

LA PIÈCE EST ENFUMÉE ; IL EST TEMPS DE FUIR  
 (personne n'intéresse personne)

*Nous avons choisi de ne pas "monter" cette conversation, qui date de Février 2014, de la laisser telle quelle dans sa continuité. Nous avons supprimé quelques questions et réponses sans intérêt (pour ce qui est de la réponse). Il est certain qu'au fil des échanges il y a encore des répétitions et les reprises des mêmes arguments, mais déployés différemment.*

Q. — Ce serait bien qu'on enregistre ça sous un double anonymat, que je reste anonyme comme vous le faites avec les membres de la Cellule Sabaki.

R. — Oui, mais la *Cellule Sabaki* a des surnoms, qui plus est des surnoms japonais. Pour la *Bande de la Folie-Méricourt*, on n'avait gardé que les prénoms. Mais soit. En double aveugle on avance...

Q. — Vous avez dit que la Cosmologie doit être donnée dans un geste Zen (à l'intention de ceux qui peuvent le transformer), ou bien dans une version polar (à ceux qui la désirent le plus fort)...

R. — Ce serait plutôt du point de vue de Brecht que de celui de Dashiell Hammet, en effet : vers ceux qui peuvent la rendre meilleure, l'améliorer ! Ce n'est pas un texte sans visée, mais il est sans lecteur précis, sans adresse, comme les psychotiques (à moins qu'il ne la cache dans son chapeau). Il a par contre ses destinataires. Beaucoup de ceux à qui je le destinais, sont morts, depuis 1984. La première fonction de l'Inscription c'est d'éclaircir sa pensée et d'organiser le chaos, mais juste ce qu'il faut, comme le plongeur ramène des morceaux de poterie avec des textes en partie illisibles qui vont s'incruster. Elle a une efficacité directe dans le monde, en dehors de toute publication. Il faut seulement lui donner des conditions d'existence et des possibilités de consultation. La poésie s'adapte à la complexité du réel ; elle se module au besoin sur son chaos. La poésie ne peut s'arrêter dans son travail minier d'extraction.

Q. — Vous auriez eu besoin d'aide ?

R. — Il aurait suffi d'une aide minimale pour que je puisse faire des

sauts dans le temps, être moins esclave des conditions matérielles, par exemple pour refrapper quelques-unes de ces trente mille pages. Il y a parfois dix à douze versions successives de certaines parties ! C'est un travail colossal. Là-dessus s'ajoute un travail de classification et de répartition des travaux plastiques. De photographie des originaux. Puis tout cela n'est pas immuable, bouge et nécessite un traitement par *Cartes* successives... Enfin il y a eu historiquement les répartitions par Saisons, par Quartiers, par Lignes...

Q. Il n'y en a jamais eu ?

R. De quoi ?

Q. D'aide ?

R. Si. Une du CRL pour publier *Roman* ; une du CNL pour fabriquer les *États*. Ce sont les deux seules sur tout le parcours. Cela n'a pas été une aide pour la rédaction mais pour les nécessités immédiates qui faisaient défaut : encre, papier, photos, disque dur...

Alors, bien sûr, il aurait fallu réaliser un art de pauvre, rester dans sa condition, moins écrire, c'est certain, et surtout ne pas abonder dans l'expansion plastique, pour pouvoir auto-diffuser sa recherche. Mais en même temps, quand le cheval nous emporte !... Ou bien jouer le jeu "professionnel", ce que je refuse. Amateur ne veut pas dire manque de sérieux. J'ai beaucoup d'amis parmi les boxeurs amateurs ; et ce sont les plus acharnés.

Le Net a changé la donne, tout de même.

Q. Et l'Anonyme ?

R. L'Anonymat peut être anecdotique, mais ce n'est pas le cas. L'auteur du dessin dans la caverne, nul ne connaît son nom. Quelle plus belle signature que la suite de panthères chronophotographiques de la Grotte de la Combe d'Arc ! Il n'y avait pas de nom ni de corps dans le coffre qui a contenu les manuscrits de la *Cosmologie* de 1964 à 1984 (pas même celui d'Osiris) ; ce n'était pas du langage, c'était un trésor, *un fétiche absolu*, d'une extrême concentration, intouchable et impossible à modifier, à réduire ni à partager pendant vingt ans, dans ce cénotaphe (ou ce mausolée), pour qui le détenait. En tout cas cela existait comme *inscription*, et sans aucun souci

de publication : il s'agissait de célébration et de construction seulement.

Comme au Moyen-Âge, on est dépositaire d'un texte dont on ne saurait être l'auteur, seulement le scribe, à la différence qu'aujourd'hui l'Inconscient a chassé Dieu. *C'est l'œuvre qui crée l'auteur.*

“Je m'appelle maintenant Killalusiméno” dit Hölderlin. C'est-à-dire en anagrammes : *Nemo Isula llik* ou encore *moille Insula k*. On a l'Île et on a *Personne*.

L'intérêt aussi de l'anonyme c'est l'éloignement de toute famille subie, l'impossibilité d'être *rattaché*. J'ai servi à lancer le patronyme, à passer le témoin vers ceux qui me suivaient (la famille volontairement créée, *ex abrupto*), en l'absentant pour moi-même. Quelqu'un est esclave, *Personne* est absent.

Le ON formé par les initiales, c'est moins le prénom indéfini que l'homme en général et surtout que le *collectif*. *États du Monde* c'est un portrait de foules, comme OR était un essaim de Voix.

Pour celui qui était né en 1948, il était logique de s'attendre à un renversement en 1984, à tel point que dès le début de l'année j'avais proposé à Alain Trutat (la plus grande oreille qui ait jamais vibré dans la Maison Ronde !) un projet délirant autour d'Orwell, nommé *Le Siècle d'Or* : selon moi le XXIème siècle allait commencer dès 1984, les seize premières années constituant une amorce de son déploiement (en réalité celui des catastrophes planétaires !).

Au printemps de cette même année, Jean Schatz, vieil ami qui dirigeait l'École Européenne d'Acupuncture, mourut. Puis il y a eu un deuil plus déterminant, précédé de dessins prémonitoires.

À la suite de ça j'ai ouvert le coffre que l'Aïeul avait traîné partout en Argentine et à Cuba, et mis au jour la Cosmologie écrite à quatre mains qui jusque là avait pris des noms divers (y compris Onuma), et qui acquit à ce moment-là le surnom définitif. Puis j'ai retailé dedans pour que ça puisse être communiqué, même de façon restreinte. Dès lors le fétiche est devenu devenir un relais comme le bâton pour les quatre fois cent mètres. Pas le phallus, cette ridicule petite chose, non, un innocent segment de droite, une flèche, un morceau de la course, quelque chose qui est en cours et qui le restera.

Le surnom de la Cosmologie, ça pourrait être également *Peu Importe*,

ou *Rien*, comme l'inverse de *nier*. Toujours ce renvoi de balle. Dans l'autre sens, on pourrait dire que *ce peu m'importe*.

Il n'y a pas de lignées dans la Cosmologie, rien que des Lignes ; et c'est pour cela que seuls les surnoms importent. L'anonymat absolu, c'est *My Secret Life* ! Pour bien faire Onuma Nemon n'aurait dû apparaître que pour le temps d'une seule publication, et rien d'autre. Aucune persistance. C'est raté.

“Je voudrais rester l'Anonyme.” disait Cendrars dans *L'Homme Foudroyé*.

Q. Vous ne figurez dans aucune anthologie ; j'ai remarqué ça.

R. Ça c'est normal : je n'ai rien fait pour ça ; et puis c'est une grande chance d'être une espèce non répertoriée, même d'être inaperçu. Tous les milieux sont malsains : il faut rester *au bord*. On a vu faire. Tout ça très connu depuis Marc-Aurèle et Deguy, ça n'a pas changé ; pas besoin d'en faire tout un potage.

Q. Y-a-t'il des *Extensions* que vous n'avez pu réaliser, faute de moyens (ou de milieu) ?

R. Le premier problème, c'est *trouver l'argent*. C'est ce que disait Orson Welles aux étudiants de l'I.D.H.E.C. ; c'est indispensable au cinéma ; ça ne semble pas déterminant dans l'écriture mais ça l'est vraiment dans ses *Extensions*.

Parmi les créations auxquelles je tenais, certaines ont été impossibles pour cette raison : pièces de théâtre (bien que certaines aient été jouées quand j'étais tout jeune, dans le cadre du café-théâtre ou du théâtre radio-phonique), installation d'Ailes d'Ange, Sculptures en bronze, très grandes gravures, etc.

Heureusement par contre qu'il y en a eu que je n'ai pu réaliser jusqu'au bout faute de moyens, comme cette vidéo débile du *Chien Black* datant de 1975 intitulée *Sculpture*.

Q. Vous parlez souvent de l'autisme des œuvres, de leur enfermement, de disparition en elles, *d'imbibition* (en référence à la pensée chinoise)...

R. Ça serait plutôt Brigadoon, avec sa danse musclée : le génie de Gene

Kelly par rapport à cette limande de “Freud à c’t’heure !” comme dirait Verheggen ; chacun son procédé !

Ce n’est pas trop le lieu ici de détailler tous les éléments hermétiques qui viennent des débuts mystiques du projet, ni de parler d’expériences personnelles, mais disons que parmi toutes les questions soulevées il y a cette propriété de l’enfance d’*imbibition* forcenée dans des documents, ou encore de plongée hallucinatoire ; l’image éclate et s’ouvre ; malheureusement souvent ça se perd à l’adolescence et au-delà. Il faut conserver ces portes d’entrée.

Cela se passe souvent avec des cartes postales, des gravures ou des photos très anciennes, par rapport à des lieux et des moments que l’on n’a pas connus, mais par lesquels on se sent littéralement *absorbé*. On peut avoir l’impression de s’inscrire sur plusieurs nappes temporelles à la fois. La nature de la chose contemplée change, et sa planéité s’enfle, gonfle et devient un volume époustouflant et enthousiasmant. On vit tout à coup près d’Hercules Seghers ou de Bresdin ; on descend dans la ruelle de Vermeer.

C’est sans doute illusoire, mais il est question de ce don bien réel dans la Cosmologie chez Lulu puis l’oncle Henri auquel elle l’a transmis, ainsi qu’à d’autres.

Q. Pourriez-vous nous parler de la mise en page de OR, la section d’or, si je puis dire, dont les débuts ont été diffusés en Feuilletons par Tristram ?

R. En 1991 avec mon premier ordinateur portable, je me suis rendu compte que les mises en page inspirées par des manuscrits du Moyen-Âge comme *Le Songe de Poliphile*, dont j’étais parti pour la division de OR, avec frontispice et colonnes latérales, pouvaient aller vers un plus grand éclatement et des rapports transformés avec des quantités de corps et de polices différentes, ainsi que de couleurs, “à portée de main”.

Pour le frontispice je me suis inspiré des colonnes de commentaire par rapport au texte central des Géorgiques de 1502 à Strasbourg ; également des Livres d’Heures Gothiques (du reste le projet de vidéo prévu avec Cahen à partir du Karaté se nommait aussi *Le Livre d’Heures*) avant l’intervention de Geoffroy Tory ; de la Danse Macabre de Nicolas Le Rouge, et du Pantagruel de Sébastien Gryphius à Lyon en 1532 pour les sous-

titres disposés en triangle, etc. Puis pour le versant chinois, il y avait l'idée de la lettre comme emblème et enseignement moral.

C'était dans la lignée de Nicolas-Restif de la Bretonne et plus récemment des groupes comme la revue *d'Atelier*, en typo, et j'avais moi-même fait des essais typographiques lorsque j'ai racheté à Jacques Kerno l'ancienne presse Effel de *Promesse*. L'ordinateur démultipliait les possibilités. Le risque étant le formalisme.

La mise en page reproduisait également les premières lectures publiques faites avec l'idée du *Cube de Verre* (*cf les Cartes*) : les deux pavés latéraux étaient comme les deux haut-parleurs de taille humaine disposés de part et d'autre de la salle, destinés à recevoir des étoilements du propos tenus dans le corps central du texte, récits de rêve, etc. Le pavé du haut faisait frontispice, et celui du bas avait fonction de légende.

Mais il y a aussi dans OR des notations énigmatiques restées ouvertes vers des transformations ultérieures de la pensée, et au contraire des idées à ne surtout pas développer (consciemment ou inconsciemment), dont la fulgurance tient au raccourci. Ceci mélangé aux fragments et aux courtes bribes comme des torches dans un puits (ce qui est le propre de Facio dans la Cosmologie), à des schémas à développer ensuite dans une toute autre matière et une toute autre étendue, des projets amorcés par d'autres écrivains ou des intuitions sur l'inconscient, comme un tel répète toute sa vie un acte énoncé par un autre mort.

J'ai vu ensuite que Schmidt avait utilisé cela de façon beaucoup plus "ample" et avec ce mérite absolu d'un inventeur qui avait en quelque sorte rendu nécessaire la création du traitement de texte comme Philippe Prévot disait que Varèse avait rendu nécessaire l'invention de la musique électronique. Mais à l'époque je ne le connaissais pratiquement pas ; je connaissais très bien par contre le travail de Maurice Roche, qui dans "Compact" a réussi à condenser une roman planétaire polyphonique et polygraphique dans une forme très ramassée en évitant la dilution et l'aspect fastidieux, démesuré et à mon avis parfois "illisible" de Schmidt (c'est moi qui dit ça !)

**Q.** Ne pensez-vous pas également que ces textes (comme *La Maison des Feuilles*, également), étaient lus comme des curiosités au moment où le livre était censé disparaître, des sortes de livres classés d'autant plus

comme “culte” que jamais lus, comme nombre de prouesses des plasticiens ou comme la sonate de Schwitters qui n’apporte absolument rien à la littérature.

Un peu comme ces livres que font circuler les bibliophiles entre eux, pour lesquels ils sont prêts à assassiner un confrère (comme dans la nouvelle *Los Encantes* que vous avez publiée dans *Quatre Taxis*) mais qui ne les intéresse que pour un défaut, une mauvaise coupe, un erratum oublié, une trace manuscrite.

R. Peut-être. Il est sûr que des revues comme la NRLG démultipliaient le procédé sciemment parce que leurs responsables venaient de la publicité. La collection “Documents” chez Gallimard est en droite ligne de ce genre de découverte.

En définitive il y a tous les us et coutumes dans l’air et tout le non-dit d’une époque, qui heurtent à la cloison en même temps.

On ne peut admirer Soulages, ce décorateur ensemblier, que si l’on n’a jamais jamais vu un Reinhart. Voyez les tourtes institutionnelles des Écoles d’Art qui gavent les étudiants avec Nan Goldin et qui ignorent même l’existence de Larry Clark !

On lit Pound sur prescription, mais on n’y comprend rien ! Bien peu l’améliorent en le lisant. Il y a eu une mode Walser, aussi aberrant que ça paraisse, un pincement Bartleby (comme chez Castel). Melville se porte comme Cardin, mais il vaut mieux se pencher sur ses poèmes, sur les œuvres du clan Brontë de l’adolescence, sur Morandi, Herkule Seghers, là où peu de foule se déplace. L’art est devenu une médecine qu’on ingurgite parce que les journaux disent que ça va nous faire du bien. Même Le Clézio, ce pauvre blondinet a dit du bien de Wolfson !

Il y a tout de même des évidences historiques qui s’imposent, mais pour ça faut faire partie du club des cadavres depuis un bon bout de temps et que les rats nous aient bouffé les couilles !

Q. Il y a une grande ambition dans ce projet de la Cosmologie !

R. Cette œuvre est à la fois dérisoire et indispensable, comme une carte marine. C’est un bout de papier incompréhensible et la possibilité de survivre. Elle m’a dépassé, moi de la Tribu des Moins-Que-Rien. L’œuvre est ambitieuse, pas moi. Moi je reste un minable, un clodo de l’art : il en faut,

pour faire reluire les autres.

J'ai laissé souvent reposer les œuvres de nombreuses années comme un limon, de telle sorte qu'elles ne m'appartenaient plus, je n'avais plus d'affection pour elles, et je pouvais y trancher beaucoup plus violemment.

La cosmologie est un système et une géographie plus qu'une histoire. Il y a une part mathématique dans la cosmologie ; il faut que tout soit amené au même niveau de développement sinon ça n'existe pas ; **un lien dialectique unit l'élément au système**. Si je n'ai pas tout fini, rien n'est fait. Il faut que tout soit développé au même degré et on est obligé d'attendre que ça se mette en place ; c'est totalement non volontaire mais ça n'est pas de l'écriture libre. Donc on ne peut pas supprimer des parties qui sont plus faibles parce qu'elles répondent à d'autres d'une plus juste intensité : c'est une toile d'araignée. Une carte surtout.

On connaît la fluctuation extrêmement marquée des cartes neuronales, cérébrales, au cours du temps. Les cartes de chaque individu sont uniques. La variabilité des cartes neuronales n'est pas discrète ou binaire mais *constante* ; elle est présente à des échelles très fines et elle est très étendue. Le cerveau est une forêt vierge : sons, lumières, mouvements, phénomènes de croissance. Le système nerveux s'auto-engendre par boucles successives. "L'activité cérébrale conduit au mouvement qui conduit à d'autres sensations et à d'autres perceptions, ce qui conduit encore à d'autres mouvements." C'est ce que dit Edelman.

C'est l'organisation dynamique, le mouvement des substances biochimiques et non leur composition qui engendre les processus mentaux.

**Q.** Vous n'intervenez jamais en public ?

**R.** Très rarement. Mais ça m'est arrivé beaucoup entre 66 et 69, et récemment, à Quimper par exemple, au *Quartier*. J'ai horreur de cet exhibitionnisme d'autant plus mollasson que général ; c'est souvent aussi navrant que les "séminaires". La lecture publique de la Beat Generation était violente, tranchante comme un sabre. Aujourd'hui en plus j'aurais honte d'exhiber un vieillard. Tous à l'hospice ! L'urgence, c'est de donner la plus grande précision au monde dans lequel on est tombé.

Il y a beaucoup d'artistes qui sont uniquement dans la représentation de leur travail, et éventuellement *après* ils se soucient de le réaliser, ou alors il



ne répondent qu'à la commande ; pour moi c'est un processus monstrueux d'étalagiste, comme quand Jean-Louis Froment décorait les Nouvelles Galeries de Bordeaux ! 90% de travail de lèche-figne et 10% de qualité intrinsèque. Alors bien évidemment, le succès d'un travail est dépendant du nombre de liens entretenus et du bruit des tambours.

**Q.** Qu'y-a-t-il d'imaginaire dans votre œuvre ?

**R.** Presque rien. J'ai *connu* les petits Colporteurs, ceux qui vont répandre des débuts de romans à travers la campagne, comme j'ai connu la Bande de la Folie-Méricourt.

Le fond de ça c'est la misère, la mienne, celle des proches, d'une démesure dont on ne peut même pas avoir idée, tellement ça nous appartient pas. Un des buts c'est de *rendre compte de la misère de la Tribu*. Après : Basta !

Je suis totalement circonscrit par la misère. Il y a impossibilité physique à sauter au-dessus de ce cercle ; c'est comme un problème de raccourcissement tendineux animal. Dans un autre domaine si on réussit à refaire le bond du faune de Nijinsky, dans ce cas-là, c'est d'une toute autre hauteur de noblesse et de grâce qu'il s'agit, et pas d'une vulgaire ascension sociale.

On est Moins-Que-Rien de la naissance à la tombe ; aucune possibilité d'y échapper. J'ai réussi à sortir de ma condition par mon travail, mais la misère reste plaquée sur le plus précieux : la mise en avant de la création. Je n'ai pas pour autant renoncé à sa démesure ni à son ambition. Peut-être toutefois la misère est-elle logée dans sa démesure : une des façons de m'empêcher de la terminer, son *vice caché*, de telle sorte qu'il ne reste qu'un vrac d'ébauches à détruire. Je me considère même comme *un accident de la culture* par rapport aux personnes aimées. Or, comme on sait, l'Orient vaut mieux que l'accident.

J'ai eu quelques petits plaisirs qui du coup sont devenus démesurés, des bonheurs très localisés, focalisés, et donc très intenses, considérés avec une loupe ! Immense jouissance retirée d'une miniature, d'un temps réduit.

**Q.** En quoi n'est-ce pas de la littérature ?

**R.** Parce qu'on renonce à la cohérence pour accéder au poétique : incohérence, instabilité, abandon, renoncement ; pour saisir la matière même de l'expérience dans des moments de vie infimes, fragiles, sur la ligne de frontière. Il s'agit d'une expérience nue du non-savoir, la relation d'une

insuffisance. J'utilise la forme d'un livre, parce que c'est un terrain que je connais un peu, mais *la médiation artistique n'est qu'une des façons de rendre compte de cela*, comme pour ce cher Lermontov. Pas forcément la meilleure. La littérature et l'art ne sont que des moyens. Bataille dit : « ...dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle ; ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent. » Il dit aussi que le livre est un trou dans lequel on tombe.

Je dois être du bon côté puisque je suis suspect pour les deux bords : écrivains et artistes.

Pour les critiques "soyons attentif au deuxième coup", comme disait Thérèse. Maintenant qu'ils ont vu qu'on n'était pas une réincarnation de La Callas ni un scoop d'Ajax, ça les intéresse plus. Et puis faut leur dire : vous éreintez pas, c'est pire qu'au début, ça va pas s'améliorer ! Seulement s'aggraver. Et plus on ira plus on sera voyou, irréductible, informalisable, *horstout* de lisière, flagrant de violence. Si le pétainisme ambiant augmente en proportion de l'illusion de disparition de la censure sur les corps, quels journalistes vont devenir violents avec les institutions ? Ceux qui soutiennent ce travail aujourd'hui prennent des risques !

Q. Vous avez réalisé un C.D.

R. Le premier C.D. a été créé en Été 89 dans une *situation d'urgence* avec très peu de moyens ; l'idée en était venue en même temps que le projet du *Cube de Verre* ; il est resté inchangé pour les diverses lectures jusqu'à la décision en 1999 de Tristram de l'éditer avec le livret de OR, projet global abandonné en Février 2000.

Quelques éléments sonores en ont été repris pour le CD des *Quartiers de ON !* Ce serait un CD Gitan. Et dans l'idéal, un véritable CD Rom.

On peut considérer (en relation avec "l'écoute optique" du C. D.) toute la partie OR qui comporte des indications sonores ou visuelles d'Extensions extérieures au texte, comme *la partition* d'un éventuel déploiement sonore, visuel et théâtral, avec ses images qui sont à la fois des *timbres* ou des *images d'albums de chocolat*, et comme des maquettes, et ses bandes latérales comme des haut-parleurs.

Q. — Vous avez parlé du signe de la Balance et des différents temps...

R. — La Cosmologie, ce sont les œuvres *d'un toujours déjà mort et d'un futur vivant*. Le frère Didier est au Futur Antérieur (“J’aurais été”). Ce qui reste au frère vivant, c’est le Présent, l’urgence de ce qui presse et de ce qui va. C’est aussi ce qu’on pressent des inquiétudes du monde.

Ce monde s’est d’abord divisé entre le quartier de Saint-Michel Archange, totalement urbain jeune et actif tueur de dragons parmi les pauvres, quartier d’immigrés espagnols, et Saint-Augustin des confessions et de la retraite, quartier résidentiel proche de la campagne.

Le futur antérieur aurait été atroce dans sa détermination et impossible à résoudre comme un choix déjà effectué.

Si, comme le dit Armel Guerne, Kleist le bègue s’est suicidé pour habiter sa mort beaucoup plus qu’il n’a habité sa vie, il y a quelque chose de cet ordre dans la Cosmologie. La mort peut être véritablement un aboutissement, une apothéose. J’ai toujours rêvé de me suicider à Bruges, à cause du Saint-Sang, de Memling et du Minnewater, et surtout parce qu’il y a une entrée du Pays des Morts. Il est plus que temps de sortir par le lac d’amour, dans la Venise du pauvre.

Pas sûr qu’une ville qui abrite Memling et Van Eyck soit si pauvre que ça. Simplement, il faut la voir au moment où leurs statues ont les pieds dans la neige, comme autrefois en radiophonie, à la recherche de Rodenbach, pas au moment des frites et des saucisses. “Et le Verbe s’est fait chair, savoureuse saucisse.” Si l’on parle de Rodenbach et de Ducasse aux bons brugeois, ils ne nous renvoient qu’aux bières de ce nom, et au jeu de la foire, dit “pèch’canard”. Avec un a.

Mais je garde devers moi les dentelles de pierre et le journal *La Dernière mode*, revue où Rodenbach voisine avec Mallarmé, à la recherche de Rodenbach jusqu’aux moulins de la banlieue.

Q. — Il faut que ça cesse, dites-vous.

R. — Oui. La Cosmogonie a trop duré. “La pièce est enfumée ; il est temps de sortir.” dit Lermontov. Abandonnons les agréables agrégats en disparaissant dans un sensationnisme discret (l’inverse de tout sensationnel). C’est presque aussi bon que de n’être jamais apparu.

« Á quoi bon écrire, tout s’imprime en moi et c’est peut-être la pure poésie que de se laisser imprégner, déchiffrer en soi-même la signature des

choses. » disait Cendrars.

On doit serrer au plus près et déployer le présent éternel de la sensation (c'est sa fugacité et son unicité qui la cristallise), jusqu'aux états les plus confus de l'être et les plus difficiles à approcher.

Les miracles ont échappé à la récente époque linguistique. Il faut y revenir. L'extase paraît lumineuse et l'énigme obscure, mais en définitive, les deux états sont tout aussi difficiles à déplier. Autant de confusion dans le bonheur.

J'ai toujours plus été touché par le *temps gaspillé* que par le temps perdu ; je regrette le temps perdu (ou du moins passé avec des imbéciles, artistes ou autres), alors que je jouis du temps gaspillé : le temps de cette contemplation ou même de l'inconsistance de cette hébétude, c'est un poème ou une nouvelle *heureusement broyés dans la blancheur du vide*.

Et l'œuvre elle-même, la tentative de construction globale de la Cosmologie, a toujours été défaite (c'est-à-dire *défaillante*, de bonheur aussi), battue en brèche par l'inachèvement et surtout cette *implosion* secrète et hermétique.

L'œuvre, quelle qu'elle soit, devrait être limitée dans le temps. Mais si je songe à Goya, Blake, Bresdin, Pound, Segers... c'est l'inverse de ça. Alors j'invoque Cravan, Nijinsky, Chestov, Salinger, ou Django Reinhardt, et le mieux sera de parler de *fulgurance*. Comme quoi : une théorie pour chaque œuvre.

Quoi qu'il en soit, ma formidable erreur c'est de ne pas avoir su faire court, de m'être embarqué dans une telle démesure. Ça fait penser à tous ces responsables et présidents hors d'âge qui veulent encore et à tout prix *se représenter* au lieu de regagner leur retraite. Alors me voilà comme un vieux débris avec cette somme épouvantable qu'il faut réduire pour arriver à quelque chose. Poids horrible de cette Cosmologie, dette d'honneur ou de jeu. Alors que mon rêve était celui d'un pur contemplatif.

Q. — Quel est le lien avec votre époque ?

R. — Les années d'excellence de la Cosmologie, c'est 64-69. Pas davantage. Je n'aurais jamais dû aller au-delà de ça. On a tous un diamant de coïncidence historique avec son époque. Un beau dimanche. Il faut donc en finir très vite. C'est le Carmel. Ensuite le prisme tire au caramel et le

vitrail au nougat.

En même temps je ne pouvais rien *hâter* dans la Cosmologie ; puisque les différentes parties se sont *précipitées* d'elles-mêmes, mais au sens chimique ; elle avait besoin de ce temps énorme pour sa réalisation, sa durée, le temps que ça s'imbrique, ça s'ajuste.

1966-68 ce sont deux années fabuleuses d'expérimentation des Voix en radiophonie, avec une grande amie réalisatrice qui s'appelait Catherine Audemer (ce fut la deuxième personne à être mise dans le secret de la Cosmologie). On avait enregistré des kilomètres de bandes mettant en scène ces Voix. J'ai transporté avec Jean-Claude Rondin une quantité de ces enregistrements à l'ACR sur la demande d'Alain Trutat, pour un projet qu'on avait ensemble tous les trois. Puis Jean-Claude Rondin s'est suicidé, le projet s'est évanoui, les Voix sont restées dans les archives de la maison ronde où elles ont été détruites en même temps que des milliers de témoignages et documents précieux (enregistrement de Julien Gracq, Leiris, etc.), le jour où la direction générale (les étages supérieurs de la "yaourtière", sans aucun rapport avec les créateurs) a décidé de "rénover" les studios de l'A.C.R et de tout foutre à la benne. Farabet m'avait aimablement prévenu, mais je n'avais aucun moyen de stocker cela à Paris.

Il y a aussi les radio-amateurs comme radios du Pays des Morts, entendus dans l'enfance et dont il est question ici et là.

Lors des années précédant celles-là, l'enfermement salutaire dans le cerveau était primordial, mais je n'avais pas les moyens techniques de le porter au jour : j'usais d'une forme ancienne. (Toutefois aujourd'hui je me demande si ce n'était pas la plus grande chance !)

*Le Monde, c'est le Cerveau*, continuité apparente de la conscience en réalité faite de trous. *En neurophysiologie, présence, mémoire et imagination glissent l'une sur l'autre, proches de la durée Bergsonienne.* Les états de conscience syncopés issus de décharges intermittentes de groupes neuronaux sont devenus dans C. O. N. des Voix. Il y a un texte inédit qui s'appelle *Cerveaux*, et qui procède par construction courbe, développé par séries associatives de *synapses internes*.

La métaphore s'arrête là. car j'ai un fils, Ulysse, qui lui est *un vrai chercheur* en neurobiologie, et son travail va bien au-delà de ces aimables considérations ! Restons sérieux.

L'important c'est le retour au projet mystique du début, *sans le délire*. C'est ça la vérité de la Cosmologie, son moteur, son appel du pied. Essentiellement poétique au départ, extrêmement circonscrit dans le temps, et formidablement localisé ("Un formidable évènement", comme dit Jules Verne.). Et la forme ne surgit que sous la poussée d'une vitalité cosmique (ce n'est pas seulement une expérience intérieure). Une forme sauvage (dans un autre sens que l'art brut). On ne doit pas "épouser" une forme. C'est une union libre et pas un mariage.

En cela Dostoïevski, Maupassant et le père Hugo sont salutaires dans leurs outrances et leurs décousus ; l'emportement, l'enthousiasme d'abord. Puis surtout la leçon de Rimbaud (autant dire celle d'Orphée). *Car si on retravaille, c'est par rapport à la chose entrevue*. Qu'importe si c'est informe :

"Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue..."

"Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !"

**Q.** — L'œuvre est une sorte de monstruosité ?

**R.** — La Cosmologie est un Monstre, oui, au sens où ça a dévoré la vie des autres, des proches, des plus chers. C'est du temps qui ne leur a pas été consacré, arraché. En 84, au moment de sa mise à jour, j'avais mal estimé la masse de l'œuvre et ses conséquences. J'ai évité le plus possible les "passages" et les "liens" dans le texte ; j'ai laissé flotter autant que possible les blocs erratiques de signification (comme les idéogrammes), le sens naissant de leurs heurts, de leur mise en contiguïté, et non pas "d'un plan supérieur". En réalité, même si le désir était de livrer le caillou brut, dans un but de mineur documentaire je me suis trouvé enchaîné à retailler cela (atavisme d'une lignée d'artisans), et même aujourd'hui, alors que tout est écrit et clos depuis longtemps, cet esclavage "des dernières coupes et relectures" demeure, et vue la quantité que ça représente, on craint de ne jamais y parvenir.

J'aurais dû (me) délivrer (de) ça d'un coup (ou plutôt ne jamais apparaître comme auteur), et jouir du temps à ne rien faire. Pour le coup je n'ai jamais été un de ces Horribles Travailleurs que j'admire : je suis plutôt un Fantastique Fainéant. L'acharnement à disparaître fait partie du meilleur de la Cosmologie.

Q. — Vous avez parlé de “chef-d'œuvre” à propos d'artisanat.

R. — Strictement dans un cadre artisanal. J'ai admiré le “chef d'œuvre” d'ébénisterie d'un aïeul qui a traîné pendant des années parmi des vieilleries sous un escalier de la terreur enfantine, et qu'un autre membre de la famille a fourgué pour se payer des coups à boire. C'était un “chef d'œuvre” de Meilleur Ouvrier de France, obtenu par un anarchiste espagnol, ce qui est plutôt drôle : c'était un petit rétable en acajou à deux niveaux, réalisé exclusivement à la main (mortaises, tenons, sculptures, etc.), sans l'aide d'aucune machine. J'ai pu admirer également à loisir des ouvrages pour le CAP de Marie & Luce, petites blouses de soie pour bébé avec des boutons minuscules faites à la main, ou encore des “chefs d'œuvre” de compagnons réalisés par d'anciens amis.

Ces exemples d'artisanat m'ont servi lorsque j'ai fait de la marquerterie, de la reliure, de la photographie, et dans une certaine mesure pour les arts plastiques. La gravure en tout cas.

J'ai été très touché lorsque Pascale Casanova (une formidable rencontre !) a parlé de chef d'œuvre (dans une fin d'émission qui a disparu à la copie !). Cela a été le cas dans deux autres articles et je prends ça dans le sens strict du compagnonnage ou de la franc-maçonnerie.

Q. — Et la communication ?

R. — Ça n'existe pas. C'est “de la réclame”, comme disait Céline. La fameuse revue qui portait ce titre en était la brillante preuve. C'est du pipeau juste bon pour que les publicistes se fassent lustrer les coudes et en jouissent autant que les secrétaires qui bloquent les dossiers. La communication n'existe pas plus que le progrès en Art ou encore la post-modernité.

La Cosmologie est autonome, anarchiste.

Mais le problème de la *transmission*, lui existe ; c'est même le plus impor-

tant. Le fait que des jeunes gens de la génération des années 90 puissent s'intéresser à ça, le développer et y offrir des dimensions qui m'échappent, me rassure sur cette angoisse. C'est la chose que j'ai cherchée un moment dans de vraies sociétés secrètes dignes d'Arsène Lupin-Leblanc ou de Raymond Roussel. Tout cet œuvre au noir n'aura pas été en vain.

Pour ce qui est de la circulation et de la défense, aujourd'hui il suffit de réaliser une impression numérique à l'étranger (les français sont nuls et chers), d'obtenir des ISBN, un Dépôt Légal, et on baise les faussaires de l'Histoire en même temps que les plagiaires. Désormais le témoignage existe, même sur un site (qui est également répertorié en Dépôt Légal), et personne ne peut le nier. Avantage marginal de l'électronique. On a désormais une autonomie absolue de fabrication et de diffusion par rapport aux institutions. Le reste n'est que carrière et spectacle.

Puis c'est toujours pareil, institution ou non, ils attendent tous qu'on leur lèche le cul ; mais leur merde aura séché mille ans avant qu'on arrive.

Notre monde (celui par rapport auquel on écrivait) a complètement disparu, et nous avons enterré le témoin dans la neige. On ne peut espérer la fidélité soucieuse des proches d'Aloysius Bertrand, ni la magie de Dijon en 1880.

Q. — Et la Conservation, la donation de tous vos dessins et manuscrits ?

R. — Un temps j'y étais attentif. C'est l'essentiel de la transmission cachée, c'est-à-dire à la façon dont la forclusion atteint le réel comme une tombe fraîche sur laquelle on bute à peine en marchant, un endroit où le sol a chauffé, gonflé, avec le corps au-dessous. On frappe à la poche de la forclusion comme à la porte de l'Enfer.

*Le rêve absolu, l'ivresse de la disparition, celle qui est le plus proche de la jouissance, c'est la forclusion, dont j'ai parlé dans le texte sur Laget : ce à quoi personne ne peut plus jamais avoir accès, et cependant qui vibre quelque part (qui produit des effets, comme dans la psychose pour la théorie lacanienne).*

À la B.N. vous abandonnez vos archives et c'est *pur miracle* que quelqu'un vienne les consulter : quelle chance ! Sinon, ça pourrait dans la poussière sans même que l'inventaire en soit réalisé et c'est parfait ! On reste à la merci d'un égaré, comme le première fois où je suis venu voir les gra-



vures de Seghers.

Il y a comme ça plus de deux cents gravures et des photos de la Cosmologie à la B. N., sans promotion, boutique, ni vitrine active. Mais elles n'importent pas plus que les centaines de travaux détruits après le refus de publication de OR, en 2000 ou tous les autodafés récents.

Que connaît-on de Restif sur les deux cents vingt volumes écrits et publiés de son vivant. Quatre ou cinq en comptant l'Imprimerie Nationale et François Dominique à Dijon.

Les œuvres ne doivent pas être livrées à tout le monde, mais ce n'est pas une distinction de classe. Plutôt enterrer les choses : j'ai enterré comme ça des correspondances entières sous des pierres, inédites, pour éviter fétichistes et collectionneurs : les vers les boufferont, et on pourra toujours lire les vers issus du texte.

*Il faut lutter contre la mémoire avec les armes de l'effacement.* Il ne s'agit pas du vandalisme nauséabond des Futuristes : non. Tout le monde a droit au Musée. Les armes du retrait sont discrètes ; des solutions singulières, à chaque fois. Les Musées sont un instrument populaire : il faut éliminer les galeristes et garder les musées ; c'est le lieu populaire par excellence, comme les bibliothèques publiques. Le Net a pris en charge en partie cela.

Q. — Est ce que vous avez organisé vos archives ?

R. — Absolument pas. À part le fait d'éliminer ce qui pour moi n'avait pas atteint un niveau définitif de réalisation (ou de réalisation correcte), ce qui est presque le cas de la majorité des choses (puisque comme vous le savez, la plupart du temps je passe par 15 ou 20 versions d'un même texte). Pour *Roman*, il y a eu quatre versions successives dans la seule année 68 ; et la meilleure est la première, je crois.

En dehors de la destruction de ce qui me paraît mauvais, *le reste est laissé en vrac*, l'intérêt étant que chacun fasse son propre inventaire, sa propre organisation. J'ai entendu à la radio un écrivain à triple mention qui peaufinait sa méthode mortuaire et son existence posthume, et je trouve ça lamentable. Plutôt être un scélérat qu'un rat de bibliothèque.

Q. — Vous dites que vous enterrez les correspondances ?

R. — Je parle ici des premières correspondances amoureuses. J'ai détruit

une grande partie également des échanges de courrier et je les ai fait strictement recopier, retaper, en détruisant les originaux, pour le même évitement fétichiste ; du coup c'est devenu de la fiction. Il y a tout de même certaines lettres d'amis que je voulais absolument garder et que je regrette ; les plus importantes se sont perdues à la faveur de déménagements à Paris et au Château du Mas où des connards hollandais ont carrément tout détruit et soldé au marché aux puces, tout ça avec retransmission à la télé alors que ça avait été le lieu d'un assassinat crapuleux dont il n'a nulle part été question. Les habitants du village ont figuré devant la caméra sans même se révolter. Quand les hollandais viennent dans une province française, ils amènent leurs conserves, leurs familles, leurs veaux ; ils n'achètent jamais rien sur place, ils ne mangent jamais la nourriture locale ; par rapport aux souvenirs c'est pareil, ils rasant tout, ils néantissent l'histoire. Tulipes et fascisme.

Je regrette beaucoup des textes de Aube, de Nicolas, des manuscrits de Monique que je n'ai plus ; c'est la mémoire personnelle, ce ne sont pas des archives.

**Q.** — L'idéal pour vous, c'est la continuation de la littérature par d'autres voies ?

**R.** — Il faut faire œuvre de sa vie. Faire de sa vie une œuvre convient pour de grandes biographies : Lawrence, Nietzsche... Non, il s'agit plus simplement du Zen, des allers-retours des vagues chers à Woolf, de recueillir "la substantifique moelle"... Pas du tout la littérature ni l'art. On est là avec Beuys ou Klein. Ou au milieu des performances de Dupuy à New York : sans traces ! Le pur évènement ; ce qui advient seulement. Mais avec Beuys il y a beaucoup plus qu'avec Dupuy, comme Chostakovitch nous rend meilleur.

Sophie Podolski, Wolfson, sont des horizons pour celui qui écrit. Mais il y a plus important dans ce qui précède l'inscription, dans l'ineffable, l'indicible, ces concepts qui donnent des boutons aux universitaires et des chancres aux MLMTT.

C'est par exemple le geste de Nijinsky, tombé dans une schizophrénie catatonique, que sa femme et je ne sais plus qui entraîne quelques années plus tard à un spectacle de danse dans l'espoir d'une réaction : il observe,

puis tout à coup se lève de sa chaise, esquisse un saut et retombe en réclusion pour l'éternité. C'est bien plus important que les roucoulades universitaires de Joyce ou les numéros de face-à-main de Lacan : les *faeces amen* !

Q. — En somme, la solution, c'est le cloître !

R. — On y reviendra sûrement. Même Léonard Cohen l'a fait. Suzuki l'a fait. La dilution de l'écriture, c'est de la charpie. Au-delà il y a les blogs, cette infatuation d'un narcissisme ignoble, la télé-réalité comme célébration de la vacuité absolue... Aujourd'hui tout le monde est écrivant, tout le monde bruite. Vertu du silence et bonheur de la clostration. Enchantement de se taire, de se terrer. Ce que je recherche, c'est le *blottissement*.

Puis il est difficile de faire la part entre l'œuvre et sa rumeur ; qu'on appelle ça médiation ou communication de façon pompeuse, ça reste de la réclame. Personne n'a lu OGR ; on m'en a parlé après avoir aperçu le cahier de Libération dont le mérite revient à l'efficacité du service de presse de Tristram, et pas à mon écriture

Le mérite du scandale fait désormais partie de l'œuvre ; ou les scandales de l'auteur. Qui peut s'intéresser à ce qu'écrit Madonna ? Deguy parlait de ça à propos de Pound, et il aurait mieux fait d'en parler à propos de BHL.

Ginsberg est moins scandaleux mais beaucoup plus important pour nous aujourd'hui que Burroughs.

Melville, Stevenson, Kipling, Roussel n'ont pas besoin du scandale. Ni Nerval ou Catherine Mansfield. Rimbaud a réclamé la monstruosité, mais pas le scandale. Il vaut mieux dormir du sommeil de la bête ou du Saint.

Q. — Vous avez eu de bonnes critiques, tout de même.

R. — Peu. Et sûrement à la faveur d'un quiproquo. Celle que j'ai sentie le plus proche de ce travail, c'était Pascale Casanova. Je dois avouer que j'étais très touché par les premiers accueils critiques, d'autant que tous ceux qui ont écrit dessus, je ne les connaissais pas du tout en dehors de leurs écrits, que ce soit Mathieu Lindon ou Josyane Savigneau.

Q. — Vous pratiquez beaucoup l'autodafé, je crois ! C'est ce que vous dites.

R. — Oui, mais hélas il en reste. C'est un déchirement de jeter des tombeaux de manuscrits et de dessins, de les verser à pleine voiture dans une décharge publique comme ça m'est déjà arrivé plusieurs fois ; non pas à cause du pathos, mais de la *résistance du matériau*, de la difficulté à déchirer certains cartons-bois toilés des cartons à dessins, et des liasses trop épaisses de textes, malgré l'entraînement des doigts et malgré la poigne, de faire disparaître des inachevés non pris en compte. L'avantage c'est que ça permet de descendre des gros rats à la carabine (j'en connais et je peux vous donner les noms !) En 78 j'ai détruit quantité de dessins initialement destinés au Japon pour une galerie qu'on appellera Monnaie-de-Syngé. J'ai exposé les photographies de leur brûlure faites au Minox, à Med-a-Mothi, Montpellier

Q. — Et la ligne ? Vous avez fait beaucoup de dessins formant une ligne : des branches d'arbres différents dessinées au fusain se superposant, des lignes de rives sur des rouleaux de papier japon, des lignes de rochers frottés, une ligne gravée enjambant des plaques de cuivre... et à chaque fois sur de grandes longueurs d'une dizaine de mètres au minimum.

R. — Oui. Il s'agissait de déployer un landscape. Je me suis surtout toujours tenu au *nulla dies sine linea* ; souvent à un dessin par jour.

Je suis persuadé que chaque œuvre a *sa phrase magique* et chaque individu *sa formule* : l'homme à la Licorne de Leclair ou toute l'histoire de la littérature revue par Arsène Lupin. Chacun sa ligne ; c'est mieux que sa lignée.

Q. — Bordeaux est une ville importante, pour vous. Et pour la Cosmologie ?

R. — Oui. J'y ai vécu longtemps. J'aurais aimé faire connaître (avant que les promoteurs ne les rasant irrévocablement) l'âme de certains lieux : tel climat précis à Bordeaux dans l'Allée des Peupliers au moment de l'orage, telle senteur de cambouis en pleine lumière d'août dans le dépôt des bus de Lescure, Allée des Pins, tel resurgissement du Peugue ou de la Devèze. Mais ça peut être aussi à l'étranger : telle descente d'escaliers dans la place centrale de Huesca.)

Bordeaux, c'était Bresdin, dit Chien-Caillou, encore plus secret que

Goya dans ses passages, plus ésotérique. Goya mystique qui reçoit visions et cauchemars, Chien-Caillou *qui les incise*.

C'est à partir de là que j'ai cherché l'impossible fraternité, à partir de Bresdin(2) et des aquatintes de Goya, mais surtout de Blake ; que j'ai eu envie de graver.

Je me suis dit que ça serait bien de publier la Cosmologie définitive à *partir de Bordeaux*. Sans y rester, bien sûr. Bordeaux il faut en partir à tout prix ! Mais il y a du moins toute sa relation avec l'Équateur, les Tropiques, l'au-delà des Mers, Cuba, l'Argentine. Et plus simplement tous les immigrants de ma famille qui se sont réfugiés à différentes époques dans la ville, principalement dans le quartier Saint-Michel, ou quand ils ont eu un peu plus de sous, pour certains, à Saint-Augustin

Il y a eu plusieurs ratages géographiques où on aurait pu exposer des travaux en rapport avec cette zone ; ce sont des reliquats de bêtise des marchands qui vous attristent terriblement sur le moment, car pour la Cosmologie c'étaient vraiment des endroits magiques qui en faisaient partie : plusieurs à Bordeaux, et un sur le Canal Saint-Martin.

Q. — Votre travail est fait de discontinuités.

R. — Aux logiques de continuité consciente s'opposent les logiques de discontinuité inconsciente. L'intérêt est de disposer des tenseurs entre les deux. Puis j'ai connu beaucoup plus de ruptures dans ma vie que de liens.

À propos du *fragment*, on parle souvent des romantiques allemands, mais Aloysius Bertrand a toute une "esthétique de la discontinuité".

Q. — Et l'Intrigue ?

R. — La moindre miette documentaire doit être *éprouvée par le sujet, outre le corps*. Une intrigue doit être aussi rigoureusement nécessaire à l'auteur que la prosodie incantatoire. Il ne s'agit pas simplement de trouver "une bonne intrigue", un *plot*, comme à Hollywood, ou pour les séries.

Il n'y a pas non plus intérêt à construire une grande scénographie aujourd'hui, plutôt des montages successifs avec une grande diversité de sortes de plans.

C'est une mission de vérité tranchante, taille directe ou taille-douce. La

(2) : *Entre 1862 et 1864, Bresdin vit à Fronsac, puis il s'installe à Bordeaux. Il y rencontre le jeune Odilon Redon, qui lui voue une grande admiration et apprend de lui les rudiments de l'eau-forte. Il se marie en 1865, avec une jeune femme qui l'accompagne depuis son séjour à Toulouse et qui lui a déjà donné quatre enfants, qu'il a bien du mal à nourrir. Il expose régulièrement à la Société des amis des arts de Bordeaux, mais sans connaître le succès. En 1868, il réalise en lithographie deux frontispices (le premier ayant été refusé) et quatre illustrations pour les Fables et contes d'Hippolyte de Thierry-Faletans, qui lui rapportent plus d'embarras que d'argent.)*

littérature et l'art sont beaucoup plus vrais que la psychanalyse : c'est le seul endroit où il ne puisse y avoir aucun survol, une sorte de mise au désert.

Q. — Cette *Inscription*, comme vous dites dans un très beau texte(3), est un acte totalement singulier.

R. — C'est totalement singulier, et ça devrait retrouver un travail de groupe qui est aujourd'hui sûrement une nécessité planétaire. C'est ce que dit Keiths Richard : "Tout seul on est mauvais. Ensemble on est imbattables." Mais je n'ai pas rencontré ceux avec qui j'aurais pu reformer un groupe.

À l'inverse de ça, on trouve la *plasticité* (ou la malléabilité molle) des artistes qui sont prêts à se reconvertir pour créer des "entreprises culturelles", ceci au détriment de l'œuvre plastique elle-même.

Les moyens mis en œuvre par le milieu sont du même ordre que ceux de la mafia : ils sont colossaux. Puis la *méchanceté* de leurs acteurs est trop grande : on ne peut pas lutter contre eux en individuel, comme sur un tatami. C'est un changement total de monde, mais on ne voit pas pourquoi on y souscrirait, pourquoi on se reconvertirait : à quelle fin se couler dans du béton, sinon pour servir la mafia ? Puis à l'échelle du cosmos, quelle importance ?

La mue ou la métamorphose de Penone, c'est tout autre chose, c'est même grandiose. La rencontre de Penone, c'était comme celle d'un ami qui aurait vu juste, aurait su très exactement piquer dans les méridiens du monde. On est heureux de ces vraies rencontres-là ! Depuis il n'y a eu que Plossu.(4) Didier Morin, c'est autre chose, c'est comme s'il avait été là tout le temps, c'est le Frère de toujours. Dans ces cas-là on pressent ce que pourrait être *un vrai groupe*, sans jalousie, une vraie complémentarité : chacun s'occupe d'un secteur du monde à sa façon, un peu la répartition qu'en avait faite Yves Klein.

Qui prétendra que les éditions *City Lights* ou *Les Maîtres de l'Art Moderne* n'ont rien apporté comme connaissance ? On n'a pas besoin de tout un luxe technologique pour toucher les gens.

Déjà l'angoisse de Picasso n'avait pas grand-chose à voir avec celle de Matisse et encore moins avec celle de Modigliani : l'installation d'un "per-

(3) : Texte repris plus tard et depuis publié dans Mettray.

(4) : Et Typhaine Garnier (cf.note 8)

sonnage” n’a rien à voir avec la creusée d’un gouffre abrupt dans le monde. Ça parle prétendûment, mais ce *je dis-là*, c’est bon pour la semaine des quatre jeudis. *L’Inscription, c’est un rêve de l’Écriture traité comme réel.*

Q. — Vous parlez souvent de vitesse, à propos des arts martiaux, du cinéma, de la course, des dragsters !

R. — Il faudrait pouvoir tout écrire en deux ans, puis basta ! Avec l’énergie de la perte, dans l’absolu de l’abandon, dans l’enchantement de la jeunesse. Jusqu’à 20 ans on crée son répertoire de formes ; au-delà on les utilise. Elles surgissent au Sujet dans la vivacité du réel ; ensuite on ne fera que les combiner et souvent même on ressasse, en chute libre. C’est pour cela qu’il importe d’écrire le plus possible dans sa jeunesse, surtout de la poésie (pour la prose on a toujours le temps !), car les phrases neurologiquement fraîches sont là.

Q. — C’est en raison de cette vitesse, qu’il est nécessaire aujourd’hui de travailler par fragments, avec des formes courtes ?

R. — Dès qu’on dépasse la journée de l’inspiration même, dès qu’une nuit passe avec le travail du rêve, c’est foutu, comme disait Gracq. De là la nécessité des formes courtes.

Pour ce qui est des fragments, le désir de ne ménager ni liens ni passages (comme en peinture), et de garder les fragments tels qu’ils furent donnés dans leur urgence (parfois leur brutalité), conserve aux cristaux colorés des scènes la vivacité initiale de leurs juxtapositions abruptes, et permet d’agencer des vitraux idéogrammatiques où la partie plastique joue son rôle.

De fait on n’accède à cet univers de pièces rapportées que par des brèches. Tous ces blocs ont surgi très souvent avec l’idée exacte de leur insertion, mais d’autrefois ils ont erré plus ou moins longtemps avant de se fixer, flottant avant de s’encastrent à leur place juste comme un puzzle.

Q. — Mais il y a des formes relativement longues, de la taille d’une nouvelle, comme dans OGR.

R. — Oui, c’était un passage nécessaire, comme une forme de poésie caduque, mais peut-être que ces nouvelles n’ont rien de bien nouveau.

Q. — Je ne suis pas du tout d'accord, parce que ça ne ressemble à rien de connu. Mais passons outre. Quelle a été l'Origine de la Cosmologie ?

R. — J'ai choisi le terme de Cosmologie au lieu de Cosmogonie, pour cette raison qu'en principe *une cosmologie n'a pas d'origine*. Mais pour éviter de faire une réponse de Jésuite, je vous dirai que sa composition a commencé dans la petite enfance, avec le début de l'écriture. Bien sûr ce ne sont alors que des cahiers de notations désordonnées.

La Cosmologie à son début c'est comme la première découverte d'une ville. Ma première vision de Paris en descendant d'une voiture rue Jacques Callot (ça convenait pour un graveur !), n'a jamais été supplantée par ma considération ultérieure de la construction de la ville en y habitant de nombreuses années ensuite : *elle s'y est juxtaposée*. La connaissance ultérieure n'est même pas une vision plus juste. *La première ville est toujours là*. Et ma première vision du monde est toujours dans la Cosmologie ; les élaborations ultérieures ne l'ont ni amendée, ni améliorée ; c'est *un écharde ou un kyste*.

Dans cet isolement forcené, il y avait d'abord le vecteur radiophonique. Le médium était le message, avec son grain, sa magie, son velouté. J'ai reçu cela enfant comme un complément du rêve : voix dans la chambre ou à travers le plafond ; puis adolescent avec la fébrilité d'un radio-amateur. Puis les récits oraux de la Tribu, qui s'entrecroisaient sans cesse : c'étaient de grands parleurs.

Bien sûr la grande utopie ç'aurait été de diffuser la cosmologie par une suite d'émissions de nuit. Il en avait été question avec Alain Trutat. Mais ça relève de l'impossible, sauf avec une radio pirate.

Il ne peut pas y avoir non plus d'excès vocalique, sinon à rediviser inutilement le sens de l'énoncé. *Un minimum d'axe* est utile, malgré la nécessaire mobilité des points de vue ; la compréhension peut être retardée, mais jamais impossible. Certes on a des trajectoires accidentées, un chant farci de rayures sur le microsillon, mais c'est la limite.

Le seul regret c'est que cette intensité n'ait pu être connue au moment de son efficacité maximale. C'est ça la connerie de l'existence. Mais c'est le lot tellement commun qu'il n'y a pas lieu d'épiloguer.

C'est devenu une sorte d'*Impubliable Tas de Feuilles*(5).

(5) : La Cosmologie va désormais pouvoir être consultée à la bibliothèque Kandinsky de Beaubourg à l'initiative de Mica Ghergescu (et bien sûr de tous les responsables de la bibliothèque et du centre). Cela sous sa forme originelle de Tas de Feuilles dont il est question ici, telle que je l'ai faite circuler au tout début, en 1984, auprès de quelques amis.



Il faut faire désormais de cette impossibilité de publication *un bourrelet de jouissance* (une cicatrice “chéloïde!”), bourrelet de jouissance infime comme celui de la terre fraîcement retournée sur une tombe récente. *Faire du contingent un absolu*. L'important est que cette recherche soit consultable par quelques-uns sous forme de *documents* disponibles sur le site ou ailleurs en édition numérique... L'équivalent des B.O.N.P. des années 70.(6) La notion de *document* est importante.

Il faut *des solutions de pauvre* (savoir où on est). Ce qui est intéressant c'est la modestie des situations et la plainte qui s'en dégage. La présentation en tas de feuilles est de cet ordre-là.

*États du Monde*, puis *Tas de Feuilles*.

Le *Tombeau de Feuilles* (proche du cercueil d'enfant du frère mort) était la première forme sous laquelle j'avais fait circuler un vrac d'écrits à quelques amis dans un de ces cartons qui contiennent des tas de rames de papier.

Q. — Revenons à la Division *OGR*, *OR*, *O*, si vous le voulez bien.

R. — Dans *OR* chaque page a une unité en soi, comme un plaque de gravure : c'est une journée des Dieux. Il devait y en avoir 365 avec cette idée sacrée chez les aborigènes que chaque année c'est un nouveau monde. Mais il y en a moins. (J'ai tenu ce principe d'une année complète avec le *Calendrier des Adolescents*, qui fait partie du Continent *OGR*, bien qu'il y manque également des jours. *Il manque toujours quelque chose* : retour à Osiris dans son coffre !)

Chaque page de *OR* contient une action centrale et des développements (rêve, dialogue, action parallèle, poème, fantasma, etc.) sur les marges latérales, une présentation de la scène ou un tympan graphique dans le fronton du haut ; et un cul-de-lampe, annonce de la page suivante ou autre extension, dans la marge du bas. Puis il y a à chaque fois 13 éléments dans chaque page (idée, affect, génie, sensation, mythologie, cadre historique, plan géographique, etc.) comme le Christ et les douze apôtres.

Dans *OGR* on était dans des récits plutôt “traditionnels” et dans *O* avec un chant continu qui s'est fondu dans les *États* et qui n'existe plus aujourd'hui comme entité : c'est le *faufil*.

(6) : André Dréan avait créé dans les années 70 la B.O.N.P. Bibliothèque des Œuvres Non Publiées.

Q. — Vous revenez souvent à cette idée de ne créer qu'une seule œuvre, pourquoi ?

R. — Par écologie et par économie. Il y a l'urgence dans une étendue du savoir que plus personne ne peut maîtriser et surtout avec une démographie mondiale monstrueuse : on a tous le rêve de Léonard, mais on ne peut pas même égaler le Diderot de l'Encyclopédie. En 1960, un honnête homme pouvait avoir chez lui tout le jazz qui avait été édité discographiquement sur le plan mondial ; aujourd'hui c'est totalement impossible. *Songez à toutes les musiques qui ne sont pas jouées*. Que personne ne connaîtra jamais, même en y passant toute sa vie. À tous les chants de gitans et de cantaors flamencos ignorés (outre ceux que j'ai connus et qui ne chantent que pour les amis, à Cádiz, et ont toujours refusé les enregistrements).

Il faut donc comme le souhaitait Truffaut que chaque être humain puisse réaliser une œuvre ou construire quelque chose : ethnologique autant qu'artistique, ce qu'on voudra. Mais une seule ! D'abord parce qu'à la deuxième on devient professionnel (ou on fait semblant), puis surtout parce que ça permet à chacun de connaître le maximum de créations de la planète. Là aussi économie-écologie.

Magnifique idée qui s'est réalisée grâce à Philippe Lejeune du Musée Autobiographique dans ces limites très fines (qui ne sont pas des coupures), entre le reportage ethnologique, le journal, l'autobiographie, la fiction, etc.

Que chacun puisse éditer un livre ou réaliser un film, créer des œuvres sur des arbres, des sculptures sur des rochers, des photos de paysages...

Voyez le nombre d'écrivains et d'artistes chinois dont le génie ne nous atteint malheureusement pas, ou les 220 ouvrages de Restif de la Bretonne dont une dizaine à peine sont publiés par La Pléiade et l'Imprimerie Nationale. Tout le siècle d'or espagnol dont le théâtre est aussi précieux que celui de Shakespeare et de Marlowe est quasiment jamais joué (à part toujours les deux ou trois mêmes pièces), et même totalement méconnu. Alors à quoi bon encombrer davantage la scène ?

Le moment est très bref où on est en accord avec les découvertes et les explorations de son temps ; après cela on décroche ; *le lien est défait, pour toujours*. Il ne faut pas se leurrer : on continue sur les modèles formels issus de la passion mais la passion n'est plus là ! Différence tauromachique

entre l'école de Ronda et le duende gitan.

**Q.** — Vous devez avoir un emploi du temps très strict pour avoir réussi à mettre au point tout cela !

**R.** — En réalité j'ai plutôt eu l'impression d'être un usurpateur, un grand escroc, et de *n'avoir jamais rien fait*. Toutefois, si je regarde mes agendas d'étudiant aux Beaux-Arts, je me rends compte que je travaillais depuis très tôt le matin jusques très tard le soir, alors que j'ai l'impression d'avoir passé ma vie à déambuler dans les couloirs ou accoudé aux tables de travail des filles, sans dessiner. Puis je me retourne et je trouve tout cela ! Y compris tout ce qui a été détruit. À croire que ce sont les petites souris de Cendrillon qui ont travaillé pour moi (ou dans un genre plus moderne des "assistants" comme disent les peintres, c'est-à-dire des exécuteurs des basses œuvres, un peu des esclaves, des *nègres*, comme Erró qui faisait peindre ses tartines par des Thaïlandais, ceux-là même qui font les affiches de cinéma au kilomètre. Rubens ou Disney-Corporation ). Du moins quand on a la chance d'être pauvre, on évite cela.

Depuis le début de l'exercice du karaté, je continue à pratiquer en tous temps et en tous lieux une heure et demie de karaté par jour. Lorsque je suis dans une ville inconnue je fais en sorte avant toute nourriture de dénicher un parc où courir au matin, ou bien faire katas et assouplissements ; quand j'ai la chance d'être au bord de la mer j'en profite pour courir sur les plages ; ce fut souvent le cas dans le Nord que j'adore.

Ce qu'il faut voir c'est le temps que je n'ai pas donné aux miens, et c'est pour ça aussi qu'il convient de faire plus court ! Ma plus grande joie ce sont mes enfants. Aucune œuvre ne tient devant ça.

À *Isla de Os*, le lieu où j'habite que Didier Morin a filmé, chaque avancée d'abattage, de lutte contre la friche participait du défrichage de l'œuvre. J'imagine mal qu'on puisse voir les travaux plastiques en dehors de ces lieux, comme *Roman* tient à la rue Sauvage et comme certains poèmes anciens sont indissociables du taudis où je logeais rue Sens, au milieu de clameurs épouvantables.

Il y a aussi d'autres travaux : formules sacrées sur les rochers creusés, les buis gravés, qui seront perdus à tout jamais... *mais pas pour tout le monde* : les fourmis les liront. Impossible à retrouver dans le foisonnement, sinon

par le plus grand des hasards, parmi les chênes et les acacias.

Q. — Parlez-nous de *l'enfermement*.

R. — La Cosmologie n'a été possible que dans un *ascétisme de l'écriture* ou un "enfermement d'une intensité prodigieuse" comme celui de la coque sur l'œil subi enfant pendant un an, entre trois et quatre ans, ou comme le serait le temps d'une passion amoureuse. L'essentiel était de mettre au point cet *ensemble* sorti de sa coque de fétiche, et je ne pouvais perdre de temps à me battre pour en obtenir une vague reconnaissance, surtout dans *un pays pour moi totalement étranger. L'urgence d'en finir* réclamait un énorme besoin de solitude et de travail.

Il ne faut pas perdre la qualité de solitude, l'assise (ce fut le cas avec la CELLULE SABAKI ; ça l'est encore aujourd'hui avec le travail de bûcheron...)

Q. — C'est pour cette seule raison que vous avez très peu publié en revues ?

R. — Oui, essentiellement. J'ai envoyé une ou deux fois des poèmes dans les années 70 à Actuels, puis à Po&sie (ce n'est même pas moi, c'est ma compagne d'alors), mais je n'ai jamais eu de réponse. Il y avait aussi le risque du "plagiat au fur à mesure", comme ça se faisait couramment dans les années 70 ; ça a lieu aujourd'hui encore. Donc il était important de *délivrer une masse compacte de langues multiples* dans un seul volume. Définitivement, en 84, j'ai décidé de quitter références, revues, rares soutiens, et de mettre à jour la Cosmologie. Mais j'ai mal calculé mon coup : ça devait être joué en une seule fois, *un seul volume de surgissement et de disparition en même temps*. Il y avait la crainte aussi qu'on prenne la partie pour le tout : la Cosmologie se plie mal à la synecdoque ; elle ne fonctionne que par grandes masses que les variantes nourrissent.

Il ne faut rien laisser après soi : ni manuscrits ni amusettes d'inachevés non pris en compte, et détruire les travaux plastiques "vacants" : qui n'ont pas été offerts. Si notre "terreur blanche" ça n'était jamais que ça ! ?

La Cosmologie réclame cet engagement complet ; c'est dans ce sens que ça n'a rien à voir avec la littérature. On peut regretter d'être passé par toute cette quantité "d'exercices techniques" (dont le roman traditionnel,

les poèmes de forme classique, etc.) où réside cette intensité sans avoir pu les court-circuiter.

Q. — Vous avez déjà été victime de plagiat ?

R. — Certains amis m'ont parlé d'échos malfaisants et m'ont rapporté quelques exemples supposés, mais j'imagine mal ce que pourrait être un plagiat de mon travail, en raison de son soubassement. J'imagine mal un *plagiat d'expérience*. Il y a beaucoup de plagiats en Arts Plastiques à cause du regard débile et inculte de beaucoup de supposés connaisseurs, mais cela donne à la fin une ligne molle, une circonférence vide. Une scansion est impossible à copier. Un esprit ne se clone pas.

Q. — Vous dites parfois que cette œuvre n'aurait jamais dû voir le jour en France. Pourquoi ?

R. — Il faut insister sur le baroque du texte. C'est un texte nègre de Cuba fait pour l'Amérique du Sud, et sûrement totalement incompréhensible ici. Inacceptable, je veux dire.

Q. — Qu'est-ce exactement que *Les États du Monde* ?

R. — Le projet définitif des *États du Monde* est d'aboutir à une *condensation* de ce qu'il reste des trois Continents OGR-OR-O repris et interpénétrés dans un seul *ensemble polygraphique et polyphonique* pour aboutir à un volume de deux millier de pages au maximum. Contrairement à la traversée de ces territoires en diagonale opérée par *Quartiers de ON!* la plupart du temps par bribes fugaces (une sorte de *digest* distribué par quartiers géographiques), cette fois-ci on suivra les différentes *Figures* (ou *Voix*) tout au long de leurs *Saisons*, de l'Hiver à l'Automne en passant par la Terre, cette insertion de la cosmologie chinoise.

Bien sûr il y a des restes, impossibles à réduire et conservant leur hétérogénéité ; cela permettra de livrer éventuellement quelques autres volumes des partie OGR (poèmes, récits...). *Maison Lulu* dont la revue LE GRAND OS a publié un chapitre en est un exemple. Quant à O, il est devenu *irrépérable* dans la version définitive des *États du Monde* (infiltré dans l'ensemble sans être désigné), mais il sera publié sur le Site.

*États du Monde*, c'est une Alchimie et en même temps *un reportage bien*

*considéré.* À côté de ça on peut écrire des histoires, mais ce n'est pas la même chose. Seule la forme poétique & épique peut rendre compte de ces moments vertigineux. J'ai entre autres tenté d'énoncer le monde tel qu'il fut climatologiquement à un endroit et un moment donné, même si ce lieu et tous ceux qui l'ont connu ont disparu (comme je parlais de "l'Allée des Pins à Bordeaux", tout à l'heure). Ceci sans aucune nostalgie, comme un acte magique.

La Cosmologie va de l'Andalousie vers la Chine et du chaos vers la lumière, mais les deux ne se superposent pas : la Chine n'est pas plus lumineuse que l'Andalousie ! Ma vision de la Chine, c'est la pensée idéogrammatique avant tout. L'effort de la Cosmologie c'est ça : tendre à une autre forme de pensée. Les *États du Monde* suivent ce parcours.

Toute la Cosmologie est de la poésie avant tout. Exotérique et ésotérique. Il n'y a jamais eu de projet "romanesque", même s'il y a eu des romans écrits. Je me tiens au plus près de l'amorce, de l'ébauche, de l'incipit, de l'esquisse, de la mise à feu poétique. C'est réunir des commencements, multiplier les pistes et les lancées ; ce n'est pas un procédé seulement abortif, plutôt un feu d'artifices, une sorte de fête baroque d'emportement continu, en ménageant en même temps des "*lacs*", des tournois mélancoliques, des épanchements, des zones d'ennui.

Il y a pour autant des erreurs, encore trop de développements inutiles, trop de choses triviales qu'il faut supprimer.

Le récit est là pour permettre une lecture populaire. C'est le Roman des Pauvres, que les pauvres doivent pouvoir lire. Les récits initiatiques du Moyen-Âge se livraient sous des dehors de contes anodins. Puis je suis revenu à l'état de pauvreté de mon enfance (ou plutôt j'y suis resté !). C'est une façon de ne pas trahir ma classe, de lui rester fidèle.

Je ne sais si je viendrai à bout des *États du Monde* : le volume est là, les rares amis le connaissent : il occupe toute une armoire. Les miens ont consigne de tout détruire si je ne parviens pas à la mise au propre de tout ça avant de claquer.

**Q.** — Vous parliez de polygraphie dans le premier entretien paru avec Tristram.

**R.** — Oui, une journaliste, Agnès Goza, avait repris cela justement. Par

contre une autre dinde du Monde rencontrée à Avignon à qui on avait appris ce terme venu de Rétif l'avait collé dans son article sur un clown du festival comme un scoop. Nous parlions aussi d'*homo pantehnicon* ou de *pantehnicon driver* à propos de Pound. Mais si la Cosmologie échappe aux classifications habituelles, c'est bien au-delà de l'étiquette polygraphique que je lui donnais au début.

France-Soir, Libération, Le Monde : ce sont des journaux de *délation*. Impossible de supporter leur fausse culture, impossible de lire Sud-Ouest depuis que la page culture est devenue la page loisir, et qu'un crétin éditorialiste attitré parle de Cosmologie à partir de tout et n'importe quoi.

Q. — Est-ce que vous avez eu des soutiens, en dehors des aides officielles ?

R. — Pas vraiment, mais je n'en ai pas cherché. Quelques rencontres.

Q. — Et des propositions de Galeries ?

R. — Pareil. Je n'en ai pas cherché. De 67 à 84, j'ai plusieurs fois exposé mon travail en groupe et en individuel et publié dans plusieurs revues. Mais il ne s'agissait pas de la Cosmologie Onuma Nemon. Et c'était souvent du formalisme, frais, au goût du jour, sans grand intérêt.

Dans ce temps-là il y a eu quelques rencontres sincères et très sympathiques : le premier galeriste Claude Schmidt habitait dans ma rue à Paris sur le canal Saint-Martin, face à l'hôtel du Nord, et il m'a proposé spontanément d'exposer mes gravures dont Barthes lui avait parlé dans une autre galerie où il travaillait. Plus tard Françoise Palluel, aimable personne qui s'occupait de *La Galerie Noire* m'a proposé d'exposer chez elle ; le titre de la Galerie me plaisait bien, et puis je ne l'ai pas fait, trop pris par le texte.

J'ai commencé très vite à *décrocher* dans la deuxième exposition personnelle qui m'était consacrée, en 1973 (c'est amusant de décrocher alors qu'on vient à peine d'accrocher !). Elle avait été honorée de la présence de plusieurs personnes prestigieuses, mais ça a fini en bagarre générale à la suite d'un désaccord majeur avec le responsable du lieu, intervention de la police, etc. C'est Bioulès qui avait défendu mon travail, et aussi une sorte de Walkyrie redoutable de la peinture abstraite dont j'ai oublié le nom, à

laquelle seul Pleynet pouvait s'intéresser.

Éric Fabre qui était élève de Barthes en même temps que moi avait vu les très grandes gravures au burin exposées dans cet endroit pour le seul jour du vernissage, qui ensuite ont fini à la décharge publique, et il m'a proposé d'exposer chez lui, mais à ce moment-là j'ai refusé parce que je n'étais pas prêt. Je n'étais pas sûr de moi. (Je ne l'ai jamais été, et pas plus aujourd'hui.) C'est en ce sens que les conseils de Meurice (qui à ce moment-là était un des initiateurs de ce que serait *Arte*), étaient justes : il m'avait dit "Quand on décide d'exposer, on doit être prêt à tout ce que cela entraîne, et c'est souvent le pire." Il avait raison, car il y a toujours eu chez moi cette *terreur d'apparaître*.

Pissarro m'a rencontré par hasard dans une foire quelconque et m'a proposé d'exposer chez lui (toujours avant qu'Onuma Nemon ne surgisse). D'abord à Paris, rue de Rivoli, ensuite à New York et au Japon, puis ils ont cessé toute activité de galeriste dit d'avant-garde. Ils ont continué leur courtage avenue de Matignon et rue de Seine avec des croûtes célèbres ou en découpant les feuilles de croquis du grand-père à la taille de petites vignettes pour mieux les vendre. Puis Hugues est allé faire du nouveau réalisme en Écosse, une peinture absolument *pavillonnaire*, et l'arrière petite fille Lélia, qui a ouvert une galerie en Angleterre m'a proposé beaucoup plus tard de reformer un groupe d'artistes, mais elle aussi a tout de suite disparu dans la nature. À propos de nature, elle *enduit* (probablement au couteau) des paysages "façon grand-père" qui peuvent servir pour des couvercles de boîtes à chocolat. Les familles Money-de-Synge vous soutiennent le matin mais ça cesse l'après-midi, au moment de la digestion (difficile). Si vous cherchez un critique et grand ami pour la famille, il faut vous adresser à Frémiot, fabricant de losanges en groupe sur la moquette. Leur théoricien attitré depuis des lustres (en cristal de Bohême), c'est Obalk.

Cela ne m'avait pas surpris, car depuis Proust je savais que ce monde avait des mœurs d'insectes curieux qui n'ont rien à voir avec les misérables dont je suis. Que leurs engagements, leurs réactions sont fluides et changeantes comme les nuées. Les insectes de Proust ou de Visconti n'ont pas changé : ils obéissent à des lois qui nous échappent, et fonctionnent selon leur rigueur qui nous semble un caprice, une fantaisie. Ils sont fiables dans



un seul milieu : le leur. Ils ont leurs climats, leurs migraines. On peut pas compter sur eux. Du reste le frère de Lélia qui occupait un poste important dans un musée de New-York est désormais chargé d'un lieu proustien : tout est cohérent.

Une fois je suis passé dans la galerie Veinstein parce qu'une amie avait travaillé chez lui et m'avait conseillé d'aller le voir. Puis le seul fait de l'entendre causer, faire son déballage, m'a dissuadé de lui proposer quoi que ce soit. Plus tard il m'a gentiment invité à la radio et c'est moi qui étais lamentable, un jour sans *duende* ! À la gitane.

Les fois où ça s'est très bien passé, dans ce temps pré-cosmologique, ce n'est pas dans les biennales ni dans les quelques galeries, c'est dans un terrain vague à New-York (une installation sauvage), puis avec des gens comme Ferrari à Med a Mothi. Mais après chaque exposition, il y a un effondrement total, l'envie de disparaître vraiment.

Q. — Et pour le temps cosmologique ?

R. — L'exposition au Quartier a été vraiment importante ; elle a eu lieu grâce à Dominique Abensour (qui a toujours soutenu la Cosmologie), et à l'insistance de Jean-Pierre Bertrand, dont je connaissais l'œuvre, mais que je ne connaissais pas personnellement. Je suis infiniment reconnaissant aux deux d'avoir permis cela au moins une fois.

C'était un très grand moment pour la Cosmologie qui a coïncidé malheureusement avec plusieurs épisodes tellement dramatiques que je n'ai pu en savourer la chance et qu'aucun de mes proches n'y a assisté.

Sans doute que j'aurais dû m'arrêter là avec la parution des Quartiers et l'exposition au Quartier, moi qui n'ai jamais cherché qu'à parler du Quartier de la Flèche. *C'est encore une clôture que je n'ai pas su saisir*. On n'est pas des insectes malheureusement, on se traîne animaleusement, on se sent obligé de laisser du sang ou de l'encre après soi, pitoyable.

Du moins aujourd'hui c'est chose faite.

Après cette exposition je devais exposer galerie Mollat, grâce à Jean-François Dumont qui m'en avait fait la proposition. Il connaissait peu mon travail mais faisait confiance à Aphenbero, qui lui avait recommandé.

Entre temps il fut congédié par Mollat suite à un tract où il s'opposait avec raison à la tenue du Salon du Livre dans les entrepôts Lainé du

CAPC. Plus de dix ans de travail de Dumont biffés en un jour. Quand Onfray parle de “son ami Denis”, ça ne doit pas être le même, ou alors c’est un autre Onfray, Onfray-du-Roi, par exemple. Le plus drôle c’est le syntagme figé des attachés de presse de Mollat : « Connaissez-vous Sollers ? — Non, leur ai-je dit. C’est un jeune écrivain ? » Dumont me proposa très chaleureusement de “rencontrer ses successeurs”, mais le contact s’était fait avec lui et pas avec une institution.

J’ai fait tout de même quelques tentatives, dans l’idée de “la remémoration du lieu” à propos de deux endroits pour moi magiques et liés de fort près à la Cosmologie : c’était le Quai de Jemmapes à Paris et la fabrique Lu à Nantes, mais ça partie des “ratages géographiques” dont je vous ai parlé.

En tout cas je n’ai jamais sollicité qui que ce soit en dehors de ces deux lieux, je n’ai jamais été obligé de m’humilier en me trimballant avec des cartons comme étaient obligés de le faire beaucoup d’amis des Beaux-Arts. Ça équivalait à un suicide quand vous vous trouvez face à un pommadé institutionnel, la plupart du temps torche-cul et ignare qui vous dit : “C’est incroyable qu’aucun galeriste ne se précipite là-dessus !” Un ami qui lui, hélas, avait traîné ses cartons dans les galeries me racontait les réflexions d’une épouse délaissée de gynéco qui avait ouvert une galerie par ennui l’après-midi, après 30 ans de psychanalyse infructueuse : “C’est formidable ! Vraiment formidable... (Puis en se grattant la tête...) Mais à qui vais-je bien pouvoir vous envoyer ?...” Ou un éditeur, la bouche en cul-de-poule : “C’est vraiment étonnant que personne n’ait voulu faire une monographie de vos œuvres !”

Il faut mettre tout ça dans des camps, chez Castro (ou chez Mélanchon, s’il a de l’avancement !).

**Q.** — Vous lisiez *Tel Quel* à Bordeaux ?

**R.** — Non. Pas du tout. Ma passion c’était Pound. Je faisais de la radio et l’enthousiasme venait, après Pound, de la Beat Génération à peine découverte à Bordeaux. Ginsberg, Kérouac, Burroughs, Kaufman... Solitudes en 10/18, Les Cahiers de l’Herne consacrés à la Beat Generation... C’est Strubel qui m’a fait rencontrer un gars proche de Ginsberg à Paris, dont j’ai totalement oublié le nom. C’était la découver-

te du premier Grundig de poche et des cut-up de Burroughs, de l'écriture en marchant, etc. Je n'étais pas du tout dans la théorie.

Lorsque j'organisais des soirées de lecture de poésie à la radio à Bordeaux, il m'est bien arrivé de lire des textes de numéros de *Tel Quel* que m'avaient donnés des amis. Je me souviens comme ça d'avoir lu au début que je travaillais à l'ORTF, dans les années 66, je crois, un poème de Nanni Balestrini, un texte de Sarduy sur Góngora et un poème de Butor qui s'appelait "Du Feu" ou quelque chose comme ça, mais c'est à peu près tout.

Je traînais souvent avec Désobeau et Picard, des enfants de la bonne bourgeoisie de Tourny (la filiation médicale pour l'un, la filiation du Droit pour l'autre, alors que moi je venais d'un milieu en lambeaux), mais qui s'encanaillaient pas mal, et on faisait des coups pendables alors, avec surtout le phénomène surnommé Gavroche. Ils faisaient partie aussi de "la bande à Bouyxou". Ils ont tourné notamment avec lui dans un film avec Molinier et O'Leary, où Désobeau s'arrachait son œil de verre, dans la ligne du Chien Andalou, une bonne lignée, celle-là.

**Q.** — Avez-vous eu des liens avec des membres du groupe, dans votre jeunesse ?

**R.** — Aucun, si ce n'est avec Denis Roche, mais Denis était un énergumène à part. Dans ma jeunesse ? Oui, j'avais 20 ans ; on peut dire ça. Et pour une raison tout à fait saugrenue : parmi 44 influences qui m'avaient été notées par les lecteurs d'une maison d'édition à laquelle j'avais fait parvenir un texte... figurait celle de Denis Roche, que je ne connaissais pas ! Donc j'ai voulu le découvrir, et ce fut avec *Les Idées Centésimales de Miss Élanize* qui était paru cinq ans auparavant et ensuite avec *Éros Énergumène*, paru l'année précédente. En réalité ce que le lecteur avait décelé c'était une influence commune de Pound et un certain type *d'enjambement*. Mais j'avais droit à toutes les influences possibles, depuis Lautréamont jusqu'à Aragon ! Il faudrait retrouver la liste, c'était carnavalesque ! Par contre aujourd'hui ce serait totalement justifié de découvrir autant d'influences (et certainement beaucoup plus), à cause du côté volontairement *baroque et carnavalesque* de l'écriture.

Q. — Et Cayrol ?

R. — Ah ! Cayrol, bien sûr. Je l'avais rencontré plusieurs fois à la radio à Bordeaux. J'avais même fait un entretien avec lui en 69, en revenant d'Andalousie à propos de l'*Histoire d'une Prairie*, ceci de façon privée, grâce à un ami, car je m'étais fait lourder de la radio en 1968, et malheureusement cet enregistrement n'a servi à rien. En réalité cet entretien s'est fait sur la base d'un quiproquo : j'étais persuadé (avant d'avoir lu le livre) que Cayrol, pris dans la modernité de l'époque, avait consacré tout un ouvrage à la description d'une prairie, idée qui me plaisait beaucoup. La *Fabrique du Pré* n'existait pas encore !

Ensuite en 1971 avec Ermanno Krum on a eu envie de rencontrer Denis Roche, et de là j'ai découvert le Groupe d'Études Théoriques de la rue de Rennes, ainsi de suite...

La seule fois où je suis allé dans le bureau de Tel Quel (au lieu d'aller dans le pigeonnier de Denis), c'était avant un voyage en Angleterre en 72 il me semble, pour demander à Pleyner s'il y avait des groupes de peintres à rencontrer à Londres.(7) Il m'a parlé de l'*Artists Liberation Front*, et je suis donc allé faire un entretien avec eux, puis comme j'avais la flemme de recopier les propos et que leur projets architecturaux du genre faire des chauffages centraux pour les pauvres avec des tuyaux d'arrosage ne m'enthousiasmait pas, je n'ai jamais rien transcrit.

À ce moment-là on avait créé le groupe de la Folie-Méricourt avec Monique Charvet (qui s'est suicidée sur la plage quelques années plus tard), et elle-même faisait la traduction de textes de Verdiglione, ce clown, cet histrion, ce représentant de commerce de la psychanalyse de bazar, pour Tel Quel. Il n'y a jamais rien eu d'enthousiasmant dans Tel Quel ; le Groupe d'Études Théoriques était une université bis, mais son dynamisme était provocateur. L'intérêt c'est lorsqu'ils invitaient des gens comme Jean Genet, mais pas vraiment les énoncés de Schefer.

Q. — Vous avez suivi les cours de Barthes.

R. — Barthes c'était d'abord une Voix. À la fois maître à penser et indépendant de tout groupe. Il y a eu Sarduy aussi, dans les satellites de Tel

(7) : Depuis, je suis revenu une seule fois dans ce bureau, mais c'était avec Sollers seul, chez Gaston & fils. C'est Didier Morin qui avait voulu qu'on se voie à la parution des États. Le contraste était saisissant : Sollers en parfait petit costume gris anthracite genre Hugo Boss, très élégant, et moi avec une chemise à empiècements rouges du genre Saintes-Maries-de-la-Mer : le Gitan, prêt à lui fourguer une statue de la Vierge. Détail savoureux : Didier a voulu nous photographier, et pour la première fois de sa vie, *son appareil s'est bloqué, il a refusé de nous voir ensemble*, comme cela arrive lors des cérémonies vaudou, alors qu'auparavant et par la suite, il a fonctionné, dans ce même bureau. Le Haut-Brion et le Quartier Saint-Michel étaient inconciliables. C'est le *Lumix* qui avait raison.

Quel ; c'est par un autre biais que je l'ai rencontré plusieurs fois. D'abord à la radio, grâce à Jean-Claude Rondin, un grand ami avec lequel j'avais travaillé à la radio de Bordeaux. J'ai un peu fréquenté Rottenberg (qui n'était pas bavard !), surtout parce qu'on se retrouvait souvent dans le même café, le Sarah-Bernard, au Châtelet, face au théâtre et tout près du cénotaphe de Gérard de Nerval (avant qu'il soit déplacé un peu plus loin vers la Tour St Jacques). Le café est à peu près à l'endroit où Nerval s'est pendu. Je sirotais un éternel perrier-citron en lisant (j'habitais tout près, au 77 rue St Martin), et Rottenberg travaillait là, l'air tragique, à remplir des petits carnets que je n'ai jamais lus. Il me semble qu'il y mangeait parfois, mais je ne me souviens plus de ce qu'il mangeait et buvait. C'est une question pour Barthes et une éventuelle typologie culinaire.

Q. — Vous avez pourtant été publié par *Tel Quel* !

R. — Oui, une seule fois, et par le plus grand des hasards, dans un numéro réalisé par un journaliste qui avait fait un numéro spécial autour de *Tristram*. Puis non, car il s'agissait du nom du personnage de la *Cosmologie* : Nycéphore Naskonchass. Donc on peut dire *jamais*. Je n'ai jamais envoyé de texte à la revue *Tel Quel* ni à *l'Infini*. Ni à à peu près aucune revue, du reste, comme je vous l'ai dit. Je devais plutôt les hérisser : c'était la tactique du hérisson, qui marche mal dans tous les milieux.

Il y a eu plus tard une danseuse qui a voulu réaliser elle aussi un numéro spécial de *Tel Quel* où elle m'avait embarqué en me demandant des textes, mais je me doutais que ça n'aboutirait à rien, et bien heureusement ça n'a pas eu lieu. Son projet était ringard et auto-suffisant. Bouffi, même.

Dans les années 66-68 mon grand plaisir (fabuleux, même !) ç'aurait été de publier dans la *City Light Books*, mais dans le passé, avec la machine à remonter le temps. C'est de ce groupe-là dont j'aurais aimé faire partie ; c'était ma seule façon de coïncider avec mon époque.

Q. — Barthes a écrit un texte à propos de vos gravures.

R. — Barthes a écrit cela au moment où je me suis inscrit à l'EPHE et où je lui avais montré mes dessins et gravures en même temps que mon dossier de recherche autour de la problématique de l'inscription. Il a écrit

ce texte de présentation parce qu'un de ses amis lui en avait suggéré l'idée, et sans doute parce que mes travaux d'alors se rapprochaient peut-être de certaines de ses graphies.

Mais en même temps il y avait une distance magistrale. Je n'étais qu'un élève entre autres, malgré la grande cordialité chaleureuse de Barthes. (Sa voix ? Déjà dit : Guy Tréjean dans *Tous ceux qui tombent de Beckett*, par Mitrani). C'était du même ordre que les séminaires de Lacan.

J'ai pensé à cela le jour où après sa séparation d'avec Aline Kawa, Jean-Loup Rivière, qui était au séminaire de Barthes m'avait présenté une amie à lui, jeune analyste qui était la petite fille de Panzera. Et je suis resté sidéré, car je me suis dit qu'en fréquentant la petite fille de Panzera, il avait en quelque sorte la chance de faire partie de "la famille éloignée" de Barthes (un peu comme on parle des "bois éloignés" à propos du Cognac fait pendant la guerre dans l'île de Ré), de son *intimité par le chant* (lui qui travaillait excellentement sur la voix, en théorie, dans le théâtre et en radio, et avec qui j'ai construit l'ACR sur Denis Roche en 1975).

J'ai voulu lui rendre la pareille par rapport à sa présentation, en quelque sorte un an plus tard, avec un *Hommage à Roland Barthes* et de très grandes gravures au burin sur acier (2m x 1m), dans une exposition en même temps que Bioulès, galerie Rencontres, aux Halles, mais le patron de la galerie, un marchand de bidets m'a trouvé provocateur, disant qu'en tant qu'immigré je devrais vraiment lui être beaucoup plus reconnaissant de son invitation. Il avait dit à une amie à moi que j'étais un clandestin maffieux expulsé par Castro ! Il était pas vraiment au courant de ma biographie. Je l'ai donc légèrement secoué, et j'ai refusé d'exposer. Ça s'est terminé en bagarre générale, les flics sont venus ; là-dessus une amie a cru bon de distribuer un carton d'invitation avec un texte de son cru un peu nouille qui n'avait rien à voir avec tout ça... tout ça nageait dans la plus grande confusion ! J'étais vraiment très triste pour Barthes, mais il y avait du moins les travaux de Bioulès, puis l'accompagnement "des motards" ; ceux de luxe : Devade, Cane, en blousons de chez Smalto et Henric toujours en cuir prolétarien. J'ai toujours imaginé Henric comme garde du corps de Devade, à cause de la fragilité de ce dernier, un peu comme l'ami Verheggen me disait qu'il était le masseur de Bourgois avec son profil poitrinaire.

Il y a eu une fois, à contrario de l'amabilité de Barthes, un peintre qui est venu chez moi abruptement, un type dont j'ai horreur, à la fois comme individu et comme peintre ; appelons-le K. le clown, avec sa face charcutière. On disait de lui dans le milieu que quand on le jetait par la porte, il revenait par la fenêtre des chiottes. (Les galeristes ont dû construire quantité de fausses fenêtres de chiottes pour 90% des artistes, à mon avis ; pas seulement pour lui.). Il était célèbre, *vendu* plus que de coutume et absolument répugnant. Et bien malgré cela, il est venu soi-disant intéressé par mon travail dans mon atelier "en construction" (euphémisme), au milieu des gravats, avec sa grande pochette chic en cuir d'immigré ; il voulait si-disant qu'on travaille ensemble à un projet sur la glyptique, mais il avait surtout amené ses travaux pour que je les transmette à Barthes en lui demandant de faire un texte dessus. J'étais écœuré. Et en plus je lui avais fait des crêpes ! C'est surtout ça que je regrette, car j'adore faire des crêpes, mais seulement pour ceux que j'aime.

Donc le lendemain j'ai reporté son barda dans un comité de rédaction où il traînait, rue Jacob, avec un mot lui demandant d'aller se faire mettre (il avait sûrement les adresses !) et combien j'avais regretté mes crêpes.

Jamais eu de nouvelles.

Q. — Et ces grandes gravures ?

R. — Elles ont été détruites peu après l'expo : un camionneur les a jetées dans une décharge en croyant qu'il s'agissait de plaques d'emballage usagées, ce qui est très drôle. Peu après, Scanreigh m'a envoyé un mot pour dire qu'il décrochait au même moment dans une galerie parce qu'un gars avait appuyé un vélo sur une de ses peintures : ce qui n'avait strictement rien à voir et dont je n'avais rien à foutre : ni de la démarche, ni de Scanreigh, et encore moins de l'avant-garde éclairée à la bougie (celle de Guyotat) ! Encore plus de confusion !

Q. — Quels écrivains comptaient à Bordeaux dans les années soixante ?  
Et pour vous en particulier.

R. — Il y a une constellation dans ces années-là autour de Bordeaux. La référence académique c'était Mauriac, mais il y a aussi la discrétion de

Forton : bon écrivain, très mauvais libraire. J'aimais sa timidité. J'étais très intéressé par Jacques Chardonne de Barbezieux et par dessus tout par François Augiéras, découvert par son livre chez Bourgois, assimilé à Bordeaux avec lequel il n'avait rien à voir, mais parce qu'il y avait un groupe d'amis qui étaient fanatiques de son écriture, dont Jean Ricaud. Puis Jean Vauthier que je voyais souvent à Sigma et à la radio.

Mais pour moi l'enthousiasme, après Cendras et Apollinaire, c'était la Beat Generation qui n'avait vraiment rien à voir avec Bordeaux, à cause en grande partie de la radio et de l'usage du magnétophone. Donc surtout Burroughs à ce moment-là, mais avec un aspect formaliste. (Aujourd'hui ce ne serait plus du tout Burroughs.) Balloup, m'avait fait connaître *Les Gommés* en 1964, mais c'étaient les gens de la fac de lettres qui étaient passionnés par ça. Plus tard j'ai beaucoup aimé *La Jalousie*.

Si, dans la même génération, il y a tout de même Jean de la Ville de Mirmont et surtout André Lafon, avec le très touchant *L'élève Gilles* que j'ai toujours beaucoup aimés ; mon côté désuet, inactuel.

Q. — Et Michel Suffran ?

R. — Il était déjà pharmaceutique. Entre le phénergam et la vaseline. Il fait partie de tous ceux qui dans la bourgeoise "se piquent d'écrire", un peu comme les femmes délaissées des gynécos ouvrent une petite galerie rue Jacques Callot. Tous ceux-là feraient mieux de boire que de se piquer de quoi que ce soit. Sollers disait à un moment que l'attitude moderne par excellence, à l'inverse du mot d'ordre surréaliste et de l'attitude d'Aragon, c'était de quitter la littérature pour la médecine. C'est ce que Suffran aurait dû faire, s'occuper davantage de ses patients pour ne pas nous faire perdre notre patience. Plusieurs fois on s'est empoignés avec lui après des lectures que je faisais. Le type "moderne" d'alors à la radio c'était Charles Imbert, puis ensuite Vercken, tous deux musiciens ; classique pour Imbert, plus contemporain pour Vercken avec les Percussions de' Strasbourg. Mais Suffran c'était avant 14 : les vieux cadres, les Chartrons, le goût de bouillon... l'hagiographie de Mauriac... ça va durer encore trois siècles à Bordeaux, comme ils ont méprisé de son vivant Marquet. Bordeaux n'aime que le gâtisme et les morts, et les néo-rimbaldiens de là-bas portent



toujours les mêmes mocassins à frange.

La bourgeoisie ignoble de Bordeaux. Dont ses universitaires parmi lesquels une sorte de Berte Légarée, qui ces temps-ci refait l'histoire des années soixante en disant un monceau de conneries, car toute évidence elle n'était pas sur place. Retour à Saint-Simon ! Parce que Chaban, par exemple, c'était beaucoup mieux que ça, c'était Roger Lafosse par exemple, grâce à lui, et Sigma. Lui n'avait pas peur de Molinier. Mais le Bordeaux des chais c'est le Mai musical... et Marquet, maintenant qu'il est bien pourri. Cérémonie des Cendres.

Q. — Vous avez quand même rencontré Mauriac ?

R. — Oui, mais ça date d'avant. En culottes courtes, pour ainsi dire, à quatorze ans. Tout simplement parce que son régisseur habitait près de là où je venais en vacances, en contrebas de Verdélais, un lieu nommé LA PROVIDENCE. On se sentait obligé de le rencontrer, quand on commençait à écrire, comme on allait saluer le curé et l'instituteur quand on revenait au village.

Q. — Qu'est-ce que c'est, cette *Terreur d'apparaître*, dont vous parlez ?

R. — La *terreur d'apparaître*, ce n'est pas du tout la terreur d'être vivant, c'est la jouissance absolue d'habiter dans un autre monde secret : celui de la *Terre des Enfants*, des semaines qui précèdent Noël, des maisons anonymes et secrètes du côté de la Pelouse de Douet dans le quartier Saint-Augustin de Bordeaux, des asiles de bienheureux ou de la Maison Lulu...

Le mystère de toute mon œuvre niche là : dans la réserve et le silence. C'est la condition d'une plénitude. C'est le même bonheur que trouvait Lulu, à plonger dans les cartes postales et à s'immerger dans ce temps-là, celui d'une contemplation démesurée, la conscience aigüe des univers parallèles. Elle avait la faculté de circuler dans d'autres mondes, de décoller la gélatine de la représentation. Les témoins sont formels. Elle leur détaillait ses avancées. Et ce don ne fit que s'amplifier avec son agonie. *Elle a vécu toute une saison dans un album*. C'est ce que j'ai essayé de retrouver dans les Absolus, ces petits poèmes en prose écrits entre 1965 et 1969. Je lui ai consacré un long poème en vers illustré d'une de ces cartes de Noël à paillettes or et argent, un vrai chromo, avant même le recueil Maison

Lulu.

La langue qui vient de là se situe juste avant la musique (pas question de perdre le sens), mais la mélodie ne peut avoir tout son sens que pour soi. Ça doit conduire à la plus juste, la plus précise appréhension du monde perdu de l'enfance (ou, si l'on préfère à *l'Enfant Perdu* !). Dans ce sens aussi, c'est Noël sur la Terre. Ensuite cette langue doit permettre de serrer au plus près et déployer le présent éternel de la sensation (c'est sa fugacité et son unicité qui la cristallise), jusqu'aux états les plus confus du monde et les plus difficiles à approcher.

Il est important de *faire le don* de ce qui résulte de cette recherche, de cette *Inscription*, même si peu y accrochent. Sait-on jamais ? D'autres pourraient peut-être y plonger ! Car ensuite il s'agit de *faire le lien entre les loups*. (J'ai participé un moment au travail d'un groupe sauvage de Loos, nommé *De l'Ours et des Loups*, des gens formidables...) On se croirait chez Maurice Leblanc, non ? Du reste, du côté de Lupin, toutes ces maisons dont je volais les clefs, enfant, uniquement pour pouvoir y rêver (comme si j'y vivais !) lorsque les propriétaires en étaient partis, est de ce côté-là. Je ne touchais rien, je ne volais rien, je *survolais*.

Cette jouissance absolue, c'est aussi celle d'une irresponsabilité totale, d'être en retrait toute sa vie : la fin de la faim dans un domaine clos, beau mais sans dominante, d'un banal (cependant pas quelconque), qui dispose (installe, déploie) des mystères. Une vie solitaire totalement "sans intérêt" au sens économique, qui poursuit continûment sa dilution et sa dépense.

Chaque fois que je me suis approché de quelque chose comme ça, c'était un bonheur fantastique.

Q. — Est-ce que vous pourriez parler du rapport à l'extime et l'endotique, de l'intimité si vous voulez, du rapport à la famille ou à la tribu si vous préférez.

R. — L'extime c'est ce qui coupe en travers un discours qui serait de l'affect pour le porter ailleurs : la vraie vie est ici et elle est ailleurs en même temps. Le plus intime, pour les Pères de l'Église, c'est l'altérité absolue, là où même le regard des Anges ne pénètre pas. Et c'est par déploiement, par cette façon de tirer l'intime hors de soi, de le projeter le plus loin possible, que nous reviennent de la façon la plus juste, la plus proche de l'intuition,

des significations hypnagogiques hors le sens, de la douzaine d'énigmes qu'on porte en soi depuis l'enfance. Les états hypnagogiques (dont il faut savoir s'extraire juste à temps !) permettent de choisir *les énoncés scintillants*.

C'est en coupant sur l'intériorité inaccessible et en la déportant qu'on la retourne. Le Saint démange. Je suis né pour délivrer des énigmes andalouses : la vérité sur le Dépôt de Lescure, sur le surplomb du Peugue dans l'Allée des Peupliers, sur un bouquet de lauriers déposé aux Rameaux dans la rue Camena d'Almeida, *lieux que plus personne ne connaît et ne peut donc vérifier en soi*. C'est une *délivrance absolument inutile* ! Magie des lieux et des moments jamais binaires, tout en modulations. Au-delà rien. *La pauvreté des moyens fait partie de la vocation*.

Il y a *des phrases données* : les phrases (ou les vers) donnés pour soi, qui contiennent avec une évidence absolue les moments de miracle ou d'horreur qu'on a connus ; et il y a ceux qui nous paraissent étrangers, mais tout aussi irrévocables, et dont on découvre qu'ils viennent des autres membres de la Cosmologie. Des paroles rapportées de l'Oncle Henri, par exemple, ou de Lulu, ressurgies à peine sous une autre forme, sans doute transportées de bouche en bouche à travers la Tribu, ceci avec la même violence irruptive de vérité, et prouvées de la même façon que les engrammes radiophoniques notés sur des cahiers d'enfance et vérifiées beaucoup plus tard aux moments où j'ai pu réécouter dans le bonheur clos absolu d'une cabine d'écoute obscure, les émissions magiques de l'enfance.

Quelque chose se sait dans un premier vers de sa valeur incantatoire. Toujours. On y est tenu. Il reste des énigmes sur les poèmes des *Chasseurs* et bien d'autres, dont *la preuve biographique* n'a pas été faite, mais ce n'est après tout qu'*un suspens laissé à d'autres*. Ou totalement perdu, peu importe. Il n'y a pas de second degré à la Vérité.

Q. — Quels seraient alors pour vous les Héros et les Dieux qui interviennent sous de multiples formes dans la Cosmologie ?

R. — D'abord leur multitude est la preuve même de leur existence. Ensuite il faut faire en sorte que le personnage ordinaire devienne un de ceux-là.

Je suis un personnage quelconque, incapable de parler en public, sans

idée, sauf quand j'écris ; je suis incapable de soutenir un débat théorique sérieux, je n'ai pas une vie aventureuse.

Les Héros ensuite ce sont les Misérables, les Moins-Que-Rien comme moi, les sous-prolétaires perdus, abandonnés, les orphelins en tout genre, et ceci dans leur misère ultime, leur sauvagerie de tous les jours, leurs pitoyables manies, leur manque d'envergure. Ce sont ceux que je connais : pas besoin d'inventer pour ça. Rien d'exotique.

Je parle du Quartier de la Flèche, de la disjonction des morceaux de corps, de leurs coupures douloureuses, de leur impossibilité à se ressouder.

Q. — Vous avez eu un projet de Livre d'Heures à un moment, et même une vidéo.

R. — C'était avec Cahen ça, dans les débuts de Tristram ; j'ai oublié. C'est moi qui ai renoncé au projet, alors que Cahen avait déjà tourné pas mal de séquences. En tout cas, il y a des constantes, propres aux arts martiaux et à la Cosmologie Chinoise.

Il ne faut pas accéder à l'humanité avant une certaine heure du jour, qui est aussi une aire, un espace, après celui des katas au petit matin et du sac à midi. Midi est comme la fin de l'énigme : non pas son apaisement, mais l'aboutissement d'un processus de quête qui durait depuis l'aube, avec l'exaltation cardiaque de l'exercice (travail du sac, corde, course), et du café.

Q. — Les chefs d'œuvre sont un ferment ?

R. — Il y a bien sûr d'un côté la leçon des chefs-d'œuvre, ce qu'on doit en retenir, avec cette hâte à en traverser le plus grand nombre, comme les énigmes de Lupin : en quoi nous bouleversent et nous transforment Aurélia, Jacques le Fataliste, Don Quichotte, Moby Dick, Macbeth, La Divine Comédie, etc. Ce sont les *Hypomnemata* dont parle si bien Foucault à propos de *l'écriture de soi*. Puis des transformations mythologiques : Echo devenu la voix d'un reflet dans un miroir, par exemple.

(*Pr'Ose*, qui est un champ moins important que les *États*, est beaucoup plus proche des *hypomnemata* par les citations, l'importance des lectures.) La transmission des Grands Auteurs est inconsciente, mais elle travaille le corps, métabolisée par lui pour poursuivre sa trajectoire et sa transforma-

tion dans le monde.

Et de l'autre *l'écriture vive*, c'est à dire ce que personne d'autre n'a ressenti ici et maintenant, l'urgence du présent (le *pressent*), la singularité absolue.

Aurélia est à la limite : au-delà, c'est l'écriture autiste des *Illuminations*.

Q. — Ou de *Finnegans Wake*, dites-vous ?

R. — Non. Je me suis trompé. J'ai dit cela parce que c'est une médecine de grands-mères, le genre de truc dont on dit : "Ça m'a fait du bien, vous devriez essayer !" en méconnaissance complète des typologies, des spécificités de terrain, etc. En réalité *Finnegans Wake* est à la fois autiste et *hypomnemata* : c'est un pataquès et un conglomérat citationnel rapporté à la stricte jouissance, comme a dit Jacquot Lacue, et dont on fait automédication. On peut le reprendre à l'infini, comme *Le Voyage à Naucratis*. On ne peut faire ça ni avec Genet ni avec Artaud, ni avec Céline, ni Proust, ni même avec *Dubliners* ou *Ulysse*, ainsi de suite...

L'internet pourrait être le lieu de ces *hypomnemata* : fonction mi-critique, mi-didactique.

Q. — Les Blogs ?

R. — Les blogs sont un peu mous ; c'est comme si le Bauhaus voulait faire du design de ravioles (un peu ce que produit l'École de Saint-Étienne : après Manufrance les fusils-nouilles pour chasser dans les cons).

L'anonymat du blog c'est le lieu des journalistes ratés, des barcaroliers poètes de Nice et des paranoïaques qui légifèrent sur tout, mais surtout qui pensent être à l'abri des coups comme les corbeaux dénonciateurs de la dernière guerre.

Certains se prennent pour des critiques comme les garçons coiffeurs qui mitraillaient leur copine dans la salle de bains à l'époque des polaroids se prenaient pour des photographes. Tout le monde n'a pas le courage physique de Bernard Wallet. C'est facile en se planquant derrière un écran. Ensuite on multiplie les blogs contradictoires en croyant qu'on ne les reconnaît pas. C'est du flan, surtout.

Internet a démultiplié la petite vengeance du troisième rang, le minable planqué dans la foule qui, quand le type arrêté passe entre deux flics, en

profite insidieusement pour le pincer en douce, sans être vu. En contrepartie ça permettra peut-être de couler des éditeurs et même des libraires aussi bêtes que péremptores et suffisants, grâce à une circulation sauvage des textes. Il n'y en a pas plus de 50 qui font leur travail en France. La plupart nous vantent les mérites de la petite épicerie, avec la blouse grise à cordon diagonal et le crayon derrière l'oreille, mais ils sont aussi pourris que la FNAC depuis que c'est Pinault, ce vendeur de casseroles qui la dirige. Et ça permet de dire leur fait aux institutions.

Non, plutôt une bonne conception du journal et des mémoires, mais véritablement posthume : d'abord parce que d'ici là il y a une chance que ça se perde, qu'une veuve cocufiée le brûle, ensuite parce qu'il y a trop de journaux, surtout sur le net ! Toutes les mémoires des néo-poètes de l'empathie critique et des trompilleurs de clarinettes sont là.

Q. — En dehors du site de la Cosmologie, vous n'êtes pas présent sur Facebook ni sur les lieux similaires.

R. — Aucun intérêt. L'utilité du Site de la Cosmologie, c'est qu'il donne une idée de tous les *Étoilements* (l'idéal étant bien sûr de voir au moins une fois les travaux plastiques). C'est un outil de connaissance dont j'avais rêvé dans les années soixante-dix où j'ai créé une sorte de Laboratoire dans lequel on montrait les *travaux plastiques en cours*, hors de la notion d'objet d'art, une disponibilité pour les *chercheurs*.

Il y a la possibilité des éditions numériques. Il vaut mieux que ce soit destiné à des chercheurs, à des passionnés qui viennent y voir. C'est le même rapport entre IMEC et B. N. La part d'ombre de Tanizaki. Ou de Lupin !

Q. — C'est comme un iceberg, la Cosmologie ?

R. — Glacé ? Qu'on suce ?

Q. — Non. Mais comportant une énorme part invisible.

R. — On pouvait parler d'iceberg avant 1984, en particulier en raison du côté *fétiche* qu'il représentait. On a pensé un temps à une présentation "cyclique" du *volumen*, la dernière page étant collée à la première. Ça dessinait de profil le O d'Osiris, une roue à rayons. J'avais pensé (à cause du

cycle des Saisons), à un livre sans fin comme VRINDABAN d'Octavio Paz de 1966.

Pour ce qui est de faire connaître ça en auto-édition rudimentaire (le projet initial), je me suis rendu compte que c'était plutôt le lointain l'important, et qu'à part la tribu restreinte de ceux qui avaient permis que cette aventure existe, ce n'était pas du tout ceux qui semblaient les plus proches de ce travail qui pouvaient le recevoir : c'est un des intérêts d'une publication officielle. Les prétendus "proches" souvent n'ont pas lu vos livres et n'ont même pas daigné se déplacer pour les rares expositions.

Le Net permet d'avoir un lieu où ça existe et de moins se tromper dans les destinataires tout en évitant les circuits officiels. Sinon c'est un travail de colporteur, qu'il faut faire ; bien sûr, l'idéal, ce sont les Petits Colporteurs

Q. — Qu'est-ce que c'est pour vous, l'identité de l'auteur ?

R. — En tout cas la mienne est très incertaine. L'identité est impossible : à chaque *parution*, c'est crise et prostration. Chaque *poubelliciation* ou exposition m'enterre davantage ; je me retrouve totalement désadapté du monde, *séparé* de moi-même. Après ma rencontre avec mon vrai premier lecteur, ce fut une débâcle atroce. Il m'a fallu un an pour m'en remettre. C'est une véritable terreur.

À la fois une joie incroyable de rencontrer mes premiers interlocuteurs et en même temps une phénoménale angoisse, l'impression de sortir de là plus dévasté que jamais.

J'ai reconnu depuis toujours cette résistance terrible à m'exposer ou à publier, toujours suivie d'un abattement et d'une dépression considérable. Je me sentais toujours saisi "à côté", inutilement morcelé. Un quiproquo monstrueux. Même lorsque je lis ou fais lire des extraits de la Cosmologie à des amis : je sais tout de suite qu'ils sont hors des rails. Et c'est moi qui déraile. C'est désespérant, suicidaire.(8)

C'est un Voyage au Pays des Morts, comme le Livre d'un Mort Tibétain, mais sur un versant totalement tragique, à la limite de la psychose blanche et de la question des origines (Racamier). Ce n'est vraiment pas un problème de littérature. De la même façon l'Ôteur n'est ni un plasticien ni un littérateur. Plutôt un "schizographe" (comme dit

(8) : Sauf aujourd'hui, grâce au soutien absolu de Typhaine Garnier qui a procédé par imbibition dans ce texte. *Grâce à elle la Cosmologie a enfin trouvé un sens et une adresse.* C'est la seule personne à ce jour qui ait acquis une compréhension fine de l'ensemble de cet univers et de ses nécessités internes, alors qu'elle vient, comme poétesse, d'un tout autre domaine de recherche et d'expérimentation. Je reste ébahi de son ouverture d'esprit.

mon ami Lucerné), un Scripteur polygraphe.

*L'imaginaire*, catégorie vaseuse non disruptive, du glissement, serait du côté de la saison de *la Terre* ! J'ai vécu *le fantastique et l'horrible de façon réelle et irréelle*, pas imaginaire.

Il n'y a pas de moi figé, compact ; le Sujet est un *poudroisement* ; ce sont des *états* colorés diversement, un kaléidoscope : cela donne de la vitesse et de la mobilité à la chose.

Q. — Vous seriez un auteur plutôt tragique que comique ?

R. — J'aimerais bien les deux à la fois. On ne choisit pas d'être un auteur tragique : on nous condamne à cela, exactement comme au XIX<sup>ème</sup> ! Il suffit d'observer. Pas de paranoïa : à un moment donné, un réseau s'installe, une résille, qui finit par vous réduire à néant. Je vous l'ai dit : je suis toujours le chien qui s'enfuit terrorisé et maltraité du cirque sous la pluie à la recherche de quoi ? De la tendresse ? C'est déjà inscrit dans un très ancien et très primaire poème des années soixante.

J'étais un cancre, nul à l'école, demeuré, instable, archaïque. Et surtout très violent (ce que je ne regrette pas !). Enfant je n'ai jamais rien traduit, j'ai toujours très mal lu dans les autres langues. Je n'ai jamais été passionné que par l'andalou par atavisme métèque, et beaucoup plus tard par le chinois, histoire d'oublier définitivement la civilisation subie jusque là.

Je n'ai sans doute pas d'autre forme de Vocation que dans le sens où j'étais poursuivi par des Voix, c'est-à-dire le Délire. J'aurais dû me soigner mieux pour éviter de persister en écriture. Car si le génie du Cœur consiste à rester vivant, cela n'a vraiment rien à voir avec l'écriture. J'ai l'impression de ne jamais avoir aimé. Mes proches, bien sûr, mais *pas suffisamment*.

Q. — Vous parliez de la nécessité du travail de révolution du groupe. Vous avez fait partie de plusieurs groupes.

R. — En pointillés... Ça n'a jamais duré. Hélas, malgré ma conviction de cette nécessité historique, je n'ai jamais pu m'intégrer à aucun groupe très longtemps. Je suis un *intermittent des groupes* mais pas du cœur. Pour ceux que j'ai formés, je les ai très rapidement fait exploser. Pour ceux auxquels j'ai participé, soit j'en suis assez vite parti, soit je m'en suis trouvé éloigné. C'est un fait. Cela a commencé par le café-théâtre créé à



Bordeaux entre 66 et 68, dans une cave qui se trouvait entre mon domicile et les Beaux-Arts et où en mai 68 je me suis trouvé exclu par le collectif à cause du danger de violence que je représentais ! C'est formidable, non, d'être exclu par des anarchistes ! Cela m'a plutôt été salutaire ; je n'ai ainsi reçu que des empreintes vives et mouvantes. Plus tard, Clemens m'a considéré comme un "idiot étymologique", ce qui était plutôt aimable de sa part et me convient.

Je n'ai jamais participé à aucun colloque, aucun débat, à aucune réunion d'intellectuels ou d'artistes, à aucune signature d'ouvrage. J'ai dû participer à deux ou trois interventions publiques, dont une avec les Cahiers du Cinéma, à Rennes, autour de Jean-Luc Godard, où Serge Daney avait dit "qu'il n'avait jamais rien entendu de tel", mais de façon catastrophée. Minière en est resté muet. À part ça on avait beaucoup échangé à propos de la langue chinoise que Daney m'a dit avoir apprise avec une méthode Assimil !

J'ai très peu fréquenté d'artistes et d'écrivains, sauf dans une partie du monde où seule la Vie comptait, en Andalousie. Pendant plus de quarante ans où j'en ai croisé, j'ai fait en sorte qu'ils ne connaissent rien de cette énormité alchimique.

— Q. Vous parlez beaucoup de singularités. Est-ce que vous vous considérez comme un idiot selon Clemens, que vous aimez bien ?

— R. Selon Clemens peut-être. L'originalité absolue réclame un grand courage, disait Barthes, à la différence qu'ici c'est une originalité malgré soi, qui nous a défini et qu'on a pas recherchée. Pour revenir à l'Idiotie, en 86 on avait parlé de ça avec Jean-Hubert Gailliot ; l'Idiotie était déjà à la mode mais n'avait pas encore envahi les campus et les écoles d'art pour faire "tendance". Jean-Hubert voulait notamment adapter au théâtre le monologue de Benji et des textes de cette force. Après Clement Rosset et Deleuze c'est difficile de dire quelque chose d'original sur l'Idiotie. Déjà Godard, quand il essayait vainement de rabouter prises mâles et prises femelles paraissait nettement pitoyable dans le rôle de l'Idiot. Gardons la mémoire de Dostoïevski et de Dagerman.

En plus de ça, cette situation d'Idiot est paradoxale : soit on reste un idiot désigné par l'université ou la critique, et on ne l'ouvre pas (un idiot

ne saurait avoir un point de vue critique sur l'Idiotie). Soit on la ramène, et dans ce cas-là on déchoit de la fonction d'idiot.

Tout de même avoir des critiques et des universitaires après soi comme des morpions, c'est malsain, ça gratte.

— Q. Dans un numéro de revue, vous avez mis en avant le concept d'immaturation mis en place par Gombrowicz.

— R. Oui, oui, très bel enchantement de Gombrowicz à ce propos, y compris tout le mal qu'il dit des écrivains mature : de Joyce à Le Clézio.

Je m'intéresse à tout ce que la littérature rejette : le chaos, l'adolescence, l'immaturation, l'immédiat... tout ce qui est un souci *non professionnel* dans cet univers en devenir. Sauf les écrivains américains. Je suis l'ennemi du centre et de tous les artistes professionnels. Pour le "duende", et le vrai geste Gitan que rien ne fera dévier de son désir. Surface de répercussion.

— Q. Il y a un lien avec l'Immédiat ?

— R. Il n'y a guère que l'Immédiat qui compte, et son association avec l'Immaturation qui cherche la dégradation de toute communication, qui ne vise qu'à créer des enfouissements de trésors ici et là, et peu importe si personne les trouve : ce sont les machines magiques de l'adolescence, tombeau d'un oiseau ou appareillage capable de renverser la terre. Cela me fait penser à cette espèce d'oiseaux capables d'enterrer de la nourriture (des vers) dans des milliers d'endroits désertiques et de s'en souvenir absolument pendant une semaine ou à peu près, le temps que les proies restent vivantes ; quand le délai est passé, ils oublient tout : ça me fascine. Ce sont des poètes versificateurs ; ils savent quand la poésie est pourrie, et ils s'en détournent. Les oiseaux si chers aux adolescents de Gombrowicz.

Mais tout cela devient ignoble (*immaturation, immédiat*) dès que les écoles en font un slogan ; en particulier les écoles d'Art et leurs culturistes généraux ; cela devient un objet de marché comme ce qu'on a fait de l'Art Brut et du beau projet de Dubuffet.

— Q. Et l'inachèvement ?

— R. Le récit cesse au moment où la sauce pourrait prendre et où la découverte n'est plus. Il y a impossibilité de conclure, car c'est la reconnaissance de la mort.

C'est le désir qui emporte l'œuvre toujours ailleurs. Ce n'est pas le chaos. L'inachevé ; soit le non-linéaire. Cozens ; les deux trajectoires : l'idée du Génie/le Génie en acte. Les deux manières : vers l'esquisse, vers le "sans matière". Le refrain, c'est "Finissons-en !", pour la bonne raison que ça n'a jamais commencé.

En réalité c'est la rupture qui compte, la fêlure, la façon dont l'objet choit de lui-même (pas son absence comme dans l'illusionnisme de la peinture abstraite). C'est poursuivre qui est une erreur. Le Grand Enseignement c'est Hoffmanstal, Rimbaud, Nijinsky : La lettre de Lord Chandos et celle du Voyant, puis le saut ultime de Nijinsky à partir de sa clostration, avant d'y retomber définitivement. Le texte sur la madeleine, et l'inégalité des pavés de la cour des Guermantes suffit !

On ne peut pas ne pas soudain s'apercevoir de la vanité du langage et de la nécessité du *horstout*.

— Q. On a l'impression que vous recherchez une certaine fraîcheur.

— R. On ne peut écrire que dans l'innocence. Rimbaud écrivait dans l'innocence de la fugue, Genet dans celle de sortir de prison, et Chester Himes dans celle de vivre en compagnie de belles femmes, d'avoir largement de quoi vivre et de pouvoir rouler dans de belles voitures, sans aucun souci de l'inspiration, de la carrière ni du message à délivrer. Ce sont trois sortes d'innocence. Joyce c'est l'innocence de Dubliners et de la chute de neige recouvrant le monde des morts, ou celle de Stephen le Héros.

C'est l'entre-deux qui est minable. Faire carrière, par exemple.

— Q. Votre Inscription se situe entre les deux mondes : celui de l'écriture et celui des arts plastiques.

— R. Chaque jour me réassure d'être mort davantage. Un homme ne devrait écrire *qu'un seul livre dans sa vie*, et le tendre du fond de sa tombe, à travers le couvercle du cercueil, au dernier moment, pour être sûr de l'avoir corrigé et amélioré jusqu'à la fin ! *Les mémoires d'Outre-Tombe* ! Chateaubriand, quel génie ! C'était la fraîcheur atlantique. Dès ma nais-

sance j'ai vécu la nuit au Pays des Morts ; j'ai toujours été un Mort-Vivant ; au tout dernier moment, je vous tends le livre de ma survie solitaire et le récit de mes nombreux voyages.

Comme *l'Émigrant* de Charlot, j'ai toujours été contraint de sauter d'un côté de la frontière à l'autre : du dessin à l'écriture sans qu'aucun des deux territoires ne m'admette. Ces milieux me sont totalement *étrangers* : je n'ai absolument rien à y faire. C'est comme avec les riches, on se sent au milieu d'insectes avec des mœurs bizarres. Il y a, me dit-on parfois, une très grande richesse dans la Cosmologie, mais je n'y suis vraiment pas pour grand-chose, et je tiens à sa *transmission* à la fois *dans sa matière et dans sa motilité*.

Q. — Parlez-nous des énigmes

R. — On a suffisamment développé la dimension exotérique de la poésie, mais il faut insister désormais sur l'ésotérisme indispensable de la matière même de la signifiante. Il ne faut pas guider, expliquer, conduire ; il faut égarer, perdre, enfouir dans des épaisseurs. Détruire les moyens d'accès, les échafaudages, les liens. *Ne donner que ce qui est incantatoire*.

Q. — Ça a déjà été fait : Mallarmé, etc.

R. — Oui, mais ça redevient indispensable aujourd'hui avec les néoromanciers de Minuit et le consortium des poètes dont les poèmes élastiques évoquent une publicité de machine à Lavier.

Où sont les concepts d'une science avant qu'elle soit inventée ? Il faut bien qu'à un moment donné on découvre ! La Cosmologie est faite de ce traçage dans la Jungle au *machete* à partir des ancêtres cubains. Elle ré-attaque des motifs essentiels, une vingtaine de thèmes de la petite enfance, travail infini comme le rêve.

Pendant des années je suis revenu sur le temps de Pâques, l'annonce de Noël, la Rentrée, pour essayer d'affiner ces moments de l'année totalement artificiels selon les calendriers, mais où je cherchais une éternité : *les Absolus des Saisons*. Le projet du *Livre d'Heures* avec Cahen c'était ça aussi, dans le cadre d'une journée. Les Saisons sont au plus près de l'Absolu. Je voulais parvenir à la magie de certains moments ou à l'énigme de certains lieux, comme celui du dépôt du bus près de la Devèze dont j'ai déjà parlé :

j'y revenais jusqu'à la destruction.

Comme temps de l'Éternité dans la Cosmologie, il y a eu le jour et l'année (chaque page équivalant à un jour dans OR et *L'Année des Adolescents*). On disait chez les Aborigènes : "Le monde est passé", ou encore "La Terre est passée", lorsque l'année était finie (Mircea Éliade). On refait le monde en reconstruisant l'année.

Q. — Dans les débuts de Tristram vous avez mis en avant le numérique.

R. — C'est surtout Jean-Hubert Gaillot, avec le projet d'édition notamment de *La Mort des Guerriers*, de Minière, très beau projet. La binarisation ne doit pas être une condamnation ; on doit garder l'analogie, la modulation, la lumière. Quand on a mis en place Tristram, on mettait en avant la polygraphie du siècle à venir en utilisant électronique, cd, cd-rom, etc. Mais seulement comme une éventualité, pas une exclusive ; on disait "On va pas obliger tout le monde à se jeter là-dedans." Guyotat dans l'informatique ç'aurait été comme d'obliger Maurice Roche à faire des claquettes en pantoufles.

Maurice Roche avait une raison majeure pour le compact (au-delà du jeu de mots !) : c'était déjà un travail de voix multiples ; puis il y avait l'intérêt de l'auteur pour le support sonore, avec sa voix extraordinaire.

Le livre n'est jamais qu'un dépôt de cendres ; le *Volume Biographique*, inscription du vivant l'excède de toutes parts. Ce rêve des années 80 repris maintes fois dans la Cosmologie, est celui d'un sujet couché dans l'herbe, la nuit, et qui voit tout à coup sa vie se déployer dans le ciel comme une constellation, vue synthétique (comme si elle était close déjà) : à la fois tous les méandres de son âme et toutes les actions de sa vie ; et il peut en suivre également n'importe quel déroulement, toutes les actions se déplaçant à mesure. En suivre jusqu'aux dernières conséquences qui n'ont pas encore eu lieu. À la fin cette projection astrale nous embrasse, nous recouvre, et ne fait plus qu'un avec nous. Cela fait penser à l'enfant qui construit une carte lumineuse de la Voie Lactée au-dessus de son lit.

J'ai parcouru toutes les étapes de la fabrication du livre, j'ai successivement connu à peu près tous les "postes" sur cette chaîne : composition, photo, gravure, reliure, etc. Je suis *marqué par le livre* comme par le fractionné du cinéma.

Pour la Cosmologie le rapport au corps, au dessin est tout à fait primordial. Une des scènes inaugurales est celle des deux frères qui se rendent à l'École Primaire un matin (scène déjà présente dans *Roman*, je crois) : ils passent dans l'ancienne rue des Doves (un étroit défilé), et Nycéphore à main droite se précipite sur les poubelles du Cinéma des Capucins pour y prendre un morceau de pellicule 35mm qui y a été jeté, et, en reproduisant la secousse de la griffe du projecteur par saccades entre ses doigts, il recrée ainsi le mouvement ; tandis que Nicolaï à main gauche se dirige vers les vrac de triperies sur les étals de marbre, et les immenses cuves d'alou pâle pleines d'abats, débordantes de têtes de veaux et de culs de porcs. La vie et la mort, la culture et l'abattoir, l'obscénité de la viande saignante crue et de la pornographie, ou la sublime vie de l'amour peinte en pellicule. À ce moment-là toute la Cosmologie est déterminée.

Je suis de l'époque du fractionné, avec l'importance de la griffe ; j'ai piétiné dans les pattes d'une couturière, avec sa Singer et son pied de biche. Le continu vidéographique ne me concerne pas (même si j'ai réalisé des vidéos de famille et quelques-unes techniques sur le karaté). Nycéphore au petit jour sur le chemin de l'école n'aurait pas agité en vain un morceau de bande vidéo sur laquelle on ne voit rien !

Mon intérêt pour la poésie a été du même ordre que celui pour les appareils de cinéma et leurs ancêtres, à essayer de savoir comment sa magie fonctionne. Et vers 10 ans j'ai construit moi-même des zootropes, praxinoscopes, vraiment de façon artisanale, mais assez habile. Et je ne suis pas sûr que l'émotion poétique ait jamais dépassé ce moment hallucinatoire du surgissement du mouvement. Refaire vivre le frère mort ? Je crois que ça serait de la psychanalyse-bateau. Péniche même *Penis-denied*. Ou plutôt *Pomes Penyeach*.

On est d'un époque et d'un temps donnés. Le moment d'excellence de la Cosmologie ça a été les années 64-69 : cinq ans exactement d'adéquation au monde. Il faut respecter ça. Au-delà on joue les prolongations, c'est une sorte de continuité technique, utile pour mener le projet à bien, mais son temps à "disparu", définitivement, et surtout le chaos du monde : on a fini par ordonner les choses, par adopter une prosodie pour faire disparaître l'angoisse, alors que c'est l'interrogation sur cette angoisse qui est le moteur de l'ensemble, ou plutôt la terreur liée à des énigmes impronon-

çables, *sensitives*, autour desquelles on danse comme un derviche sans en jamais trouver le centre.

La notion abstraite et sémiologique “d’image” des années 70 est un tunnel formaliste ! La peinture à une odeur, une touche, un poids : c’est un volume ! Je n’imagine même pas la gravure sans sa pression. Bien sûr que j’ai été le premier à me débarrasser de l’objet, à vouloir faire des réalités plastiques des idéogrammes dans le livre, des “typons”, mais à condition de pouvoir faire l’aller-retour *du Livre au Volume*, de pouvoir voir au moins une fois la réalité plastique des œuvres.

Le bon aspect c’est l’aspect anarchiste : on supprime tous les intermédiaires inutiles : éditeurs, lecteurs, libraires, etc. C’est une impossibilité de publier aujourd’hui des textes “progressistes” : il faut lire tragiquement André Schiffrin après Deleuze, Ponge et Charles-Albert Cingria, à propos de la politique de rotation rapide, et, pour se bidonner la grosse vache qui croyait dénicher le moindre Proust caché.

Q.— Est-ce qu’il n’y a pas beaucoup de Quiproquos sur le Net et ailleurs, à propos de votre œuvre ?

Sur le Net par exemple, un lecteur a rapproché la Cosmologie de l’écriture de Roubaud ou de Butor, alors qu’on est aux antipodes de toute combinatoire, me semble-t-il, dans votre travail. Tel autre parle du “livre à venir” comme d’une mystique, alors que la “crise mystique” dont il est question date de 1964 ! Et il me semble que vous avez précisé par ailleurs qu’un délire mystique adolescent à tout prendre n’est pas pire que la croyance dans le stalinisme.

R. — Déjà s’il y a un lecteur, c’est pas mal, et qu’il considère que ça soit une œuvre. Je n’ai pas lu ce dont vous parlez, mais en effet le livre est bien là, avec ses 30 000 pages plus ou moins, le seul travail étant de le réduire à une dimension acceptable, disons le dixième, 3000 pages. Le livre ou plutôt *les livres* qui font 30 000 pages à présent sont bien là, mais tous ces braves éditeurs qui soi-disant défendent “le livre classique” contre l’écriture électronique sont incapables de le prendre en charge et surtout de le défendre.

Si je compte tous les volumes publiables (OGR, les Livres Poétiques,

etc.) il y a en tout 18 volumes fin prêts. Il n'y a bien sûr personne pour s'engager là-dedans. Idem pour les œuvres plastiques.

L'Oulipo, la combinatoire, je m'y suis un peu intéressé avec le Centre Pierre Bourdan, en 69, je crois, après les premiers Sigma qui avaient fait des soirées là-dessus. Le rapprochement avec Schmidt a été fait "gentiment" par un des éditeurs, alors que je ne l'ai pratiquement jamais lu et que je suis bien loin de son projet. Cela entretient une confusion. Mais en même temps peu importe, il y a mieux à faire que de passer sa vie à chasser les quiproquo ; d'autant qu'il s'installe après cela un nouveau quiproquo pire que le précédent. Les couples passent leur vie à ça.

À propos de la *poubelliciation* dont parle Lacan, quelle meilleure poubelle y-a-t'il que le Net ?

Le Net du moins va défaire l'insistance de beau papier de la lettre. On sait bien que personne ne lit vraiment sur le Net, qu'il y a tout et n'importe quoi : on s'en rend compte à la première recherche à peu près sérieuse. Même si le Livre s'effondre, ça ne veut pas dire que le Net va le remplacer.

Parfois le Net correspond au *réseau* (celui de Deleuze & Guattari), et la plupart du temps pas du tout. Dans l'édition, ce sont les mêmes gros cons qui dirigent les maisons d'éditions qui vont s'emparer des i-books avec tout bénéfice : mêmes droits d'auteurs, quelque soit le nombre de livres vendus (avec aucun contrôle possible).

L'intérêt c'est que ça démultiplie la pensée du Livre dans toutes les dimensions du volume, ça permet de créer véritablement un *volume virtuel*.

Le Net est le lieu des épanchements, empathies, répulsions, de "l'excitation périphérique" en énergétique chinoise, de la navrance du "diarisme", de la diarrhée textuelle tellement abondante qu'on se demande effectivement si leurs auteurs n'écrivent pas en chiant ! À croire qu'ils passent toute leur vie à la *re-présenter* (il y a un abruti qui fait ça, et qui se filme en permanence : même Orlan est dans les choux !), l'original étant définitivement perdu, n'ayant jamais même existé en dehors de l'écran. L'électricité du Net va bien avec l'impérialisme du signifiant, avec le culte de la lettre et le délire de la surface. C'est un post-protestantisme, à la suite de l'art minimal.



Ainsi le Mail, déversoir de compassion factice de la part de compatissants qui disparaissent du jour au lendemain, aussi vrai que “l’amour est une affection de la peau” (Paul Morand). Le Net, c’est le flou : les responsabilités s’y dissolvent. Je préfère *L’Homme à la peau de serpent*.

Q. — Et l’auteur, où est-il ?

R. — Il est insignifiant (enfin, je parle seulement à mon propos), l’auteur qui n’a jamais fait partie d’aucune école, qu’on oubliera aussi vite qu’il a paru, et qui a plus inventé dans le domaine technique de la destruction des viornes au *machete* ou dans celui des arts martiaux avec la *cellule Sabaki* (notamment des *mae-geri* originaux), que dans l’écriture. Les choses importantes, l’auteur les a faites à 16 ans (j’ai envie de dire “comme tout le monde”), quand il travaillait à la radio. Quelques auteurs l’ont rassuré sur la qualité de son travail, sans avoir cherché leur appui.

Q. — Par exemple ?

R. — 65-66, c’étaient des années extraordinaires : j’avais la chance d’être producteur totalement indépendant d’une émission radio hebdomadaire de poésie, et j’ai rencontré Robert Ganzo, poète hermétique, Loys Masson (moins pour la poésie que pour la boxe), Jean Vauthier surtout. Gripari tout simplement parce que j’avais participé à la création du premier café-théâtre de province en liaison avec la radio, dans le quel on avait donné une de ses pièces.

Molinier venait faire tirer des photos dans un laboratoire où j’étais apprenti, rue des Remparts à Bordeaux, mais je l’ai peu connu. Il parlait beaucoup de son travail et du tir au 44.

Q. — Et Jean Cayrol dont vous avez déjà parlé.

R. — Jean Cayrol c’était plus tard. Je l’avais croisé à la radio, mais c’était surtout au retour d’Andalousie et avant de partir à Paris, fin 69. Puis des musiciens comme François Vercken, Robert Prot et Henri Chiarruchi du centre Pierre Bourdan. Enfin Pierre Schaeffer, grâce à Lafosse. *Il fallait cesser à ce moment-là ; là était la cohérence*. On est toujours trop narcissique ; c’est comme les dictateurs : ils veulent continuer à tout prix.

L’écriture tient plus d’une violence adolescente que d’une activité pro-

fessionnelle ; écrire pour séduire les filles, pour ne pas quitter sa chambre, pour sortir de prison (ou pour ne pas y entrer et se venger d'une chute dans un ascenseur, comme Chester Himes), voilà de bonnes raisons, bien plus honorables que celle de vouloir rester dans l'histoire.

L'adolescence c'est un grand moment d'exaltation et de coïncidence énergétique entre écriture et monde, qui permet de recréer le trésor de l'enfance dont on est alors proche. Mais c'est un trésor chaotique, désordonné ; ce ne sont pas les améthystes de Lupin, ce sont les chants orphiques : en gros, les hurlements de la Terre.

Q. — Vous ne voulez pas faire œuvre ?

R. — Si, bien au contraire, mais l'œuvre est forcément évanouissante. *La pure jouissance, c'est celle du disparu absolu*, de la forclusion dans l'Histoire, un vrai dilemme à la Dupin & Lupin. C'est une réclusion volontaire. Au début c'était extraordinaire : il s'agissait de *défendre les œuvres d'une mort à partir du Pays du Mort lui-même*. Les reclus favorisent la forclusion et entretiennent le Fétiche. La disparition en soi est un véritable travail : creuser un terrier et s'enfouir. Cela est approprié avec Lucerné, qui représentait "comme des corps d'animaux morts sous des feuilles". La lenteur fait partie du processus ; la lenteur, le renoncement, la disparition.

Ce qui est forclos n'a rien d'un secret mais se trouve enfoui quelque part avec Didier, le frère mort auquel aucune généalogie n'aurait accès. Je le trahis en montrant *son* œuvre. La réclusion volontaire est logique par rapport à l'Histoire de l'Art, qui est un fantasme illusoire.

La forclusion pour moi n'existe pas : c'est un concept-fantôme ; ce qui ne peut sortir dans le symbolique ressort dans le réel sous forme psychotique, mais ça sort quand même, ça provoque toujours des ondes, des échos. C'est une poche d'énergie colossale qui agit sur le monde, qui est terriblement là ; c'est la bombe atomique de *Kiss me deadly*, de Aldrich.

Q. — J'aimerais que vous parliez de la longueur de certains poèmes des Livres Poétiques (malgré les conseils de Poe, que vous évoquez à un moment), et qui tient à leur scansion hypnotique, dites-vous.

R. — J'ai cultivé des états d'endormissement. Pour la poésie, il m'arrive de me réveiller la nuit, et je suis alors assailli de motifs et de litanies assez proches des visions entoptiques. C'est une inscription animale, bohémien-

ne : elle échappe aux autres, mais elle existe, malgré tout.

**Q.** — Il semble qu'il y ait plusieurs foyers dans votre écriture, comme dans l'art baroque, comme chez Lezama Lima ou Cabrera Infante, que vous adorez, je crois. L'épopée, le lyrisme...

**R.** — Pour moi le baroque à multiple foyer permet de dissimuler ou de *défigurer* le foyer de l'horreur. C'est la découverte d'un minéral inconnu (*Paradiso* !), mais dont on éprouve la véracité sous la dent comme un gitan fait pour l'or, et bien que ce soit une matière inconnue. Ou la découverte d'une femme. Le but, c'est de caresser un minéral que personne n'a découvert. Je suppose que les scientifiques qui vont sur la planète Mars ont le même but, mais c'est quelque chose qui quand on le pense vraiment, quand on est dans cette concentration-là, est comme un retour à la maison du dimanche soir, *d'où que vous reveniez, et où que vous alliez* : que ce soit en été, avec les branches des arbres des rues éclairées par les vasques ; que ça soit en hiver, avec le mystère de la neige : il y a toujours cette intensité-là.

Que ça soit la ville ou la campagne, vous revenez toujours dans un monde inconnu. Il y a seulement quelques fenêtres allumées, qui paraissent d'autant plus chaleureuses ; tout le reste est éteint, aucun commerce : j'ai cette image-là en moi. Ce qui fait du reste que le travail du dimanche est une aberration.

Donc nous sommes dans ce mystère-là. Près de l'inquiétante étrangeté, mais c'est pas seulement cela ; c'est un or nouveau. Et on le fait tourner en soi, comme celui qui mord la pièce pour la tester ; on le fait tourner dans sa bouche, dans son crâne, on l'y fait résonner pour être sûr que c'est autre chose sans savoir ce que c'est.

Ça c'est que j'ai éprouvé en écoutant *Les Nuits du Bout du Monde* de Stéphane Pizzela, quand j'étais enfant, au moment de l'endormissement ; c'est ce que j'ai recherché en faisant de la radio, c'est ce que j'aurais voulu faire de toute la Cosmologie dont je vous ai parlé tout à l'heure : une suite de diffusions radiophoniques nocturnes. Parce que ce sont des Voix. Et que ces Voix sont offertes à des enfants la nuit, en particulier le dimanche soir.

C'est ce que j'ai trouvé aussi avec l'irradiation des agates de verre quand

j'ai failli perdre mon œil : un monde au ras du sol. C'est ce que j'ai ressenti à l'écoute des premières musiques composées sur les orgues Lasry & Bachet, la scie musicale d'un ami des Beaux-Arts, ou en écoutant les Gymnopédies, alors que j'ignorais tout de la musique, enchantements que j'ai redécouvert bien plus tard en travaillant à la radio.

Je ne voudrais rien dire d'autre que cela, et j'aurais aimé trouver une *fraternité* autour de ça. La seule fraternité, elle est avec le travail de Didier Morin et son tournoiement de derviche pour créer Mettray, tout seul. Sans que nous ayons du tout les mêmes goûts.

C'est ce que j'appelle l'Inscription, le Territoire de l'Inscription.

Et il nous faut aussi former des poches de silence et d'oubli : c'est aussi vital que Nerval, Mansfield, Adrien Lhomme ou L'Opoponax.

Q. — Vous brassez apparemment beaucoup de références histotiques.

R. — Dans les poches secrètes de l'histoire on trouve dix mille richesses considérables : les notations d'un aristocrate de la révolution dont le nom est totalement oublié ou les carnets d'expédition d'un des premiers alpinistes. Découvertes fabuleuses comme quantité de musiques oubliées.

Q. — Dans un texte paru en 1991 dans DAO, une petite revue, vous écrivez la *Verrité* avec deux *r* ou le *present* avec un *e* : Lacan ? Derrida ?

R. — Non. Cette formule efficace et démontrée (la *verrité*), sûrement contaminée par les maladies de l'époque, vient plutôt de *La Jalousie* de Robbe-Grillet : comment un défaut dans le verre rétablit la vérité au lieu de la déformer, comment une surépaisseur donne de la transparence : c'est ce qui montre la monstruosité du réel, ce qui *monstre* ! Il me semble que le texte auquel vous faites allusion, c'était le récit d'une discussion dans un pub et la façon dont les personnages voyaient le monde à travers des bocks de bière, une sorte d'allusion Joycienne. Le *present* c'est l'urgence de la sensation du présent : ce qui urge à dire ! L'écriture est une invention récente, en dépit de Derrida.

— Q. Vous avez plusieurs fois référence à des documents plus ou moins officiels à propos des *hommes foudroyés* comme dans *Maison Lulu* ?

— R. J'en ai trouvés pas mal entre 1969 et 1973, à propos de foudroyés

qui restaient vivants mais portaient des “empreintes du ciel” : ombres d’arbres gravées sur le corps, ou trajets nerveux visibles. Il y a eu également ce souvenir de la foudre tombée pendant une noce au Bourdillot, près d’Arlac, à Bordeaux, rapporté par un oncle qui y avait assisté. Et plusieurs récits de “boule de feu” à la Rascar Capac d’un aïeul au temps de son enfance, dans le Pensionnat de la Préservation de la Vierge à Saint-Augustin, mais également un évènement vécu par moi en salle de Permanence du Lycée, etc. Mais le mythe extraordinaire, c’est Youth without Youth de Mircea Éliade, devenu l’Homme sans âge de Coopola : grandiose !

— Q. Est-ce que vous pourriez parler de vos “Modèles”, s’il y en a. Puis des Amorces & Impasses, que vous aviez évoquées.

— R. J’ai des enthousiasmes, pas vraiment de modèles. Il y a des amorces interrompues qui peuvent servir de leçon (Blake, Sterne) et des impasses (Joyce, Burroughs, Guyotat) après lesquelles il n’y a rien à poursuivre. Ça ne pouvait concerner qu’un auteur. Ou bien ça devient parodique comme Lajournade par rapport à Godard, mais malheureusement *involontairement*. Mais la différence ne se réduit pas à la différence inventeurs/champions qualitatifs de Deleuze, car Blake n’est pas moins inventeur que Burroughs. Au contraire.

— Q. Je ne sais plus qui dans les États dit : “Je circulai souvent à cieux couverts, en ramenant des parts d’obscurité.” Est-ce que vous pourriez préciser ce que vous entendez par là ?

— R. C’est d’une grande banalité ; c’est ce que disait Rimbaud à propos de l’inconnu et du fait de perdre l’intelligence de ses visions, dans La Lettre du voyant. Baudelaire l’avait dit avant lui, et d’une autre façon Hugo. C’est le retour des manuscrits orphiques : qui restent éternellement à traduire, illisibles et incompréhensibles en grande partie.

Ceci à l’opposé des écrivains qui prétendent toujours à une clarté de bon aloi, comme une sorte de convenance. “si c’est informe, il donne de l’informe” dit Rimbaud. C’est aussi la *revendication de la langue des pauvres*.

Tenez, j’ai retrouvé le texte, je peux vous le lire ; c’est plus explicite pour le coup, à propos de ce qui ne l’est pas.

— Q. Allons-y !

— R. “Il y a de l’illisibilité dans les plis des capotes des ouvriers dans la nuit pluvieuse de *La Grève* d’Eisenstein, des *dépôts de signifiante* essentiels à l’œuvre. Ce ne sont pas des “manques” de signification, mais des *plénitudes de réticence à signifier* (comme l’on en trouve dans la médecine chinoise). Il n’y a rien de secret, mais nous sommes tenus de manifester les mystères.

Ces plis de l’illisibilité, de la noirceur, ce sont les résidus de la pauvreté dans les plis. La bourgeoisie est éclairée comme autrefois la royauté avait ses candélabres dans le cul ; le prolétariat reste obscur.

Les pauvres germent dans des trous de terre pour être projetés dans la Lune avec le fulmi-coton de Jules Verne.

Il ne s’agit pas d’un obscurcissement gratuit, mais des buissonnements hasardeux et touffus des enfants et des anarchistes et du chemin lui-même, comme les gestes désordonnés du Père Jules et du moussaillon. Ce sont les motifs de *l’hydre* de *Maison Lulu* par exemple, dans toute sa complexité. Le monde est foisonnant et buissonnant et la vie désordonnée.

La Cosmologie permet une lecture populaire et une alchimie savante. On ne renonce ni au mélodrame ni au *trobar clus*. Rien n’est plus éloigné de l’écriture libre : tout est à lire et tout se lit.”

En opposition avec cela vous avez l’image socialiste à la Française, lénifiante et insipide, comme l’œuvre intégrale de Lelouch et la pensée complète de Jack Lang, l’image qu’on lèche et qui ne transmet aucune maladie, lavée d’avance de toute idéologie infectieuse.

Nous ne détenons absolument aucun secret, mais nous sommes tenus de jouer, de manifester les mystères. Il ne s’agit pas de se soumettre aux codes de la narration. On a pris le parti de l’illisibilité à la fois par la quantité et par la recherche.

Longtemps le travail graphique a été considéré comme secondaire, dans un lien de subordination à l’écriture et non pas d’expansion.

Gracq disait voilà déjà bien longtemps que la littérature avait perdu devant le cinéma et c’est vrai ; mais le plus terrible c’est qu’elle a régressé au niveau des codes de construction : on admet des enchâssements infinis, des inclusions, des univers parallèles, des retours en arrière et des voyages

dans le temps, les identités multiples d'un même personnage au cinéma ou dans la bd (ou dans la pire chiotte de la publicité), alors qu'en littérature si on pose une situation d'emblée, le lecteur archaïque réclame des valises d'explicitation et de légitimation. La littérature a régressé bien avant Faulkner et Woolf ! Ce sont les sociologues aujourd'hui qui commandent à la littérature, alors qu'ils sont incapables de déterminer leur propre stupidité d'après le temps et le lieu. Non seulement ça ne travaille pas avec l'inconscient, mais pas même avec la physique théorique ou la biologie d'aujourd'hui, ces sciences follement amusantes.

La grève nous émeut autant que les photos de Bernard Plossu, pour recommencer avec la même violence le renversement de ce monde-ci. Je ne trouve pas cette violence dans *L'Homme à la Caméra*, ni dans Proust et toute cette ligne qui s'est développée de *l'écrivain pris en place du Héros*. Mais je le retrouve avec un bonheur enfantin dans *L'Atalante*.

De la noirceur nécessaire, du chaos de la Cosmologie, il résulte forcément un silence imposé avec les éditeurs et les partenaires institutionnels français, mais cela ne détruit rien du projet pour autant. Cela aura manqué son destinataire(9) à cause d'une bêtise beaucoup plus crasse que la crasse du prolétariat.

— Q. Est-ce que vous pourriez préciser le ou les rapports à la Mémoire, et le travail dans la durée

— R. Les agencements de sa vérité sont aussi durs à trouver qu'un moment de relâchement et de calme lorsqu'on est pris de douleurs de migraine atroce à la nuque avec le sang battant, le cœur à secouer le lit, crépuscule d'été dans l'hiver des hauts-fourneaux. Pas de "*la Vérité*", mais simplement de sa vie ; savoir la vérité de ce qu'on a vécu.

Il faut procéder par décalages successifs : associer plusieurs fois une image et un son avant de décider (sachant que cette association sera arbitraire comme les autres, qu'elle marchera pour ce moment, mais qu'elle pourra redevenir caduque ensuite ; du moins elle fixera *une vérité du retour de ce moment-là sur sa propre vie* ; elle marque *un pli d'existence*).

Ensuite, et dès lors que des textes sont "gelés", qui n'ont en définitive pour but que *d'établir des souterrains*, des correspondances, il est très difficile d'en reprendre la trame, sinon à tout refaire, car c'est *la matière même*

(9) : Depuis, le miracle a eu lieu ; voir la note 8.

qui doit être refondue. En tout cas cette justesse, cette vérité, n'ont rien à voir avec la rage l'emportement, la spontanéité, du "premier jet". Sauf sans doute chez des sujets où le décalage opère d'emblée, et arrache de l'anecdote.

Le plus ridicule est sans doute de faire un travail de "mémorialiste" sur une vie totalement anonyme et après un travail presque intégralement inconnu.

— Q. Quelle méthode d'investigation de la mémoire utilisez-vous ?

— R. J'ai utilisé quatre méthodes pour "*revenir à moi*", comme l'on dit de quelqu'un trop longtemps *évanoui*. J'en ai parlé en détail dans *l'Appendice*. Ce sont les quatre petits chiens de l'Enfer au service de Memo : *Dic, Duc, Fac & Fer* (*les impératifs absolus du latin*), qui m'ont traîné tour à tour, enfoui dans le charbon et le crassier que j'étais, vers un point de vue à chaque fois différent sur ma vie.

Vous lirez ça en détail, je ne vais pas y revenir, ce serait trop long. Mais si vous voulez un exemple, *Facio* procède par *incrustations*, à partir d'éblouissements du moment présent, comme des torches enflammées qu'il jette dans le puits noir de la mémoire, et qui illuminent tout à coup le passé, en le faisant *éclater* autour de ce fragment nouveau. Comme dans toute géométrie, architecture, topologie, le morceau neuf vient bien sûr bouleverser toute la configuration de l'Univers autour de lui. C'est une marquetterie *forcée*.

Dico, l'Archiviste, part d'un *copeau autobiographique* pour l'étoiler avec le dictionnaire, Fero se nourrit du *rêve* qu'il porte pour composer une *mosaïque*, Duco procède par des *termes aimantés* grâce auxquels il trie et classe les souvenirs

*Qui est-on ?* Rien. Il faut partir de moments, des *types* qu'on incarne et des lambeaux de son histoire, pour aboutir à *l'invention de soi*.

Q.— Vous parlez de l'entraînement des Arts Martiaux ; est-ce que vous avez une discipline particulière de l'écriture ?

R. — Oui, ce sont mes "Stations". Passéiste, je suis. J'ai des "techniques" pour ça, mais des techniques à *la Sainte-Thérèse* ou à *la Loyola* : me lever avant le jour et parcourir des villes inconnues, ne retrouver Bruges que suf-



foquée de neiges, changer de région pour m'immerger dans des marchés, des coutumes qui n'ont plus cours, des pratiques anciennes, et par-dessus tout *la prostration, une prostration méditative, un ralentissement métabolique forcé*.

Il m'est arrivé de passer des semaines dans des hôtels, seul, incognito, comme un revendeur de drogue louche, courant le matin dans les Parcs, me nourrissant d'extases simples de pain et de grand café aux devantures des salons soleilleux. Cela dès que j'eus dix-huit ans. Puis j'ai des *postures de sommeil* pour entrer au Pays des Rêves et des Morts.

Q. — Est-ce que la Cosmologie a une forme, en dehors du fait d'être une géographie ?

R. — C'est une Nappe, en topologie. Cela s'est construit comme une nappe, bien qu'il y ait des volumes séparés, une nappe où Voix et Figures circulent et se transforment sans cesse dans le mouvement qui les emporte. Tout surgissement dans un endroit du monde a toujours eu des répercussions dans plusieurs autres. Malgré ses stratifications temporelles, cet univers est plus horizontal et géographique qu'historique.

Chaque évènement, chaque personnage se retrouve à la fois dans chaque Continent (LOGRES, OGR, etc) mais également dans chaque domaine (poésie, théâtre, récit...)

Q. — Est-ce qu'il y a un *noyau* à tout ça, ou bien est-ce que le terme ne convient pas.

R. — Ça convient comme définition d'un *éclat préhistorique*, et non pas d'un centre cellulaire. Il n'y a pas plus de centre que d'origine. Disons qu'il ne faut pas quitter la balle de caoutchouc dur ou la pierre mal taillée ; il faut rester tout contre l'indicible, l'ineffable, la formule *Poordjeli* de Leclair, marmonner le mystère incantatoire du refrain (tout ça se fait *en marchant*), dont le secret est aussi intraitable que la beauté d'une émeraude (on peut toujours la retailler jusqu'à obtenir de la poudre, mais on ne s'en trouve pas plus avancé). Le secret n'est pas un diable qui jaillit de la boîte sur un déclin, c'est *un autre angle de taille*.

Il ne suffit pas de dire comme Le Clezio que tout écrivain rêve de ça à propos de Wolfson. Ce doit être un présent à tout prix ; il faut s'y jeter à

corps perdu. *Le sens en résultera pour d'autres*, quoiqu'il en paraisse, par la rencontre de cheminements singuliers qui n'ont rien à voir entre eux, le hasard de la découverte sur la route de quelque chose qui nous concerne comme la photographie de Plossu. Phénomènes aussi alchimiques que les holophrases ou le Zen.

Q. — Et pour cette question délicate de l'origine ?

R. — La question de l'origine se dissoud dans le principe même de la Cosmologie. La lecture qui en sera offerte dans les *États du Monde* à paraître (d'un Voyage au Pays des Morts, avec des Personnages successifs) est faite pour faciliter la lecture et aider le lecteur dans sa traversée. Ce n'est pour autant qu'une lecture aléatoire parmi d'autres, comme dans d'autres condensations j'ai "pincé" cela de façon différente : par Quartiers dans *ON!* ou par Saisons dans les *États définitifs*. La disposition que permet un site est encore autre chose : bifurcations, allers-retours...

Q. — On revient toujours à Orphée, à des holophrases, à l'augure qu'il faut interpréter.

R. — Nous sommes plus dans *Conversation Secrète* que dans *Blow Up*, même s'il y a ces photos prises au Parc Bordelais, exposées agrandies pour l'exposition de Quimper, pour dénicher quels enfants ou quelles familles passaient ce jour-là dans l'ombre des arbres : rien d'un crime, tout du *mystère des cartes postales* (celui qu'interroge Lulu).

C'est donc avant tout une narration remontée des Enfers, inaudible avec des appareils ordinaires ou la façon commune d'écouter : soit il faut aller plus lentement et parfois plus vite, et parfois à l'envers... en tout cas il faut repasser la bande des milliers de fois avant d'en percevoir le sens. Extraire l'or du monde et ramener les bonnes formules des Enfers.

J'ai jeté comme cela des tonnes de textes dans les années 70, qui peut-être avaient un intérêt, sans comprendre qu'il fallait un décryptage extrêmement lent en procédant par versions successives. Certains textes avaient au début une allure lettriste, alors qu'il s'agissait de textes *dont il manquait des lettres, des mots, des phrases* ; ils étaient *donnés* comme tels et il a fallu procéder à une marqueterie.

Q. — Il y a l'insistance de certaines Lettres, dans la Cosmologie.

R. — C'est à la fois un Z et le X d'un sablier (un Z relié par une oblique, un X clôturé en haut et en bas.)

C'est également un O : Alchimie des Essences. Les intitulés ouvrent. L'homme de O passe à travers sa propre vie mais *la dépasse* ; il en disparaît. C'est l'enregistrement de sa trace sous la forme d'une bulle ou d'un cercle zen. Il se réduit au presque-rien du cercle par lequel il est passé (comme le loup à travers le cercle de feu), à un dépôt sacré. Puis il y a la lettre T qui insiste et qui reste un mystère. Le Trésor ?

Q. — C'est une recherche du Paradis Perdu ?

R. — Les choses les plus précieuses pour moi, la solitude et le silence, je ne les ai pas perdues.

Q. — Pourquoi ce refus de Joyce ?

R. — Ce n'est pas un refus de Joyce, qui ne voudrait pas dire grand'chose. Je lis bien sûr cela et si je fais des cours je parle entre autres de Joyce, de Schmidt et de bien d'autres auteurs qui me sont totalement étrangers (des cours sérieux je crois, par les échos que j'en ai), car cela fait partie de l'éthique de l'enseignant, mais je n'ai absolument rien à voir avec eux. Je ne suis pas de cette Tribu-là.

Q. — C'est-à-dire ?

R. — De la littéralité de la lettre. De l'écrivain dernier avatar du héros. Écrivain ou lecteur, puisqu'avec le Net c'est désormais la même chose. "Il n'y a pas de héros des lettres", ne cessons pas de le dire après Mishima. Ce qui est d'autant plus drôle que Mishima était un véritable héros. Je préfère dix mille fois du reste lire les romans de Mishima (dont certains sont à l'eau de rose), les œuvres de Burroughs, Genet ou Pound que cette navrance où l'écrivain pose en héros tragique. Que risque un écrivain, sinon à trahir ses engagements à chaque nouvelle génération, de tomber le nez dans l'encrier s'il se penche trop ou de se faire enculer s'il est trop concentré sur sa plume et ne prend pas garde à surveiller ses arrières par où arrivent les impresari, les responsables d'Art et autres godemichets ?

Que risque-t-on par rapport à Romain Gary lorsqu'il écrivait "Éduca-

tion Européenne” la nuit, à la bougie, avec des gants à cause du froid à pierre fendre dans leur cage en fer, au milieu des cinq autres officiers qui dormaient ? Et une fois que le manuscrit était ébauché, il filait au mess le taper de deux doigts à la machine. Tout ceci pendant six mois d’affilée, alors qu’il détestait le froid et le manque de sommeil, avant de partir une heure après en escadrille, d’où à chaque fois 2/3 des hommes ne revenaient pas ! Il avait du reste prévu de mourir à tout instant, ayant fait en sorte de diviser le livre en nouvelles indépendantes, ce qui permettait de le publier inachevé. Oui on peut admirer l’héroïsme et la rencontre biographie-écriture de la part de Romain Gary, Malraux, Lawrence d’Arabie, Faulkner, Pound, Odysséas Élytis et quelques autres. Mais certainement pas de la part de beaucoup. Je me trouve particulièrement insignifiant par rapport à tous ces gens-là. *Inexistant*.

Risible, ce soi-disant “militantisme” des écrivains en faveur de leur œuvre, cette posture, leur “résistance” ou leur “marginalité”, comme si c’étaient des fedayins ou des membres de l’IRA ! Joyce pleurnichant pour acheter une nouvelle toile cirée, tellement lamentable dans sa correspondance avec Pound.

Qu’on me parle des risque de Pound à St-Elizabeth, oui, ou de Pasolini, de Selby en écrivant “Tralala”. Je pense à ce sinopathe universitaire américain en forme de saucisse qui s’extasiait des contre-sens “poétiques” faits par Pound sur les idéogrammes en se réclamant comme seul spécialiste de la langue chinoise chez Pound, en train de déblatérer de ses fantasmes ou réalités de partouses en avion, et de ses pauvres exploits de la petite *Lacue* comme dit Jacques !

Q. — Vous vous déclarez métèque avant tout ?

R. — Oui, mais adorateur du Nord dont j’ai longé toute la mer au petit jour ; c’est le grand jouir sans doute, de mon côté maure, mon pôle magnétique, le lieu de mon renversement. Mais il y a bien sûr l’Andalousie. Mes héros ce sont les écrivains du Siècle d’Or espagnol, au moins aussi importants que Shakespeare. Je suis profondément métèque, oui, je hais la culture française et tout ce qui est profondément français. Je suis totalement en exil ici. Je préférerais dormir en Argentine ou contempler Memling à Bruges, que d’écrire dans ce pays. Ne rien faire n’importe où comme un

demeuré en Amérique du Sud, plutôt que de fréquenter l'Art et la Culture de ce pays de miasmes. Je préfère Castro à n'importe quel homosexuel en exil en Floride vautré sur des Banana-Splitt et payé par Coca-Cola pour médire sur Cuba et préparer l'invasion du nouveau Capital libéral. Même la position du "littérateur" en France ou de "l'artiste" me sont absolument étrangères.

Le dernier avatar du héros des lettres en Amérique, la forme épique du derridisme à la sauce universitaire américaine, c'est *La Maison des Feuilles*, avec à peine ce qu'il faut d'allusion à la topologie pour laisser croire à de nouvelles dimensions. Sa forme de publicité protestante c'est l'almanach de *La Nouvelle Revue de Littérature Générale*, avec le fils Derrida Alfieri, Cadiot et consorts, avec resucées de toutes les revues commençant par T et finissant en tarte à la crème, accomodées aux techniques de communication moderne. La forme gothique et baroque de la dégénérescence de l'écrivain comme héros c'est *Le Nom de la Rose* : comment la sémiologie débouche sur Dumas. C'est mieux que Ponson du Terrail.

Après un demi-siècle d'exercice en Europe, structuralisme et lacano-derridisme trouvent un nouveau cône d'expansion sur les campus des États-Unis, alors qu'il leur suffirait de mettre d'un côté *Sur la Route* de Kerouac et de l'autre *La Route* de Cormac Mac Carthy pour s'apercevoir qu'ils n'ont jamais eu besoin de ça pendant quarante ans pour rendre compte de l'état du monde !

Q. — Vous n'avez pas vraiment répondu, à propos de vos éventuels "maîtres".

R. — Ni dieux. Je voulais tout de même dire une chose curieuse : à un moment donné une amie m'a fait remarquer une similitude d'inspiration entre des poèmes de 1964 et les poèmes de *Ma sœur, la vie*, de Pasternak, en 1917. Pasternak est mort en 1960. J'avais lu et vu *Jivago*, *mais je ne connaissais pas du tout ces poèmes*. Je crois qu'il y a comme cela des sortes d'*universaux* ou d'archétypes par où la poésie passe forcément comme on a vu pour l'abstraction plastique.

Q. — Vous dites que quelques personnes soutiennent la Cosmologie seulement par crainte de "rater quelque chose". Mais peut-être pas dans

l'univers de la petite édition ?

R. — Sans doute. Je parle plutôt de la soi-disant politique de curiosité de la FNAC par rapport à Virgin Megastore, ou de collections pseudo-excentriques dans le cadre de maisons officielles, comme l'innénarrable Cohen (parlez-en à Wallet !), qui rétorquait à Poncet qu'il n'y a rien de pire que de rester méconnu. Demeuré en coin, là ou on l'enfoncé. Il songeait sans doute à lui. "Qui connaît l'éditeur de Dostoïevsky ?" disait Maurice Roche. Flaubert on s'en souvient grâce au poulet le cul entre deux chaises.

Q. — C'est tout de même impressionnant, ce que vous avez réussi à développer dans le temps d'une seule vie.

R. — On aurait aimé disposer d'autres existences pour développer des aspects cinématographiques ou plastiques. Une vie suffit à peine pour traiter un aspect de la création. On parlait de ça avec Lucerné lors d'un premier voyage à Nantes. Il me disait qu'il aurait aimé faire de la sculpture "dans une autre vie". Réaliser que le second voyage à Nantes en ma compagnie lui aura été fatal à longue échéance est assez angoissant.

Mais qu'est-ce que représente mon tas de feuilles, par rapport aux milliers de pages inédites de Leibnitz ? Un tas de feuilles.

Q. — Êtes-vous Post-Moderne ?

R. — Je ne sais pas trop ce que ça veut dire. On m'a encore attribué ça par erreur ou facilité. "Réactionnaire" ou "passéiste" aurait été plus juste. Si ça veut dire que le mouvement de la modernité pourrait s'arrêter, c'est absurde ; c'est comme la vie. S'il s'agit de réinstaurer d'anciennes formes comme d'écrire aujourd'hui en alexandrins, c'est débile, sauf dans des intentions parodiques ; certaines formes mortes le sont définitivement. S'il s'agit à l'inverse de dire que la peinture est caduque par rapport à l'informatique, comme certains abrutis aux Beaux-Arts de Marseille et ailleurs, c'est puissamment ridicule, et ça nous vient généralement de sociologues et de logiciens froids comme du poisson pané de cantine ; il n'y a qu'à mettre en face Lucian Freud et Fred Forest par exemple pour savoir où passe la vie. On l'a vu tout de suite en mettant Freud par rapport au peintre qui se soulage.

Mais il y a des formes ou des modes d'expression trop tôt abandonnés

qui n'ont pas donné tous leurs fruits, comme dans l'histoire de l'évolution, en biologie. On peut se servir d'un modèle "en suspens". La photographie n'a pas tué la peinture ; au contraire elle lui a donné plus de libertés (cf Deleuze à propos de Bacon). La peinture figurative n'est pas morte. Le nouveau réalisme l'est. Les Malassis le sont définitivement, le cul entre deux siècles comme le poulet de tout à l'heure.

La peinture à l'huile n'est pas morte : j'avais un condisciple qui dans les années 60 ouvrait à la tâche alchimique de retrouver la technique de Van Eyck : c'est beaucoup plus louable qu'un fils de famille qui "pense une pièce pour Le Magasin", non seulement en fonction de la demande du marché, mais même du lieu susceptible de la recevoir. Il y a eu dans les années soixante des anachronismes formidables dans les écoles d'Art et beaucoup de voies secrètes perdues.

L'exemple idéal que nous avons pris au moment de la création de Tristram, c'était *Tristram Shandy*, mais ça peut être aussi bien *Jacques le Fataliste* ou *Les Illuminations*.

C'est un peu comme le procédé de ne créer que par montage de citations. Parfois Godard devient gavant comme un instituteur bègue et parkinsonien. Ce n'est pas du tout cela chez Tarkovski, ni même chez Pialat, et certainement pas chez De Sica ou Pasolini. Quand un auteur surgit on se rend compte qu'il est *hors érudition* : Jean-René Huguenin comme Vigo.

Q. — Est-ce que vous avez des procédés, un rituel d'écriture ?

R. — Ce ne sont pas des procédés, c'est l'inscription du corps : la course, le sac, le vélo, les katas, les makiwaras, des choses un peu intenses (en dehors de l'échauffement). Ceci pour les expressions pures et plutôt le matin jusqu'à midi. Pour le cœur c'est à la limite de la défaillance ; la plupart des grandes séquences ont été "lancées" comme ça. C'est rarement un travail, c'est plutôt un bonheur, une explosion. Mais ça ne garantit rien du résultat : c'est comme deux activités parallèles.

Puis, dans un genre plus reposant, le procédé hypnagogique dont je vous ai déjà parlé, maintenu à la limite où il devient presque impossible de sortir de ce demi sommeil, pour pouvoir attraper des *énoncés scintillants*. Il faut arriver à une sorte de *bourdonnement* dans la nuque. Ensuite ces énoncés sont étoffés, mais les meilleurs moments d'inspiration sont là ; toujours

le matin. L'étoffement peut avoir lieu plus tard.

Quant au Voyage au Pays des Morts, il vient exclusivement de rêves et de cauchemars. Dans toute la Cosmologie, il y a beaucoup de matériau du rêve en général, et puis tout ce qui vient en congruence, qui s'amasse dans le jour même, s'y mélange, ainsi que tous les textes qui sont "à portée" et qui peuvent faire combustible, s'intégrer.

Je ne crois pas qu'il y a un vrai bonheur de la pensée. C'est vraiment d'un bonheur du corps qu'il s'agit ; il faut le prendre à la façon de la pensée chinoise, où la sueur est l'expression du cœur. C'est vrai qu'il y a un certain bonheur de l'expression, parfois, mais simplement en mesure de ce qui l'a précédé, joie ou douleur, du reste. On a l'impression qu'on a tourné autour d'une énigme, comme la luciole autour de la flamme, mais ce n'est jamais qu'un *document*.

Q. — Le Rêve est très important, comme pour les surréalistes.

R. — Plutôt comme Novalis ou Nerval. Les surréalistes n'ont pas inventé grand'chose. Et il n'y a rien de l'écriture libre ; c'est plutôt de la marqueterie. Puis *la Vie des Morts et les Voyages en rêve au Pays des Morts font partie du réel*. On y retrouve les perspectives démesurées de "Little Nemo" ou "Blade Runner". Les Voies, l'Hôtel, les Cinémas... tout cela est assez cinématographique, par moments.

Le *Hagakure* dit : retrouver une époque disparue est impossible ; il faut vivre au mieux dans celle où on se trouve. Mais bien sûr on nourrit parfois cette *illusion tenable* : voyez Rober Houdin.

*La Vie des Morts*, ce n'est pas "Viva la Muerte", bien au contraire. C'est la vitalité excessive d'avoir été pendant toute son enfance *plaqué à la Mort* (tribu psychotique qui essaie d'en fabriquer un de plus !) Il y a une tête de Mort sous celle de la jeune fille, pour Giacometti. J'ai vécu aussi l'expérience douloureusement troublante d'un rêve éveillé face à une usine de Caudéran.

Le Fait d'être "tenu par les Morts" nous évite de trahir. Je travaille régulièrement obstiné depuis des années, abominablement hanté et pressuré par les fantômes que je retrouve chaque nuit : c'est grâce à eux que je vais aller au bout de la délivrance de ce que j'ai promis.

Il y a même des postures de préparation à l'endormissement ; telle



ou *telle position* est adéquate pour accéder à *tel endroit* du Pays des Rêves et des Morts. J'en ai expérimenté. Ça ne marche pas toujours.

Q. — Est-ce que vous continuez à utiliser le magnétophone ?

R. — Le magnétophone c'était en 68. Aujourd'hui c'est le dictaphone. Oui. Mais pas exclusivement : il y a toujours un travail multiple à la suite de ce premier jet ; il y a toujours le mélange de plusieurs façons d'inscrire : avec la voix, avec le dessin de la main, et seulement avec la machinerie du clavier ensuite. En tout cas jamais à l'ordinateur directement, alors que dans les années soixante il y a eu beaucoup de poèmes et de textes pour la radio tapés directement à la machine.

La phrase est extrêmement élaborée et il n'y a jamais de pur collage (même dans les inclusions citationnelles) ni d'écriture libre.

Les chants les plus purs sont écrits surtout en courant, exténué, à la limite du souffle, et soit enregistrés avec un petit dictaphone, soit mémorisés et notés rapidement, en coin de table. L'inscription fondamentale est celle du mouvement et du cœur, du dessin et de la danse. C'est le niveau préférentiel, celui de la poésie, de l'Été et du plein Midi.

Ce qui est donné est toujours dans le *chant* et jamais dans la *représentation*. Je pense ici à la façon dont le cinéma de génie pose des *cicatrices de sensibilité* et *raye la pellicule* par ses chansons. Par exemple avec John Ford dans la perspective idéale de la fin et la mélodie de *My Darling Clementine*, dans le monologue d'Hamlet à propos de Yorick dans *La Poursuite Infernale*, récité par un comédien de foire dans un saloon, et repris par Victor Mature, ou bien toujours le même avec *Rio Grande*, ou coup sur coup nous avons l'aubade donnée à Maureen O'Hara (dont la beauté suffit déjà à incendier la pellicule !) et ensuite avec la chanson des soldats avec le fils du colonel, sous la tente. Dans le film d'Altman également : *Buffalo Bill et les Indiens*, il y a cette belle chanson sur les Roses, ou dans *The Deer Hunter* de Cimino, la mélodie romantique jouée dans le bar par un des immigrants russes, avant de basculer dans l'enfer du Vietnam.

Il y a également plusieurs mélodies vibrantes dans *The Dead* de Huston d'après *Dubliners* de Joyce ; d'abord la lecture du poème, puis la mélodie nostalgique de la vieille dame à la voix tremblante (mieux que Kathleen Ferrier !), tandis que la caméra est en errements sur les souvenirs de la mai-

son, et enfin surtout la mélodie a capella du baryton en haut de l'escalier à la fin.

*Le film à chaque fois s'ouvre comme une blessure* ; il devient fragile comme la faïence de la fiancée ; peut-être est-ce une méthode mélodramatique, mais peu importe : on pleure toujours avec *Le Kid*, et ça ne nous empêche pas de réfléchir.

Ensuite bien sûr j'ai différencié les saisons et les organes, car il y a aussi une écriture du rein et de l'hiver, du poumon et de l'automne, etc. Puis il est vrai que je reprends beaucoup là-dessus, car l'exaltation corporelle n'est pas un gage de bonne écriture. Il y a toujours des diamants, qui restent intouchés, qui sonnent juste du premier coup. La chose est d'abord donnée, puis même le travail artisanal n'est pas un travail d'assis et de *cul de plomb*, c'est une succession de secousses, c'est-à-dire un apport de fulgurations ultérieures. Ce sont des saisies climatiques, des scansion.

Je suis un écrivain sans idées, l'inverse d'un philosophe. L'idée surgit de la respiration, de la dégustation des mots.

Ces énoncés qui viennent dans l'urgence, (le présent : l'urgence du temps qui passe et ce qui presse), avec une impérieuse nécessité, c'est le *donné*, ce n'est jamais un travail à ce stade-là. (Et peut-être faudrait-il vraiment ne pas aller au-delà ! Là est sans doute le vrai courage. C'est pour ça que le meilleur écrivain c'est sans doute Chestov, qui ne construit pas des livres, laisse les fragments éblouis comme un collier rutilant.)

L'inconscient c'est une traînée de poudre mise à feu, un cordon pickford qui mène à l'explosion dans le désordre de ses méandres avant même d'être démêlé.

On éprouve aussi les textes à la lumière de certains paysages, pour voir s'ils tiennent en face : c'est une autre façon de "geuloir", mais hors du cabinet. Du coup à présent, de grandes séquences ont été liées malgré elles à des lieux. Quand ça tient pas, on jette. Ça permet de faire choir de grands pans d'écriture. *L'outil conceptuel par excellence, c'est le machete*. Je procède par coupes franches de la même façon que je débroussaille ; c'est l'atavisme cubain. Dieu sait que l'épaisseur de jungle et la démesure du terrain à nettoyer sont en rapport avec le volume de la Cosmologie. Des ronces plus grosses que des arbres, des arbousiers à n'en plus finir, des viornes irrépressibles ! Je découvre aussi autour de chez moi des endroits que je ne connais

pas, depuis 28 ans que j'y habite ! Des endroits impénétrables jusque là, ou sur des itinéraires jamais empruntés.

Q. — Est-ce que les *Figures* (plutôt que personnages), sont des condensations de plusieurs personnes, comme traditionnellement dans les romans ?

R. — Il y a un premier point d'émotion qui s'enrichit par la suite. Nathalie, la petite danseuse rencontrée en 1965 par Nycéphore s'est "étoilée" (c'est le cas de le dire) par raptus succesifs d'expressions concrètes et de gestes familiers, de traits de caractères et moments techniques "trouvés" sur d'autres personnes. Il y a même eu à un moment une Nathalie qui dansait vaguement, amie d'un cinéaste, et j'ai cru un moment pouvoir la superposer au modèle créé, voire lui faire tourner des séquences cinématographiques, mais c'était une aberration : elle en était aussi distincte que la danseuse de Hugues dans *Bruges-la-Morte*. Quelquefois aussi j'ai attribué des prénoms de la Cosmologie à des personnes qui en portaient d'autres (non pas dans le sens mythomane de Flaubert qui cherchait dans la côte normande une *réalisation* d'un morceau de côte déjà écrit et décrit par lui, à la façon de fractales, comme s'il la faisait exister tout à coup), mais peut-être d'une façon wagnérienne retorse.

Il y a des *Figures*, venues d'autres romans, disons du *Paradis des Romains*, comme Farraluque venu de *Paradiso* de José Lezama Lima ou des personnages de Cabrera Infante, des frères.

Les *Gras* et les *Maigres* viennent de Zola, du *Ventre de Paris*, de la haine du peintre Claude Lantier pour ceux-là. Je vous en cite un morceau :

— Vous avez tort de trouver ça drôle. Moi je souffre d'être un maigre. Si j'étais un gras, je pendrais tranquillement, j'aurais un bel atelier, je vendrais mes tableaux au poids de l'or. Au lieu de ça, je suis un maigre, je veux dire que je m'extermine le tempérament à vouloir trouver des machines qui font hausser les épaules des gras. J'en mourrai, c'est sûr, la peau collée aux os, si plat qu'on pourra me mettre entre deux feuillets d'un livre pour m'enterrer..."

Q. — *Roman* se situe au tout début de la Cosmologie ?

R. — *Roman* n'a jamais été le début de la Cosmologie : ça a commen-

cé dès 64 avec les *Cinq Continents*, et de façon primaire bien avant. Là est l'attache peut-être psychotique mais surtout *inscrite dans le monde*. Tout ce que je dis vient de ce temps-là ; la Cosmologie s'est *cristallisée* alors. C'est de l'inactuel absolu, comme ce que j'ai composé en matière de *Calendrier Absolu*. Pour le reste, la seule satisfaction de *ce monde*, c'est de pouvoir le quitter un jour.

Ça a commencé par une géographie utopique et absolument pas par une histoire de famille, comme ce présentateur radio qui voulait à tout prix rabattre les Oncles (qui sont nombreux) sur la figure du Père : c'est absurde ! Les Oncles sont là à la chinoise, et n'ont absolument rien à voir avec le Père.

De *Roman* je dirai que le quiproquo, c'est d'aborder ça sans rien voir d'autre. En réalité je n'avais envisagé sa parution qu'en trilogie avec *Tuberculose du Roman* et *Je Suis le Roman Mort*, c'est à dire l'évolution de la décomposition de ce dernier de 68 à 91. Avant cela je tenais plutôt à la parution de *Maison Lulu* de 1989, qui reprenait le voyage au Pays des Morts sous la forme de la circulation dans les tombes du cimetière de La Chartreuse à Bordeaux. J'avais donné cet ouvrage à lire en 2005 à Pagès qui l'avait bien apprécié et l'avait même fait circuler à quelques auteurs de la maison, m'a-t-il dit. Je lui ai confié de nouveau en 2006 davantage "raborté" et lui ai repassé *Roman*.

Pagès et les autres lecteurs ont été emballés et ils ont tenu à le faire paraître seul, ce qui n'était pas mon avis. Je craignais un coup d'épée dans l'eau, ce qui fut le cas. Puis après avoir fait paraître un article incendiaire à propos du roman en général, ça pouvait avoir lieu incohérent, même en précisant la date de composition : 1968. La décomposition en trois temps était préférable à montrer, dans sa logique. Mais les éditeurs ont insisté.

Aujourd'hui ce n'est certainement pas le roman bourgeois dont Huysmans déjà disait le pourrissement, qu'il convient de poursuivre, bien que ce soit ce qui se publie à longueur d'année. (Et que j'en lise moi-même beaucoup !)

La Cosmologie est un labyrinthe. Il est indispensable de circuler partout, d'aller d'un lieu à l'autre : c'est un énorme volume dans lequel il faut circuler en tous sens. *Roman* n'est qu'une miette. L'idéal serait (à l'ombre de Saint Augustin et du quartier de mon enfance qui portait son nom),

qu'on puisse tout lire (vœu pieux), en évitant l'écueil d'une saisie critique partielle.

Comme il aurait fallu pouvoir, dès la décision prise de manifester cette œuvre, en octobre 1984, la publier immédiatement comme telle *en un seul bloc et sans suite*. Les anciens travaux éclairent les derniers et réciproquement. Le devenir des Figures présentes dans *Roman* s'éclaire à la fois des poèmes (beaucoup sont présents sur le Site) et bien sûr des textes ultérieurs. Je n'ai donc rien à faire des lectures partielles.

Q. — Il y a eu aussi les *Romans à Usage Interne*.

R. — Ça, c'était plutôt un amusement. On a conçu et réalisé cela avec le groupe de la *Folie-Méricourt*, augmenté de quelques électrons libres. Ces *Romans à Usage Interne* mettaient en scène une sorte de situation catastrophique entre des membres du groupe, où le dialogue avec les Morts avait une grande part.

Ces ouvrages, peu volumineux, photocopiés étaient destinés en principe uniquement aux protagonistes, mais peu à peu le cercle de la diffusion s'était élargi à d'autres amis.

Q. — Quelle serait votre conclusion, puisqu'il est temps de sortir de l'entretien ?

R. — "Quand on parle, on parle toujours trop !" pour citer Pagnol. Dans un autre genre, il est temps de sortir à la façon d'Henry Miller : "L'art, comme la religion, me semble-t-il aujourd'hui, n'est qu'une préparation, une initiation à la vraie façon de vivre. Le but c'est la délivrance, la liberté, autrement dit : la prise en charge d'une responsabilité plus grande. Continuer d'écrire, une fois franchi le stade de l'accomplissement de soi, me paraît futile et stérile. La maîtrise, en n'importe quelle forme d'expression, doit inévitablement conduire à la forme ultime d'expression, à savoir : la maîtrise de la vie."

*Henry Miller. Le Colosse de Maroussi.*