Et en même temps qu'on va penser l'auteur et lui donner une importance critique, je veux dire qui explique le sens même de l'œuvre, va se développer une grande curiosité pour sa vie en amont de son œuvre, pour sa vie privée dont l'œuvre ne sera plus que l'expression, directe ou transposée.

Si Sainte-Beuve s'attache à la parole de l'écrivain, c'est peut-être aussi parce qu'il a la nostalgie de l'ancien régime, du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire d'une époque où la parole est très importante, où elle est tout un art. La parole qu'il retiendra, finalement, ce n'est pas la parole des salons, la parole mondaine, c'est une parole plus intime ; mais il pensera toujours que l'écriture n'est qu'un porte-parole de la parole, et que l'essentiel, c'est la parole vive. C'est ce que lui reprochera Proust d'ailleurs. Donc à ce moment-là, avec lui, on va s'attacher à la personnalité de l'auteur et on va penser qu'elle ne sera jamais aussi présente que dans sa parole. On pourrait faire un détour par Derrida, évidemment, avec son concept de « logocentrisme », vieille histoire, c'est-à-dire l'idée que la présence vive est bien plus dans la parole que dans l'écriture, dont la matérialité peut altérer et dégrader l'essence du locuteur en particulier et de l'Être en général.

Alors un certain nombre d'admirateurs des grands écrivains vont aller à leur rencontre, leur rendre visite. L'un des premiers est Boswell, qui va rencontrer Samuel Johnson et qui va prendre note, dans son Journal, de toutes leurs conversations. Même chose, non plus avec un Anglais, mais un Allemand : le jeune Eckermann va rencontrer Goethe, et on dit souvent que

le chef-d'œuvre de Goethe, ce sont ses *Conversations avec Eckermann*. Puis ultérieurement, on aura les propos de table de Victor Hugo, notés par Richard Lesclide, et de beaucoup d'autres. Chaque grand écrivain aura ainsi son *famulus* qui sera attentif à la parole de son maître. C'est une première manière d'« enregistrer » cette parole de l'auteur à laquelle, encore une fois, je m'attache parce que je me dis : « Peut-être qu'après tout, il faut imaginer un témoin de Jordane, et pourquoi pas moi, qui va s'attacher, dans cette poétique qui est celle des romantiques, non pas tant à l'œuvre de Jordane, que j'ai étudiée et éditée, qu'à sa parole, à sa parole vive. » Et comme je me suis présenté comme quelqu'un qui l'a connu, je pourrais rapporter ses propos, écrire mes *Conversations avec Jordane*.

Bien sûr, antérieurement, il y avait ce qu'on appelle les *anas*, c'est-à-dire de petites notes que prennent des invités, dans les salons, sur les bons mots d'un bel esprit, d'un homme de lettres, ou des anecdotes sur ses faits et gestes. Mais ce n'est pas encore penser la parole de l'écrivain comme l'expression la plus authentique de sa personnalité, de son essence, l'ana est même souvent superficiel, voire caricatural et dépréciatif, alors que la conversation va de pair avec le Sacre de l'Écrivain dont on a déjà parlé ce matin, et que je ne présente pas ici d'un point de vue social en général, mais interne, relevant de l'histoire de la critique ou plus simplement de la lecture.

Il ne s'agit nullement ici de l'entretien dont je vais dire un mot ultérieurement, mais de la conversation, en privé, voire dans l'intimité, dans laquelle l'interlocuteur est un proche, et bénéficie de ce privilège flatteur. Il y a une hiérarchie de ces proches. Jordane a davantage besoin de moi que l'Université, donc je ne ferai pas une étude approfondie de cette question, mais de même que je crois qu'il faut bien distinguer la Conversation de l'Entretien, de même il faut bien définir la nature de l'interlocuteur qui nous rapporte les propos de l'auteur ou mieux, ses échanges oraux avec lui.

Dans la conversation, l'interlocuteur est toujours un proche, mais le proche peut avoir en lui un « quotient d'inconnu » plus ou moins grand. C'est-à-dire : celui qui écoute la parole du maître, ou même qui parle avec lui, qui bavarde avec lui, ce peut être un tout proche, par exemple son épouse, madame Victor Hugo dans *Victor Hugo par un témoin de sa vie*, ce peut être un ami, par exemple Boswell dans sa *Vie de Samuel Johnson*, qui malgré le titre est aussi un témoignage. Boswell est un jeune homme de bonne famille qui s'éprend de toutes les stars de son époque (et à cette époque, les stars ne sont pas des footballeurs) et il va donc voir Voltaire, il va voir Rousseau, et surtout il va voir Johnson, pour lequel il a une grande admiration, il fait un voyage avec lui dans le nord de l'Ecosse, et il note tout cela dans son Journal, comme Eckermann le secrétaire de l'Olympien, ou d'autres proches de Goethe à Weimar, von Müller, le chancelier, ou Frédéric Soret, le numismate. Mais ce proche est une présence possible du lointain, des inconnus, je veux dire un interlocuteur qui porte en lui une écriture virtuelle et une publication virtuelle, un auditeur qui est un auteur à venir. Par exemple Richard Lesclide ou Paul Stapfer pour Hugo. Eckermann, un jour, je crois que c'est quatre ans après, va trouver Goethe et il lui dit : « Voilà, maintenant, je voudrais publier nos conversations. » Et dans Boswell, la même chose. Et plus tard, Robert Mallet procède de la même façon avec ses interlocuteurs, Gide, Jouhandeau et Claudel, qui ne sera pas très coopératif, mais les deux autres accepteront la retranscription et cela donnera ce chef d'œuvre du beau genre de la Conversation, ou du témoignage focalisé sur la conversation : *Une mort ambiguë*. Je pense aussi aux propos familiers de Valéry rapportés par Mondor. Pensez aussi aux conversations avec Proust rapportées par ses admirateurs, de Morand à Plantevignes ! Donc il y a déjà chez ces interlocuteurs la présence de cet « inconnu » auquel je faisais allusion tout à l'heure dans mes commentaires des propos d'Alain Veinstein, c'est-à-dire non pas seulement une conversation avec un proche mais déjà la possibilité d'une publication, d'un rapport avec le lointain dans l'espace et dans le temps, la proximité de l'indéterminé. Dès la conversation, il peut donc y avoir comme un ver dans le fruit, mais je crois que ce ver

est plus essentiel que tout, il est l'ouverture sur le Public au meilleur sens, sur la littérature, la relation presque religieuse entre le proche et le lointain, le déterminé et l'indéterminé, le fini et l'infini.

Alors la vraie question, c'est de savoir si dès la conversation, il y a conscience de ce fait. Eh bien je crois que *non*. Je crois que dans la conversation, on se confie à l'oubli, on oublie la possibilité de la mémorisation et de la diffusion ultérieures. C'est ce qui fait toute sa saveur, et pour certains (dont je ne suis plus, je m'en expliquerai) son authenticité et son intérêt. Du moins c'est pour moi une sorte de loi inconsciente qui distingue la conversation de l'entretien. Gide, par exemple, pour prendre un exemple plus proche de nous dans le temps, est quelqu'un qui, pendant trente ans, a une amie, Maria Van Rysselberghe, qu'il nomme avec affection « la Petite Dame » (elle mesurait une mètre cinquante), qui rapporte dans son Journal, jour après jour, les faits et gestes privés du « bypeed », comme elle appelle gentiment Gide, et surtout leurs conversations. Eh bien Gide ne soupçonne pas que le Journal de la Petite Dame sera publié plus tard. Encore moins Kafka qui comme chacun sait est une sorte de saint. Il soupçonne peut-être que Max Brod publiera les manuscrits qu'il lui demande de détruire, mais il ne soupçonne absolument pas que le petit jeune homme qui vient le voir dans son bureau, aux Assurances sociales, Gustav Janouch, le fils d'un collègue, publiera leurs conversations, trente ans après, en les remaniant probablement de fond en comble : l'auteur lui aussi devient une fiction !

Je serais plutôt du genre à croire que Boswell, et surtout Gœthe, Hugo et Gide anticipaient notre présence à travers celle de leur interlocuteur, je veux dire celle du public, et qu'ils choisissaient avec soin leur témoin et possible rapporteur. Dans le cas de Gœthe par exemple, et à lire de près ses conversations avec Eckermann, on sent bien qu'il mène le jeu. Dans le cas de Gide, Malraux raconte, dans sa présentation des Cahiers de la Petite Dame, que c'est quand il était sur son lit de mort qu'elle lui a appris qu'elle avait tout « filmé », avec le son, pendant trente ans ! Serait-il possible que Gide, si retors et qui prétendait qu'il ne croyait pas aux posthumes, mais qui vivait par et pour le posthume (comme Sartre qui lui doit tant), ait ignoré ces enregistrements mentaux et journalistiques ? Il a géré avec génie la création de son personnage, à travers une multitude de témoins très soigneusement choisis par lui. Je serais plutôt porté à croire que l'écrivain pense toujours au public. Mais n'empêche ! Il y a quand même, dans la conversation, une immédiateté, une spontanéité, et même une « sincérité » qui font partie des valeurs de la conception romantique de la littérature, pour laquelle la vérité est du côté de l'intime et du naturel. Et plus encore, comme on disait ce matin, elle est du côté d'un « naturel » qui n'est pas celui de l'Ancien Régime, de l'aristocratie de l'Ancien Régime, mais qui est le naturel de l'homme qui a un si grand usage du monde qu'il a l'air d'être naturel, alors que son pseudo-naturel est hyper-social, au contraire. Le naturel romantique, lui, c'est le naturel non du mondain mais du génie, d'une puissante personnalité, qui se révèle dans l'effusion, le non contrôlé, l'improvisé, l'inspiré. Voilà ce qui fascine Sainte-Beuve, infiniment plus que l'œuvre écrite : la puissante personnalité, la force qui va, presque à l'aveugle. C'est aussi ce qui l'attire, bien sûr, dans la correspondance et les écrits intimes.

Alors ça, c'est la conversation, qui n'a pas été évoquée ce matin, et qui est infiniment antérieure à l'entretien. Parce qu'après tout, quand on était lycéens, on a vu ce que c'était que les conversations entre Socrate et son témoin Platon, ou entre Epictète et son disciple favori, Arrien, qui prend note de tout, et qui publie. Arrien qui prend note en sténo ! Je me souviens comme j'avais été épaté, quand j'étais lycéen, d'apprendre que la sténo existait déjà en 150 après Jésus-Christ. Je ne savais pas encore que tout était déjà là, au commencement, avant le commencement ! Donc la conversation n'est pas pensée, dans la relation, le dialogue, comme devant accéder au public. En tout cas elle ne l'est pas explicitement.

Maintenant, reste à considérer les conversations avec Jordane. Je les ai déjà évoquées, en réalité, parce que dans un livre précédent, la biographie de Jordane par Yves Savigny, j'ai raconté que je cherchais à connaître Jordane, que je l'avais rencontré quand nous étions jeunes, avant de le perdre de vue et qu'il ne meurt, en 1994, d'une péritonite avec perforation (parce que son gastro croyait que les maux de Jordane, surtout dans la fosse iliaque droite, étaient psychosomatiques, confondant un peu scandaleusement le fonctionnel et l'organique). Je faisais allusion, dans cette biographie, à mes conversations avec jeunesse dans notre Jordane — oh ! pardon ! avec Jordane dans notre jeunesse. Mais après tout, tout ce que je dis quand je parle de Jordane est évidemment réversible. Comme un manteau à la doublure « étudiée pour » ! Donc, j'y fais allusion mais je n'ai pas développé ce thème car bien que j'aie été un moment son témoin, dans notre jeunesse, je n'ai jamais écrit de *Conversations avec Jordane*. Alors là, ce que je dirais si je faisais cela... Je devrais dire que les conversations que j'avais avec Jordane, je les retrouvais ensuite dans ses livres, et ce qu'il avait écrit dans ses livres alimentait nos conversations ultérieures. Je ne savais jamais où était l'œuvre de Jordane, si elle était dans l'écrit ou dans l'oral, et je pense que dans son cas, finalement, la notion d'œuvre transcende des performances orales ou écrites, des sortes de « chapitres » oraux ou écrits qui se valent pour lui, qui font partie d'un même livre ou d'un même discours toujours *in progress*. Il y avait un mouvement perpétuel qui faisait que le texte imprimé n'était jamais le terme de l'œuvre, la conversation n'était qu'une sorte de brouillon du texte, puis à son tour le texte devenait le brouillon d'une nouvelle conversation qui dépassait le texte et donnait des choses nouvelles, présentait une avancée de sa « recherche » qui à son tour prendrait une forme écrite, également provisoire. Le tout sans autre fin que la fin, si cette fin physique est vraiment la fin, car il m'arrive parfois, en le lisant, d'entendre sa voix, sa voix plus vive que jamais, plus vive que dans nos conversations « du vivant de l'auteur », comme on dit, car alors bien souvent je voyais déjà le texte que je lirais, plus tard, en son absence. Absence de Jordane !

Pensait-il que je dirais tout cela ici, aujourd'hui, que je parlerais de ses paroles par écrit ? Oui et non. J'ai dit au tout début de *Benjamin Jordane, une vie littéraire* que j'ai eu souvent l'impression qu'il m'avait choisi comme témoin, et qu'il prévoyait tout ce que je dirais de nous ; mais je dois dire à présent que dans la conversation, il était au contraire d'une spontanéité rare, parfois même d'une exubérance presque enfantine, ou d'une sorte de faconde enlevée, inspirée mais désinvolte à la fois, et toujours distinguée, comme s'il pouvait s'autoriser une souplesse que les gens vulgaires et empruntés s'interdisent dans le monde. Je ne sais pas comment dire. Le seul mot qui me vienne, finalement, c'est qu'à l'oral, il était *naturel* ! Et c'est pourtant l'être le plus retors et le plus prémédité que j'aie connu, en tout cas à l'écrit. A moins que l'anticipation de l'effet soit devenue sa seconde nature. C'est difficile à dire, car il donnait la parole à la parole avec une confiance sans réserve et un tel abandon ne va vraiment pas de pair avec la notion de *préparation*.

L'entretien. J'y viens. C'est une pratique institutionnelle qui est plus tardive, et qui date, comme cela a été dit ce matin, de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, avec la naissance du milieu littéraire, la littérature industrielle, le journalisme spécialisé, Jules Huret qui publie son « Enquête sur l'évolution littéraire » dans *L'Echo de Paris* puis une trentaine d'années après, Frédéric Lefèvre qui publie dans *Les Nouvelles littéraires* sa série des « Une heure avec... » et bien sûr, dans les années cinquante, les célèbres entretiens radiophoniques, Mallet-Léautaud, Amrouche-Gide, que Philippe Lejeune et Pierre-Marie Héron ont remarquablement étudiés. Plus tard encore, Georges Charbonnier, Madeleine Chapsal, Denise Bourdet... puis viennent les entretiens télévisés, qu'il faudrait aussi étudier en détail. Chaque interviewer focalise l'entretien, tantôt sur le biographique, tantôt sur le littéraire, le plus souvent sur leur relation, comme si le premier déterminait le second. Ces journalistes

spécialisés, journalistes littéraires, universitaires, pensent au fond comme Sainte-Beuve ou comme Lanson que l'auteur est le mieux placé pour dire le sens de son œuvre, surtout si un interlocuteur ingénieux, une sorte d'« accoucheur », on pensera plus tard d'« analyste », la lui fait dire. Les plus ambitieux peuvent espérer aussi produire un supplément oral de l'œuvre, voire une œuvre orale à part entière, et on peut dire que dans le cas d'un Léautaud, d'un Jouhandeau, d'un Cendrars, plus tard d'un Borges, le but est atteint par un seul ou plusieurs interlocuteurs pour un même écrivain.

C'est une pratique institutionnelle qui met en jeu, toujours, deux personnes en présence l'une de l'autre, mais dans laquelle immédiatement on présuppose la troisième, le lecteur. En ce sens, je pense que par rapport à la conception « romantique » de la conversation, on est plus proche de la « vérité » dans l'entretien, parce que ma poétique n'est pas celle du romantisme, et je ne crois pas que ce soit dans la relation duelle, intime, que l'on accède à quelque chose qui serait de l'ordre d'une vérité littéraire. C'est pour cela que j'ai renoncé à l'« auto-entretien », parce que tout ce qui est « auto », tout ce qui réduit l'autre à être un double du même, c'est-à-dire tout ce qui se passe de l'autre, ne me paraît pas un moyen d'accès à la « vérité ». C'est pourquoi Jordane, je ne l'ai jamais présenté comme mon reflet, mon double, mais toujours comme un représentant de l'inconnu. Or dans l'entretien, d'emblée, on rend présent ce tiers inconnu, le lecteur. Et là bien sûr, je pense à l'entretien au sens que Blanchot donne à ce mot dans *L'Entretien infini*, c'est-à-dire une rencontre avec un interlocuteur qui est immédiatement donné comme un tiers inconnu, et non comme le double de la relation dialectique. Encore une fois, il arrive que des conversations soient publiées plus ou moins longtemps après qu'elles ont été tenues, mais elles n'ont pas été prévues d'emblée comme appartenant au monde de la mémoire, comme étant enregistrées et diffusées, à la radio et-ou par écrit. L'entretien, lui, pose immédiatement des auditeurs, des spectateurs, lecteurs et l'interlocuteur est considéré comme un médiateur entre l'écrivain et le public.

Pour ma part, je n'y vois pas un écueil pour l'accès à la vérité, au contraire, je vois un adjuvant précieux dans cette anticipation du lecteur. Mais il ne s'agit donc plus de la vérité au sens romantique, je le répète, pour laquelle les propos concertés, réfléchis, prémédités, préparés, surveillés, parfois même légèrement retouchés ou largement remaniés sont moins vrais que les propos improvisés. Je pense à un autre type de vérité, plus littéraire, que Proust a défendu contre Sainte-Beuve, une vérité qui n'est pas dans l'immédiateté du propos, mais dans son travail, ses corrections, son inlassable reformulation.

Alors là encore, il faudrait réfléchir à la hiérarchie des interlocuteurs, mais en principe, ce sont tous des professionnels, journalistes spécialisés la plupart du temps, ou confrères, généralement plus jeunes (Sollers-Ponge) contrairement à la conversation où l'on a affaire à des amateurs, ou bien à des professionnels qui se cachent en tant que tels, même à leurs propres yeux, par exemple le jeune disciple qui deviendra plus tard écrivain et qui publiera, au grand dam d'ailleurs du grand écrivain — parce que j'ai oublié de dire (plus on parle et plus il reste à dire)... j'ai oublié de dire que dans la conversation avec le grand écrivain, il peut y avoir des conflits, très intenses, comme entre Hugo et Stapfer : ça a été terrible, parce que Hugo ne contrôlait plus une parole qu'il avait cru tenir devant quelqu'un qu'il manipulait, alors que Stapfer n'était pas dupe. Même histoire entre Gide et Claude Mauriac. Il faudrait aussi étudier la transcription des entretiens d'un point de vue stylistique, voir si les propos sont rapportés au style direct ou indirect, et quelle part prend le narrateur dans la retranscription, car il peut être plus ou moins présent. En principe, plus que dans la conversation, qui est rapportée dans un journal intime ou dans des souvenirs, donc à travers la personnalité de l'interlocuteur, les propos de l'entretien sont rapportés de manière objective, l'interlocuteur n'apparaît que dans les questions qu'il pose ou une brève présentation plus narrative que réflexive. On pourrait aussi distinguer la manière dont les entretiens sont présentés par l'interlocuteur, surtout lorsqu'il s'agit d'entretiens de longue durée, réalisés en

plusieurs enregistrements : la plupart du temps dans l'ordre chronologique, mais éventuellement de manière plus originale, redistribués par thèmes, comme l'a fait Roger Stéphane pour ses entretiens pendant 30 ans avec André Malraux, ou copiés-collés dans une même continuité comme s'il n'y avait eu qu'un seul interlocuteur alors qu'il y en a eu plusieurs comme dans *La Vie est une fête* de Marcel Jouhandeau.

Mais revenons à Jordane. Pour lui, l'entretien est impensable, pour la bonne raison que mon personnage d'écrivain a incarné, jusqu'à un certain moment du moins, le refus de l'institution littéraire et de l'écriture pour les autres. Il a incarné ce refus de manière très romantique, donc, pensant que le souci de la réception risque d'altérer la vérité, et voyant dans le dialogue, comme dans tout commerce, une médiation dangereuse, fallacieuse, par rapport à une vérité personnelle, monologique, indépendante. J'avais moi-même une grande méfiance envers l'échange, la publication, le milieu littéraire, toute forme du « paraître », et j'aurais été contraint de ne rien publier, voire de ne rien écrire, car après tout, le langage est déjà, dans notre vie la plus intime, la présence du monde extérieur, si je n'avais pas trouvé ce moyen de publier sans publier, d'écrire sans écrire, de paraître sans paraître, en attribuant mes écrits à un autre, peu soucieux de son public ou insoucieux d'échapper au public et à tout intermédiaire, et en ne me présentant, moi, que comme son éditeur scientifique, un universitaire, que j'ai dû devenir d'ailleurs pour faire tout ça, parce qu'après tout, si moi-même je suis devenu un universitaire, c'est pour accréditer mon rôle d'éditeur critique de Jordane, il n'y a pas d'autre raison, ma foi, c'était beaucoup plus essentiel évidemment pour moi de m'occuper de Jordane que de ma carrière. Donc je ne peux pas imaginer des entretiens de Jordane. En revanche, des conversations, ce n'est pas impossible. Il y a bien des conversations de Robert Walser avec son Max Brod, Carl Seelig !

C'est dommage que je ne puisse pas imaginer des entretiens de Jordane, car comme je viens de le dire, au fond, j'ai plus foi dans la parole qui tient compte des autres que dans la conversation entre deux personnes. Pour moi, l'entretien préparé, surveillé, éventuellement corrigé, s'apparente ainsi au travail d'écriture et c'est lui qui permet d'accéder à un sens qui ne se tient pas dans les propos spontanés. Le spontané, c'est le stéréotype, le commun, l'interchangeable. Paradoxalement, l'inéchangeable seul mérite d'être publié, et l'inéchangeable est une reformulation incessante du moi et du monde. Mais à l'époque où j'ai inventé Jordane, je croyais encore que le naturel et la vérité allaient de pair, qu'ils étaient donnés, et non pas construits.

Alors, pour ce qui est de l'entretien, je n'ai pas le temps, mais je pense qu'il faudrait étudier, justement, la manière dont ils sont auto... gérés par l'écrivain. Mais pas du tout au sens de l'auto-entretien à la Gombrowicz ou à la Gide, qui est une manière de s'interroger soi-même pour gagner du temps, pour ne pas se laisser détourner de ce que l'on croit essentiel, pour ne pas prendre le risque de desservir l'œuvre. Non. Au contraire, au sens de *composer avec les autres*, les auditeurs, les lecteurs, des inconnus, pour mieux s'exprimer, au fond, grâce à leur présence anticipée, que dans une parole immédiate et qui ne permet pas la reformulation par souci de précision. Dans l'écriture littéraire, il y a la possibilité d'un remaniement qui n'est pas du tout un mensonge mais au contraire la recherche d'une vérité plus profonde, plus juste, plus difficile à exprimer et à faire entendre.

Eh bien dans le cas de l'entretien, ça a été le cas pour beaucoup d'écrivains, il y a eu un travail de mise en forme véritablement littéraire. Paulhan par exemple écrit les questions et les réponses et il les joue avec Robert Mallet, Breton dit de la même façon qu'il peut « parler » un texte écrit d'avance, Giono exige d'Amrouche coupures et remaniements, et Cendrars, si je me souviens bien, prépare méticuleusement ses entretiens avec Michel Manoll. Le parangon du genre étant la fameuse émission d'« Apostrophes » que Bernard Pivot avait



consacrée à Nabokov, qui avait préparé ses réponses et qui avait lu son manuscrit caché derrière une pile de livres et une tasse de thé doré comme un vieux scotch. Nabokov n'a jamais accepté d'entretien que dans ces conditions de préparation. Eh bien je crois que pour une poétique contemporaine, post-proustienne, ce travail n'est pas un trucage, bien moins que la traque d'une parole incontrôlée, au contraire ce travail rend possible l'accès à la vérité par le souci de l'autre, qui implique un perfectionnement incessant de la parole. Mais ce travail à tout de même lieu à l'occasion et à l'intérieur d'un échange qui passe par l'oralité, là n'est pas le moindre des paradoxes que j'aurai soutenus.

C'est vous dire que je suis loin de croire désormais, comme Sainte-Beuve ou beaucoup d'interviewers, que la parole immédiate est révélatrice de l'essentiel d'une expérience littéraire. Au mieux, pour ces interviewers, tout l'art de l'entretien consiste à faire oublier à l'écrivain les conditions matérielles de cette pseudo-conversation, pour qu'il redevienne naturel comme dans la vraie conversation. Au pire, ils s'imaginent que les défaillances de la parole, la perte de contrôle, le dérapage discursif, le lapsus, l'hésitation, le silence même sont plus révélateurs que la préparation, la surveillance, le remaniement de ses propos. C'est une croyance qui procède du « terrorisme » dont parlait si bien Paulhan, pour lequel la rhétorique, la maîtrise du langage, le discours civilisé sont des hypocrisies, des masques et des costumes qu'il faut arracher pour découvrir la vérité vraie de la nudité. Mais je ne vois pas pourquoi un acte réussi serait moins vrai qu'un acte manqué, ou la nudité plus naturelle et moins empruntée qu'un masque sur mesure. Cette croyance est peut-être valable pour l'homme, l'homme des psychologues, ou des psychanalystes, mais cela ne vaut pas pour l'écrivain, dont la vérité est dans l'œuvre. Freud n'a jamais prétendu le contraire, au contraire ce qu'il admirait chez les écrivains c'était leur capacité de maîtriser, de contrôler, de déplacer et de condenser, de voiler pour mieux dévoiler, si j'osais je dirais de *gérer* leur désir, il l'a dit et redit.

On pourrait penser à tous ces écrivains qui ont construit leur personnage. Il ne faut pas y voir une démarche narcissique, mais il faut y voir une espèce de continuation de l'œuvre par d'autres moyens, une espèce d'illustration de l'œuvre, d'accréditation de l'œuvre, par la création d'un personnage d'auteur qui l'incarne, qui en est la réalisation vivante. Quand Stevenson pose avec tout son *staff* sur la terrasse de son grand bungalow des îles (l'aventurier), ou Céline en blouse blanche devant le dispensaire d'une minable banlieue (le médecin du peuple), ou Hermann Hesse nu sur les bords du Bodensee (une panoplie très zen), ce n'est pas par narcissisme, c'est pour produire une image d'eux-mêmes qui est vraiment l'illustration de leur œuvre, une manière de marquer nos mémoires davantage que par l'œuvre elle-même, et c'est finalement ce condensé, ce portrait qui subsiste. Dans la mémoire collective, on se souvient bien davantage de certaines images de Hugo ou de Chateaubriand sur leurs rochers respectifs que de leurs écrits. Ces images-là, ces personnages-là sont des créations, et elles sont à mon sens infiniment plus vraies que les secrets d'alcôve où Sainte-Beuve, « l'écouteur de bidets », comme disait Nietzsche, ou les Goncourt, j'ai oublié, croyait trouver la vérité de ses grands hommes.

Eh bien c'est la même chose pour la parole. Plus c'est préparé, plus c'est contrôlé, plus c'est surveillé, plus c'est remanié, plus c'est maîtrisé sans en avoir l'air, en ayant l'air bâclé, ou du moins... relâché, spontané, et plus c'est vrai !

Malheureusement, pour ma part, je suis obligé de renoncer, dans le cas de Jordane, à une telle élaboration, puisque Jordane a vécu à l'écart du milieu littéraire et n'a jamais été sollicité pour des entretiens. Vous voyez le paradoxe, puisque désormais je ne crois plus que le meilleur moyen d'accès à la vérité d'un être, voire de l'Être même, soit la dialectique sans souci du public, le dialogue naturel, la conversation. Ou bien il faudrait que les conversations de Jordane échappent à ce qui est le propre de ce type de dialogue, une intimité un peu poisseuse contre laquelle Proust s'est élevé en disant : Ce que l'écrivain a de plus intime, ce

ne sont pas ses aveux au cours d'un voyage aux Nouvelles Hébrides, tels ceux que Boswell y fit à Johnson (un voyage comme celui que j'ai fait en Ecosse, il y a un siècle, en 1975 je crois bien, avec Louis-René des Forêts), ce ne sont pas ses confidences au cours d'une promenade dans un jardin de province, par exemple à la Béchellerie, la maison d'Anatole France, ou aux Pluies, la maison de campagne de l'auteur du *Bavard*, ce ne sont pas les confidences de l'écrivain mineur sans cesse revisité dans sa petite maison de lierre et de papier ; ce que l'écrivain a de plus intime, c'est encore moins les confidences de madame Victor Hugo sur l'oreiller de Sainte-Beuve (arracher le phallus à la force qui va, lui qui manquait de père) ou de madame Robbe-Grillet sur un divan chez les Lindon, non, ce n'est rien de tous ces bavardages – et Proust précise que « la vérité de l'écrivain n'est même pas dans ses vices les plus secrets ». Pour lui, même le psychologique est du côté de l'homme, même le psychologique le plus inavoué, celui que certains interlocuteurs veulent faire avouer, « le misérable petit tas de secrets », et il n'est pas du côté de l'écrivain. André Gillois, par exemple, dans ses *Aveux spontanés*, titre significatif, succombe à cette croyance beuvienne, grave confusion du propos freudien avec celui d'un vulgaire charlatan, viennois ou parisien. La psychologie freudienne ne concerne pas l'écrivain. Je ne crois pas que Proust aurait contesté l'analyse freudienne de l'homme, mais il dit : L'écrivain n'est ni le moi social, ni le moi psychologique. Il éloigne l'auteur des deux lourdes mamelles qui ont nourri nos sciences humaines mais non littéraires (l'image est bien moche) : le marxisme et le freudisme. Le seul « intime » que Proust fait valoir, c'est celui de l'Auteur, qui n'est rien avant le moment où il écrit, qui est tout ce qui ne vient pas de ce qu'il est avant d'écrire. L'auteur se construit un personnage en filigrane de ce qu'il écrit, il peut éventuellement s'inventer une personnalité et une biographie, en gardant son nom s'il veut compliquer les choses, comme Proust l'a presque fait, ou en changeant de nom s'il veut faire simple, comme Larbaud avec Barnabooth, ou, au troisième degré, en gardant son nom, mais en faisant en sorte que ce soit plus ou moins évidemment celui d'un personnage homonyme, comme je suis toujours tenté de le faire, sans parler de Cendrars ou de Saint-John Perse qui re-compliquent encore les choses. C'est une construction, et Proust n'est pas loin finalement de ceux qui disent que le plus intime en un sens vraiment très ancien, religieux, c'est le Spirituel, c'est-à-dire le nom que l'on donne maintenant à l'Esprit : l'Autre, le Grand Autre, ou même le *grand public*, mais alors le grand, le très grand public, qu'il faudrait presque écrire en un seul mot, pour mieux le distinguer du public-pipeul. Ce que l'auteur a de plus intime, c'est le fait qu'il est tourné vers l'inconnu – d'où la nécessité de publier, pour toucher (sans forcément le toucher) cet inconnu infiniment lointain dans l'espace et dans le temps, tellement lointain qu'il était là bien avant nous, qu'il nous faut le rejoindre et retourner vers lui. Pour retourner vers lui, il faut pouvoir revenir sur ce qu'on dit, le reformuler sans cesse, réécrire l'entretien pourtant bien préparé, il faut le remanier sans fin. C'est ainsi que la fin devient une illusion, comme l'origine, car c'est une illusion de croire qu'elles surgiront toutes deux tout à coup dans l'improvisation, ou mieux encore, dans les failles et dans les lapsus, dans les effondrements du discours, dans le débridé, le décousu, le débraillé ou le bâton rompu de la conversation, ou dans le silence. Le silence ! Quelle scie ! Je parlais d'une nécessité de publier qui a fait que, après avoir voulu vivre, écrire, en dehors de l'Institution et même de la « littérature » et avoir voulu « sortir de la Bibliothèque » pour atteindre le silence du réel – c'est un leurre complet, car rien n'est plus bavard que le réel, et puisque finalement, le langage est en nous la présence de la société en général et de cette société en particulier qu'est le milieu littéraire comme institution – j'ai senti qu'on pouvait accéder à quelque chose qui est, à mon sens, un peu moins illusoire. J'ai ressenti la nécessité de publier pour « toucher l'inconnu » et pour réaliser ce qu'on a de plus intime quand on écrit, et qui est cette conscience et ce sentiment très intense du fait que dans chacun d'entre nous, mais aussi en jeu dans nos relations avec tous les autres, il n'y a pas qu'une volonté dialectique de réduction au Même de toutes les contradictions, mais à jamais

un Tiers, un auditeur inaudible, un lecteur invisible, un autre inconnaissable qui nous sépare de nous, de notre moi social et psychologique et de tous leurs secrets minuscules. Tout interlocuteur qui ne cherche pas à nous découvrir et qui nous permet de nous corriger inlassablement peut nous ouvrir à lui. Il n'est pas tourné vers moi, mais nous sommes tournés vers lui. Qui sait si ce n'est pas ce qu'on appelait Dieu ?

Jean-Benoît Puech

## DISCUSSION

- Merci à vous pour cette communication à la fois didactique et personnelle. En même temps, c'est une sorte de prêche, et même un beau prêche, si vous me permettez ce mot qui va dans le sens presque religieux de votre propos ! Ce n'est pas une question, c'est plutôt un commentaire, au sujet de l'entretien. Il me semble que l'entretien, tel que vous l'avez évoqué, entièrement sous contrôle de l'écrivain, c'est un genre qui a existé à l'époque du grand entretien radiophonique, dans les années 50, mais qui est tombé en désuétude, notamment avec la transformation de la télévision et de ses émissions littéraires. Patrick Tudoret montre bien dans son livre que des interviewers comme Desgraupes et Dumayet ont été au service des écrivains, pendant plus de 20 ans, jusqu'en 68, mais que maintenant c'est le contraire.
- Oui, c'est exact, mais je ne voulais pas parler de ce qui se passe actuellement qui est ni de la conversation, ni de l'entretien ! Et j'ai tout de même signalé les entretiens de Nabokov à « Apostrophes ». Et tous ses entretiens étaient ainsi faits. Il exigeait qu'on lui remette les questions avant et qu'il puisse se reprendre après. Mais c'est peut-être l'exception qui confirme la règle actuelle de l'improvisation, une sorte de retour aux conversations de salon, l'élégance en moins, c'est vrai. Mais il ne faut tout de même pas négliger toutes les reprises écrites qui vont de pair avec des remaniements, de Marguerite Yourcenar à Pierre Michon en passant par Butor et Robbe-Grillet. Car même les auteurs constructivistes du Nouveau Roman, et même les auteurs de l'effacement de l'auteur, ils ont une œuvre orale souvent très importante. Et il en va probablement de même pour Perec. Enfin il faudrait voir ça de plus près...
- Vous dites que l'entretien « sous contrôle », pour reprendre ce terme qui résume ce que vous appelez la préparation et le remaniement possibles de l'entretien, n'est pas mensonger, mais enfin il y a tout de même un véritable mensonge qui consiste à donner comme spontanée une parole qui ne l'est plus, puisqu'elle est revue et corrigée et même préparée. En fait, votre entretien, c'est une écriture qui imite la parole !
- Absolument. Mais il suffit de signaler, dans le paratexte de ce paratexte, qu'il est remanié pour sa diffusion imprimée. C'est d'ailleurs fréquemment le cas dans une brève présentation. Et c'est ce que je viens de faire. Aussitôt, le mensonge disparaît, exactement comme une fabulation est immédiatement changée en fiction et ses effets trompeurs neutralisés par l'indication générique « roman ».
- Je trouve très intéressant ce que vous dites de l'illusion romantique qui fait qu'on préfère parler franchement, à bâtons rompus, que dans un dialogue plus... « contrôlé », mais est-ce que tous les interviewers qui pratiquent l'entretien recherchent-ils ce... Est-ce que certains interviewers ne rêvent-ils pas d'avoir une conversation sans artifices avec un écrivain, comme deux amis en ont entre eux

dans l'intimité, ou deux écrivains qui se connaissent bien quand ils parlent de leurs problèmes ? Est-ce qu'un bon médiateur, ce n'est pas quelqu'un qui essaie de nous mettre en présence, nous le public, d'un échange de ce genre qui a un certain naturel tout de même ? Par exemple dans la correspondance de Gide et de Roger Martin du Gard il y a bien une sorte de dialogue de ce genre. Ils n'avaient pas le temps de faire des brouillons et ils n'ont pas réécrit leurs lettres !

- C'est tout à fait exact, mais Gide et « RMG » étaient des amis de longue date, comme Gide et Valéry, ou Fargue et Larbaud, et chacune de leurs lettres était tout de même le brouillon de la suivante, dans un entretien qui durait depuis de longues années. Il me semble qu'on ne peut pas atteindre un tel naturel, une telle vérité, en quelques heures d'enregistrement. Il y faut une longue « amitié littéraire », pour reprendre une expression employée pour présenter la correspondance James-Stevenson, qui n'est pas comparable avec la rencontre d'un écrivain et d'un journaliste, même spécialisé, même s'il a les meilleures intentions du monde, même s'il est écrivain lui aussi, même s'il sait que la spontanéité est trompeuse. Ou alors il faudrait imaginer un dialogue enregistré, à la radio, entre Gide et RMG. Après tout, vous allez me dire : c'est bel et bien ça, leur correspondance ! Il est possible qu'ils pensent à nous en l'écrivant, qu'ils se servent de l'anticipation de notre lecture pour mieux s'exprimer, comme ils se servent l'un de l'autre pour mieux nous toucher, mais cet échange à trois où nous occupons la place du « grand autre », du langage lui-même, a lieu sur des années, alors que l'entretien a lieu sur quelques heures. Quand je dis sur des années, je ne pense pas au degré d'intimité psychologique que le temps permet, à l'amitié, à la confiance, mais au fait que le travail d'écriture et de réécriture et de lecture et de relecture des œuvres de ces auteurs par ces auteurs est permanent, perpétuel ! Et souvent on cherche à nous faire croire qu'un tel échange est possible en une soirée télévisée ! Non, le vrai naturel n'existe que dans le montage, et il prend des mois et des années, le temps de devenir infini ! Mais je retiens aussi de votre question qu'il faudrait en effet penser la correspondance comme une troisième forme de dialogue, et se demander quelle place y occupe un autre lecteur que le destinataire. Evidemment, le public est présent dans une lettre ouverte, mais dans une correspondance privée ? Et je le répète, le souci d'un tiers ne signifie pas forcément l'artifice, au contraire. Cette présence d'un autre lecteur que le destinataire, c'est ce qu'on appelle la « double destination », et j'aurais dû me servir de ce terme quand j'ai parlé de l'absence de tiers dans la conversation et de sa présence dans l'entretien.
- Si je comprends bien, dans l'entretien, on pourrait retrouver la même recherche que dans l'écriture, et dans cette mesure il pourrait être annexé à l'œuvre, tandis que la conversation resterait dans le cercle de l'homme et de ses proches ? Mais ce qui est contrôlé n'est pas toujours d'une qualité supérieure à ce qui vient naturellement. Des propos décousus et même un peu négligés peuvent avoir un certain charme. Et d'ailleurs c'est ce qui manque aux entretiens par Amrouche, il était vraiment très guindé alors que Léautaud avait beaucoup de charme par sa spontanéité, un charme, je dirais, à la Stendhal !
- Bien sûr, je voulais seulement distinguer ces deux esthétiques...
- ... mais est-ce qu'on ne pourrait pas soutenir le contraire de votre opposition, c'est-à-dire que dans l'entretien, on ne peut pas reformuler, enfin dans les entretiens actuels, à la radio ou à la télévision, c'est dit, c'est retransmis, et c'est terminé ! Alors que dans la conversation, dans la vie en somme, on peut toujours se reprendre, parce qu'on est entre nous, on se revoit régulièrement, on peut nuancer, corriger, reformuler comme vous dites, ça n'a pas la même importance,

on ne croit pas à une parole définitive comme dans les livres ou dans les médias, enfin je veux dire les émissions sérieuses, et c'est quand même là, au jour le jour, qu'on peut finalement, peu à peu, construire quelque chose ?

- Oui, bien sûr, tout est réversible, c'est très juste. Mais mon idée, c'était que l'entretien peut retrouver cette merveilleuse liberté de la conversation s'il permet la reprise, le perfectionnement, la reformulation. J'adore la conversation, mais je comprends très bien l'écrivain qui préfère un entretien élaboré pour toucher aussi des inconnus. C'est qu'il souhaite retrouver, *mais en public*, sans exclure les autres, ce qui l'enchantait dans la liberté de l'intimité. L'entretien contrôlé cherche à devenir en peu de temps et en public ce qu'une conversation donne en privé sur de longues années, encore que... Oui ! Un dernier mot et je me tais. Ce qui me gêne, c'est l'entretien qui fait de nécessité vertu : on cache le manque de temps et la nécessité du renouvellement médiatique des invités, derrière un parti-pris de spontanéité. On veut imiter la conversation. On valorise la spontanéité comme si l'écriture était une falsification, alors qu'elle est un perfectionnement. Et justement, c'est un perfectionnement très cher à l'écrivain, parce que la plupart du temps, tout de même, l'immédiat en général et la parole en particulier le laissent insatisfait. Ecrire ou parler en prenant le temps de revenir sur ce que l'on dit nous donne plus de chance d'être entendu et je dirais même d'entendre ceux qui sont loin, très loin dans l'espace et dans le temps ! Mandelstam le dit dans « L'Interlocuteur » que j'avais apporté mais dont je n'ai pas eu le temps de vous lire un extrait. Même ici on manque de temps pour réfléchir au renversement que vous proposez, mais j'espère qu'on pourra reprendre cet entretien, ou cette conversation, finalement, je ne sais plus, est-ce que c'est enregistré ?