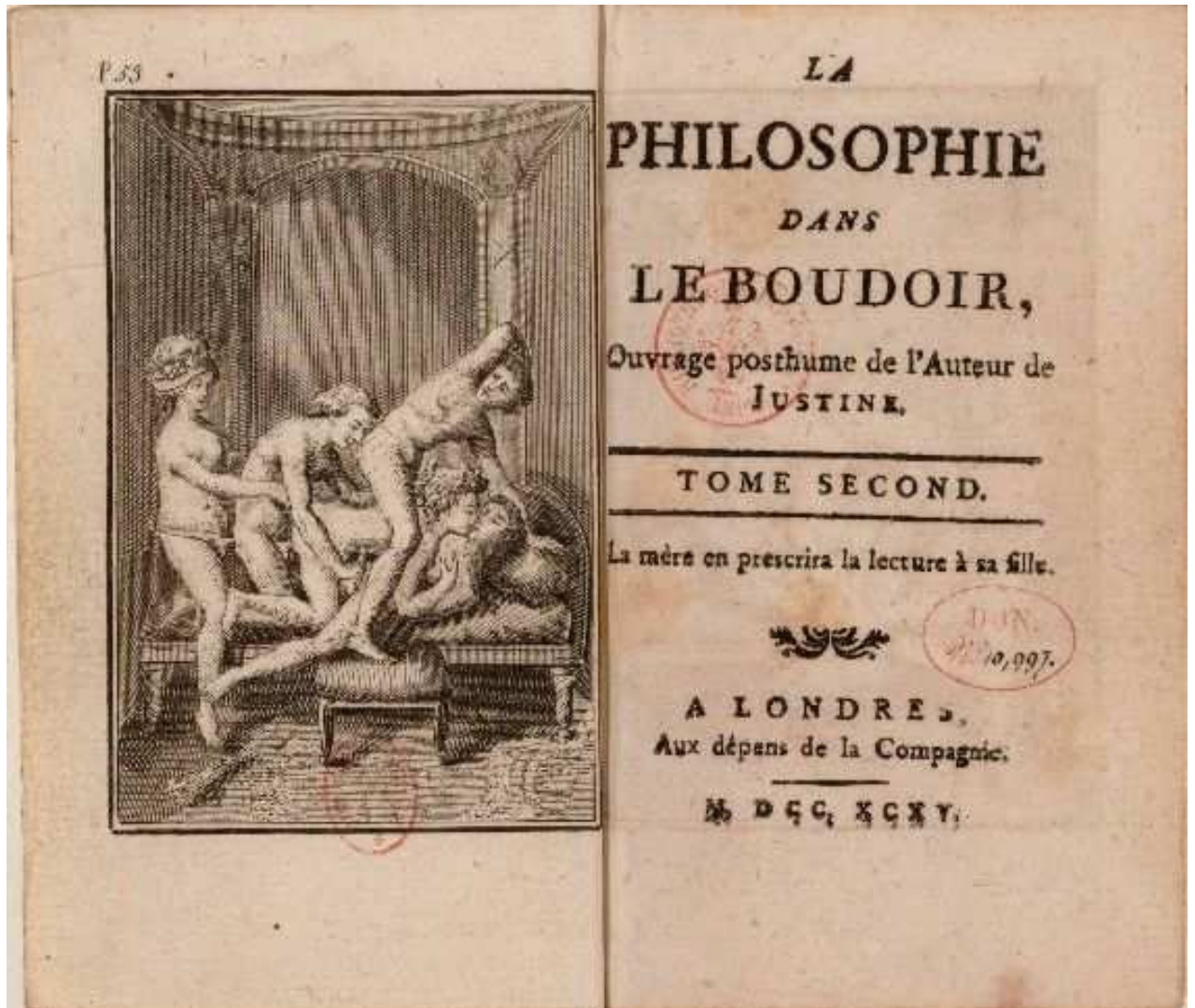


*Le crime du corps*¹
« Écrire, est-ce un acte érotique ? »



Stéphane Zagdanski

Pour ceux qui sont pressés et voudraient s'en aller tout de suite, on peut répondre: « oui ! ». Réponse qui sera la conclusion de ce que je vais tenter de démontrer. Oui, à l'évidence, écrire est un acte érotique.

Mais qu'est-ce qu'un acte?

Qu'est-ce qu'écrire?

Et puis qu'est-ce que l'érotisme?

L'idée que l'écriture est un acte m'intéresse parce qu'on peut distinguer, je crois, deux sortes d'érotisme: un érotisme qu'on pourrait appeler « actif », et un érotisme « passif ».

L'érotisme passif est l'érotisme tel que la communauté le promeut, soit l'érotisme au sens banal du terme, c'est-à-dire une *image*, imposée par les films, la télévision, les vidéos, la pornographie, la publicité, les magazines.

Mais l'image imposée de quoi?

L'érotisme passif est l'image imposée d'un désir, ou du désir, délivrée comme un mot d'ordre, pour un objet stéréotypé de ce désir: un être humain, homme ou femme – le plus souvent une femme (songez à une publicité contemporaine pour un parfum, un tampon hygiénique, un plat surgelé, n'importe quoi d'autre). Or cet objet, dans l'érotisme passif, est réduit à une pure somme d'organes. Des organes distincts sont réunis en un tout synthétique, et ce tout s'appelle une belle femme, une femme désirable selon les critères de la publicité, de l'érotisme ambiant, avec telle forme de seins, de hanches, des

¹ Conférence faite à Nantes, le 10 décembre 1998, au sujet imposé sous la forme d'une question : « Écrire, est-ce un acte érotique? »

jambes particulières, des aisselles épilées, etc. On pourrait construire cet objet comme un puzzle, une poupée frankensteinisée – il s’agit d’avoir ces seins-là, ces hanches, ces jambes, ces lèvres, au point que certaines personnes, avides de correspondre à cette image sociale du désir, font chirurgicalement remodeler leur propre corps.

Cet érotisme est donc passif non seulement en tant qu’il est imposé de l’extérieur, par la communauté, à qui est censé désirer et susciter le désir, mais aussi parce qu’il est imposé sous la forme d’images : il s’agit toujours en effet d’un érotisme *visuel*.

Le dessein est de réduire, subliminalement si j’ose dire, un corps à la somme de ses organes. Les éléments dont cet érotisme se compose, censés augmenter son intensité, servent toujours à souligner l’idée qu’un corps est décomposable en la somme de ses organes. Il suffit de songer à l’instrument vedette de l’érotisme ambiant: le porte-jarretelles. Peut-être y a-t-il des hommes qui éjaculent à la seule vue d’un porte-jarretelles ? En tout cas, il semble assez patent que le porte-jarretelles métamorphose visuellement une partie du corps en une sorte de prothèse.

Le corps érotisé que la société nous vend est ainsi un assemblage de prothèses. Quiconque a au moins une fois dans sa vie un tant soit peu désiré un autre être, sait que le désir est autrement plus complexe et riche.

L’érotisme de l’écriture doit déjà être distingué de cet érotisme social, communautaire, précisément en ce qu’il est un érotisme *actif*, il est en acte.

Qu’est-ce qu’un érotisme en acte? En quoi l’écriture est-elle un érotisme en acte, ou un acte érotique, ou un acte d’érotisme?

Pour tenter une première définition, je dirai que l’écriture produit, ou

sécète – car le corps est très présent dans l'écriture – une parole inouïe, une parole qui n'a pas été entendue auparavant. Cette parole inouïe est émise à partir d'un corps singulier, un corps qui n'est pas interchangeable avec un autre corps. L'écriture de Proust n'est pas davantage l'écriture de Shakespeare que le corps de Proust n'est celui de Shakespeare. L'érotisme par conséquent que dégage l'écriture de Proust – y compris au sens banal où l'on éprouve une certaine volupté à lire Proust – ne sera pas le même, dans sa substance, que l'érotisme éprouvé à la lecture de Nabokov, Shakespeare ou Baudelaire.

Voilà la première différence entre un acte d'érotisme dans l'écriture et la passivité érotique de la communauté.

En outre l'érotisme passif, purement visuel, que promeut et diffuse la communauté, a pour unique fonction de la servir. C'est un érotisme social. Alors que l'érotisme de l'écriture est l'érotisme au sens de l'éros grec, c'est-à-dire une chose, ou un être – en réalité un dieu, puisque dans la Grèce antique Éros est un dieu –, qui échappe à l'organisation de la société, et qui s'y oppose.

En d'autres mots, l'érotisme passif est liant, l'érotisme actif est déliant.

Dans *La cité et l'homme*, Leo Strauss, un philosophe du XX^{ème} siècle qui a navigué entre l'univers biblique, celui de la Grèce, et celui de la philosophie allemande (par conséquent entre plusieurs langues, d'où l'originalité de sa réflexion), a exprimé la *tension* qui existe entre l'éros au sens classique, et la Cité, la *polis* en grec, mot qui a donné celui de « politique ». La cité, explique Strauss, n'est pas destinée à accueillir l'éros; l'éros dérange l'organisation de la cité, la tension que l'éros introduit entre la *polis* et lui-même est préjudiciable à la justice. La *polis* est organisée autour de la notion de justice, elle n'est pas seulement une notion d'ordre géographique ou un assemblage d'hommes. La

polis au sens grec résulte d'une organisation sociale, donc d'une volonté subjective de justice. Or, puisqu'il y a tension entre l'éros et la justice, on peut dire de cet éros-là, défini comme antisocial par Leo Strauss, qu'il est objectivement *criminel*.

C'est de cet érotisme criminel qu'est proche l'écriture. L'écriture est substantiellement criminelle et antisociale.

Éros, dit Strauss, obéit à ses propres lois – ce qui est également vrai de l'écriture – et non aux lois de la cité, fussent-elles bonnes. La question n'est pas de faire une hiérarchie entre l'éros et la cité. Il ne s'agit pas de dire qu'il vaut mieux être dans l'éros, dans le désir, que dans le social. La société pourrait aussi bien être une société parfaite, utopique, ça ne changerait rien à la tension entre l'éros et la société.

Simplement, selon Strauss, « ce n'est que par la dépréciation de l'*éros* que la cité accomplit ce qui lui est propre ». Il ne peut y avoir de rassemblement d'êtres humains qu'en rejetant ce que l'éros a de singulièrement anarchique, ce qui se passe entre des corps ayant chacun leur histoire, leur imaginaire, leurs propres désirs, lorsqu'ils se rencontrent.

Il y a quelque chose d'intensément subversif dans cet érotisme réel, vécu et non pas visuel, ni virtuel, ni idéologique, ni publicitaire tel que la communauté le propose, le vend ou l'impose.

La fracture se situe là: la cité n'aime pas l'éros, elle n'a pas de place pour l'éros. Il existe une place pour la guerre, pour les jeux, pour le mariage..., pas pour l'éros.

Cette divergence entre l'éros, l'écriture – nous verrons leur rapport intime plus loin – et la cité, commence dans le meilleur des cas avec la simple solitude, l'exil de l'écrivain tel que le recommandait Platon afin que la cité puisse fonctionner convenablement. On aime tellement le poète qu'après l'avoir

couronné de lauriers on l'accompagne, avec des flûtes, une petite sarabande, une démonstration d'amour, jusqu'aux portes de la cité... Bref, on l'expulse.

Quand on y réfléchit, c'est une manière très moderne de reconnaître un écrivain: l'applaudir est un subterfuge pour ne pas avoir à le lire, ne pas l'écouter, ne pas le comprendre. En somme les choses n'ont pas tellement changé depuis Platon.

Le malentendu entre l'éros et la cité, donc entre l'écriture et la communauté, va de cette neutralité malveillante jusqu'à la haine la plus pure, lorsque l'écrivain est persécuté et écrasé par la communauté, à l'instar des périodes les plus sombres de l'histoire. Toujours, en réalité, en raison de l'érotisme propre à l'écriture.

C'est ainsi. L'érotisme immanent de l'acte d'écrire est *mal vu*, il se distingue de cet érotisme *bien vu et bien en vue*, qui est celui de la communauté.

À cet érotisme bien vu je mêle également la pornographie. La distinction qu'on fait spontanément (sous l'influence de la censure cinématographique) entre les deux genres est erronée. La vraie distinction est entre l'érotisme actif et l'érotisme passif. La pornographie, au sens usuel, participe de l'érotisme passif puisqu'il s'agit d'une image que l'on vend – et le fait qu'on vende cette image, produite dans le but d'entrer dans le cadre d'un échange commercial, n'est évidemment pas anodin.

Il faut bien cadrer ce qu'est l'érotisme au sens social pour voir en quoi l'érotisme de l'écriture s'y oppose. Cet érotisme *bien vu* de la société s'impose sur le mode de l'hypnose, c'est-à-dire de la conviction inconsciente. C'est ainsi que fonctionne une publicité érotique: on y montre une femme nue, une jolie femme, une femme désirable, pour vendre un parfum ou une voiture. (Je prends

volontairement des exemples très sommaires et patents, mais on pourrait raffiner la démonstration en décortiquant, par exemple, le journal télévisé, ou n'importe quel reportage, ou une émission culturelle, ou un roman contemporain...) Cet érotisme est bien vu au sens où il est fait pour être vu, et pénétrer la personne qui en est le spectateur passif d'une manière hypnotique.

La fin de cet érotisme-là, laquelle n'est désormais même plus vraiment dissimulée, réside dans ce que je nommerais *la procréation publicitairement assistée*.

C'est un érotisme qui fait désirer un produit et qui, à travers ce désir pour ce produit, enclenche toute une machination de marketing (on voit une belle femme sur une publicité, on va acheter le produit qui correspond à cette publicité); mais il y a quelque chose d'autre – ce pour quoi précisément il s'agit d'une procréation publicitairement assistée –, qui va dans le sens de ce que veut la communauté.

Que veut la communauté? Que ses membres se reproduisent machinalement, *sans faire de vagues*.

Ce n'est pas un hasard si, pour vendre un produit, on montre un homme ou une femme nus. Cet érotisme vise la procréation. En même temps qu'elle vend un produit, la société déclare: en achetant ce produit, en désirant l'image que ce produit véhicule et à quoi d'une certaine manière il se réduit, je vous impose une image du désir telle que vous allez vous porter vers un autre corps qui, à l'évidence, n'est pas ce corps-là, puisque ce corps-là n'est qu'une pure image (donc un être virtuel, qui n'existe pas), de sorte qu'en vous portant, sous l'influence de cette image, vers un autre corps, vous allez le désirer, l'approcher, faire l'amour, et procréer.

L'essentiel, vous l'aurez compris, n'étant pas la procréation en soi: après tout les êtres humains n'ont pas attendu la publicité pour se reproduire. C'est

bien plutôt sa manipulation scientifique et sa domination, autrement dit sa *gestion*.

Strauss l'explique très bien: si l'éros dérange la cité, c'est parce qu'il introduit de la distorsion dans la perpétuation de l'espèce humaine, dans ce qui fait que les choses se poursuivent d'une manière sempiternelle, ainsi que la communauté l'entend.

L'érotisme le plus moderne, le plus contemporain aujourd'hui, sera donc un érotisme froid, un érotisme qui va droit au but dans cette idéologie de la perpétuation imposée de l'espèce humaine par elle-même. Érotisme passif, puisque les êtres qui en sont issus ne sont pas dynamiquement nés du désir. Il s'agit de l'érotisme du laborantin qui, sous un microscope, coagule un ovule et un spermatozoïde pour engendrer un être humain à l'aide de quelques pipettes – phénomène reproduit quotidiennement et par centaines de cas dans les laboratoires de procréation artificiellement assistée.

C'est l'acte le plus érotique aujourd'hui dont la société est capable: faire se rencontrer un ovule et un spermatozoïde dans une éprouvette. Cette rencontre n'a rien de fortuit, et Lautréamont lui-même n'aurait su la prévoir.

Depuis qu'il y a des hommes et du langage, depuis que l'homme est autre chose qu'un homme de Cro-Magnon – et encore, l'homme de Cro-Magnon avait peut-être des secrets d'érotisme qu'on ignore –, un phénomène tout à fait inédit est arrivé: les gens naissent pour une autre raison que le simple et obscur désir du papa pour la maman ou de la maman pour le papa. Cela laisse pensif sur la place démesurée de l'érotisme dans la société contemporaine.

L'érotisme du laborantin est donc un érotisme froid, rigide, frigide, voyeur. Il se situe dans la vision totale de ce qu'il est en train d'accomplir: il regarde

depuis son microscope l'être humain qu'il est en train de créer, ou plus précisément d'induire. Et il participe à la *gestion* du stock de l'espèce humaine, puisqu'il s'agit d'augmenter par cette manipulation scientifique le nombre d'êtres humains déjà en place dans la communauté.

L'érotisme de l'écriture s'y oppose en tous points. Pour commencer, je précise que l'érotisme de l'écriture n'a rien à voir avec l'écriture érotique, il ne faut pas les confondre. Si l'écriture est un acte d'érotisme, ce n'est pas au sens où l'écriture décrit des choses érotiques. Il peut y avoir de l'érotisme dans cette écriture-là, mais ce n'est pas son dessein. L'écriture « érotique », le récit d'histoires érotiques, consacre à nouveau l'imposition d'une figure particulière du désir: on décrit des gens en train de faire l'amour, on met donc devant les yeux une certaine manière de désirer. On impose une conception, une vision de l'érotisme.

Cette écriture « érotique » n'a rien à voir avec l'écriture érotique au sens actif, subversif, criminel, du marquis de Sade, pour prendre un exemple parlant.

L'une des caractéristiques de l'écriture de Sade consiste en ce que régulièrement les postures érotiques de ses personnages se font et se défont, les postures se forment et les postures se déforment. De sorte que l'imposture, c'est-à-dire la pétrification d'une seule posture afin d'annihiler toutes les autres possibles, est renversée.

Il y a quelque chose de l'ordre de la toile sans fin de Pénélope, dans l'écriture de Sade. Elle est précisément anti-érotique au sens commun du terme, puisque ce sont des postures totalement irréalisables, et qu'il s'agit d'un érotisme qui n'est pas visuel. Lisez n'importe quelle page de Sade, c'est du jamais vu, de l'impensé pur. C'est d'ailleurs « injouable » sur scène. Essayez de

représenter *La Philosophie dans le boudoir*, c'est impossible. C'est impensable et impossible. Dans n'importe quel texte de Sade – en effet considéré comme très pornographique –, des corps commencent à s'amonceler les uns sur les autres. Il y a des bras ici, des membres là, des gens qui se pénètrent en même temps qu'ils se font pénétrer, etc., sur un fond de criminalité intense à la fois en actes – fictifs, écrits – et en discours. L'organisation des corps, au sens où les corps seraient réductibles à des sommes d'organes, est entièrement soumise à l'acide dissolvant du langage. Cela devient vite tout à fait *inconcevable*, au sens propre, et en cela ce n'est pas un érotisme visuel: on ne donne pas une image toute faite de ce qu'on pourrait reproduire chez soi. L'écriture de Sade est non reproductible, au sens à la fois où on ne peut pas refaire la même chose chez soi, et parce que ce n'est pas une image: on n'est donc pas dans la reproduction.

L'érotisme de l'écriture est à la fois actif – c'est un acte –, chaud et non pas froid, souple et non pas rigide. Et ce qui le porte, ce qui le tend, ce qui l'érige, l'impulsion et le but de cet acte, c'est son désir de *vérité*.

C'est la première définition de l'érotisme de l'écriture en tant qu'elle est un acte: l'écriture désire, et ce qu'elle désire, c'est la vérité.

Il y a une vérité de l'érotisme écrit, de l'érotisme de l'écriture. Cette vérité-là s'oppose, par définition à un mensonge. Mais en même temps, l'écriture à laquelle je fais allusion étant principalement la fiction, elle correspond également d'une certaine manière à un mensonge. Pour reprendre un mot de Cocteau, l'art « est un mensonge qui dit la vérité ». Pour le dire autrement, l'écriture, la fiction, est une manière de ne pas dire, de ne pas décrire, de ne pas montrer visuellement la réalité. C'est donc un mensonge, une distorsion, mais dont la visée est une vérité sur le mensonge que constitue cette même réalité

telle que se la représente l'ensemble des hommes. La formule de Cocteau n'était donc qu'à moitié vraie, raison pour laquelle Picasso l'a corrigée et améliorée en: « L'art est un mensonge qui dit la vérité sur le mensonge. »

Picasso a eu une autre formule étonnante: « La peinture n'est jamais chaste. ». C'est vrai de l'écriture. L'écriture n'est jamais chaste parce qu'elle est un acte d'érotisme tendu par son désir de vérité. Et ce mensonge qui dit la vérité sur le mensonge est engagé dans une guerre – parce qu'il s'agit réellement de guerre – contre l'érotisme plat, froid, rigide, frigide et mensonger de la communauté.

L'érotisme mensonger a été défini par quelqu'un d'autre – qui a employé lui aussi le terme précis de « mensonge » –, c'est Freud, dans une de ses *Cinq conférences sur la psychanalyse*.

Freud écrit d'abord: « Les hommes ne sont pas du tout sincères dans les choses sexuelles... »

Qu'est-ce que les « choses sexuelles »? Expression assez ambiguë, floue, belle d'ailleurs, et intéressante.

Puis Freud a cette métaphore: « Les hommes portent un épais survêtement qui est fait d'un tissu de mensonges, afin de voiler leur sexualité. » Il ajoute encore: « Personne d'entre nous ne peut dévoiler en toute liberté son érotisme aux autres. »

On est ici dans une configuration plus précise: c'est-à-dire que la sexualité doit elle-même se recouvrir d'un tissu de mensonges – elle est dans le *voilement* – parce qu'il est impossible de dévoiler son érotisme aux autres.

Or l'érotisme de l'écriture, précisément, en tant qu'il est tendu par un désir de vérité, participe à la déchirure de ce voile. L'érotisme est dans le *dévoilement*,

au sens propre.

Vous n'êtes pas sans savoir que « dévoilement » et « vérité », c'est le même mot en grec. Ces Grecs qui ont inventé l'idée du dieu Éros appelaient la vérité *aléthéia*, le « non-voilement », le « dévoilement ». La vérité consiste à déchirer le rideau qui voile la réalité.

Aussi, si l'on suit Freud, il existe un érotisme qui voile, même si cet érotisme consiste à montrer des corps nus – et par le fait même qu'il les montre, il les voile –, et un autre érotisme qui dévoile, qui déchire le voile du mensonge.

Cet érotisme actif qui déchire le voile du mensonge est une manière de trahison – on retrouve le crime de tout à l'heure –, puisque la société tout entière s'organise autour de ce mensonge, ce « crime commis en commun » dit Freud. Si la société hait la criminalité de l'écrivain, ce n'est pas en tant qu'elle est criminelle (ça, c'est le prétexte), mais en tant qu'elle ne se fonde pas dans sa propre banalité barbare.

C'est ce que dit Georges Bataille, qui a pensé des choses merveilleuses et profondes sur l'érotisme, en particulier dans un livre intitulé *L'Érotisme*: « La vérité de l'érotisme est trahison .»

C'est une phrase qui m'a intéressé au point de la mettre en exergue du *Sexe de Proust*, où j'ai décrit ce que Proust révèle à la fois de la sexualité, de l'homosexualité, du lesbianisme, des rapports entre la façon dont s'organise la société, le mensonge social, et l'érotisme vrai, par le biais du désir, de la jalousie, de la trahison bien sûr, etc.

Je crois d'ailleurs que c'est chez Proust qu'on peut le mieux trouver cette définition même de l'écriture comme un acte érotique. Pour prendre un exemple anecdotique, on posa à Proust, vers la fin de sa vie, la question: Qu'est-ce que

vous feriez si vous étiez obligé d'exercer un métier manuel? Et Proust a répondu: Je prendrais précisément comme profession manuelle celle que j'exerce actuellement: écrivain. « L'esprit guide la main », dit-il. Et il se compara à un boulanger.

N'oublions pas que Proust, au début de *Contre Sainte-Beuve*, a développé l'idée hérétique selon laquelle on n'écrit pas avec son intelligence. Plus on écrit, plus on s'aperçoit que ce n'est pas avec son intelligence qu'on écrit, mais avec ses sensations, donc avec son corps, et donc, d'une certaine manière, avec son sexe.

Pour revenir à Bataille, dans un autre de texte – une conférence sur le surréalisme –, il dit: « Comment écrire sinon comme une femme accoutumée à l'honnêteté se déshabille dans une orgie .»

Phrase mystérieuse, que je comprends pour ma part de la façon suivante: l'écriture – puisque c'est de l'acte d'écrire que parle Bataille – sert à dévoiler un certain puritanisme du langage commun, *en l'abandonnant*, comme on se débarrasse d'un vêtement – le « tissu de mensonges » dont parle Freud –, afin d'atteindre la singularité subversive.

La singularité subversive de quoi? Qu'est-ce qui se passe dans une orgie?

Il s'agit d'atteindre une incandescence qui n'a plus de limites, à la lettre une jouissance sans entraves.

Un des slogans écrits sur les murs en mai 1968 était, vous le savez: « Jouir sans entraves ». Autant dire une jouissance orgiaque. Je crois que c'est ce que voulait dire Bataille dans l'idée d'une femme qui se déshabille. Une femme

honnête, c'est-à-dire habituée à un langage courtois, convenable, enlève le tissu de mensonges qu'est sa propre sexualité socialement agréée, pour jouir sans entraves. Dans une orgie, c'est-à-dire sur un mode où les rapports de jouissance entre les uns, les unes, et les autres, sont irrécupérables par le monde du travail.

« Jouir sans entraves », ou « Ne travaillez jamais » (slogan inventé par Guy Debord), ou encore: « Écrivez partout », cela signifie la même chose.

Si on pense ensemble ces trois maximes, comme des balles qu'un jongleur fait tenir en l'air en même temps, on comprend qu'elles se justifient l'une l'autre.

C'est une sorte d'équation, si vous préférez:

« Jouir sans entraves » * « Ne travaillez jamais » = « Écrivez partout »

L'exemple contraire (il faut toujours voir à quoi s'oppose l'acte d'écrire, sinon on reste trop abstrait, trop ésotérique) pourrait être illustré par un slogan que j'ai surpris en me promenant, l'hiver dernier, à Paris, un slogan qui exprime bien l'esprit de l'érotisme passif. Sur un mur de l'Académie Française, rue de Seine, quelqu'un avait écrit ce mot très drôle: « N'écrivez jamais ! »

Moi qui suis écrivain, qui écris tout le temps et partout – sans parler de jouir sans entraves! –, cela m'a interpellé, comme on dit.

Ce « N'écrivez jamais! », je l'ai ressenti comme une sorte de contre-slogan soixante-huitard, qui irait avec « jouissez sur ordre » (l'inverse de jouir sans entraves) et « travaillez partout ».

En effet, l'inverse de « ne travaillez jamais » n'est pas « travaillez tout le temps », c'est « travaillez partout ».

Pourquoi? Parce que « travaillez partout » aujourd'hui signifie également « travaillez tout le temps ». Ce n'est pas un secret: le travail prend de plus en plus de place, même si le loisir se développe, même si les heures de travail se réduisent. L'expansion du travail dans la société contemporaine (expansion qui

fait le désespoir des gens qui travaillent, ils en sont à grappiller des heures de salaire en plus ou en moins) est telle que même lorsqu'ils ne travaillent pas, ils ont encore l'impression de travailler, tant ils sont pris dans une machinerie asservissante de labeur.

Je dis donc que « travaillez partout » ou « travaillez tout le temps » revient au même puisque *le temps lui-même est devenu désormais une annexe de l'espace.*

Comment le temps est-il devenu une annexe de l'espace? Prenons un autre exemple très contemporain. Je regarde à la télévision, sur Canal Plus, le matin, les informations américaines. On y suit les informations d'ABC News de la veille, autant dire ce que l'Amérique est en train de faire et de déverser comme image d'elle-même en direct, à quelques heures près. L'Amérique, autant dire le monde entier avec à peine une petite décennie d'avance. C'est une sorte de vision prophétique quotidienne de ce qui déferlera d'ici quelques temps, en différé, sur la France. J'ai donc vu, sur ABC News, un petit malin qui fait fortune (en dollars), pour avoir déposé, il y a cinq ans, comme brevet, la formule: « Year Two Thousand » (An 2000). Ce petit malin gagne de l'argent sur le moindre tee-shirt, le moindre chewing-gum, le moindre savon, le moindre gadget sur lequel est inscrite cette formule dont il a dorénavant la propriété exclusive.

J'ai appris ainsi deux choses. D'abord que n'importe quel mot d'ordre peut se déposer, comme un brevet, si on est le premier à le formuler; toute personne qui utilisera à des fins de marketing votre mot d'ordre devra vous payer des droits de reproduction. D'autre part on a là l'exemple manifeste, le plus concret, de temps devenu une annexe de l'étendue, une pure chose, un pur objet. Et un

objet comme tous les objets aujourd'hui, servant uniquement au troc, dont la substance même consiste à faire fructifier l'argent, lui-même largement virtualisé, devenu un ensemble d'impulsions électroniques au cœur de gigantesques réseaux financiers.

Le temps est donc non seulement devenu une pure annexe de l'espace, mais en un sens il a été aboli par l'omniprésence et l'omnipotence de l'étendue.

En revanche, la temporalité telle que l'écriture la crée et la vit, n'est pas de l'ordre de l'étendue. Le temps de l'écriture est une *trouée verticale* de l'espace, relisez la fin du *Temps retrouvé* pour vous en convaincre. Proust dit plus de choses universelles en parlant du Faubourg Saint-Germain, de petits problèmes de raouts, de déplacements entre la cour des Guermantes et la côte Normande, que s'il avait écrit cinq cents traités sur l'ensemble des tribus de l'univers.

Car le temps en acte, érotique, de l'écriture, contient tous les espaces.

Sur ce rapport entre érotisme et non-travail, Bataille a une autre formule dans la conférence sur le surréalisme: « La vérité comme la débauche est silencieuse ». C'est un commentaire de la phrase que j'ai citée tout à l'heure, selon laquelle il faudrait écrire comme une femme honnête se déshabille dans une orgie. L'écriture, comme la débauche – soit le contraire de *l'embauche*, donc du travail –, et comme la vérité, est d'autant plus redoutablement érotique qu'elle ne parle pas. L'écriture est silencieuse c'est aussi pour cela qu'elle peut être en esprit et en vérité.

Ainsi ce soir, j'ai beau vous parler d'écriture, je ne suis pas en train d'écrire. Nous ne sommes par conséquent ni vraiment dans la vérité, ni hélas!

dans la débauche

L'écriture ne parle pas parce qu'elle est en acte justement. L'écriture est une pensée en acte; elle est dans l'acte même de penser. On imagine que la pensée n'est pas un acte: au contraire, la pensée, dans l'écriture, est un acte qui n'est pas assigné par le langage. Elle se déploie dans une parole qui troue le langage, qui déchire, dévoile le langage, mais elle ne s'insère pas dans le tissu du langage.

Bataille ajoute: « La vérité ment dès qu'elle affirme ». « Elle se dérobe », continue Bataille, « et c'est faute de savoir se dérober avec elle que le langage déguise la vie humaine, et fait de la vie humaine ces choses que sont un juge, un poète ou un militant. »

À nouveau Bataille est très proche de Freud. La vérité, si elle n'est pas dans le silence, si elle est enrobée dans un langage qui ne sait pas se dérober, doit se déguiser en ces « choses » – Freud parlait de « survêtement », c'est la même chose –, ces « choses sexuelles » que sont un juge, un poète ou un militant.

Le langage, tel que tout un chacun l'utilise ou est utilisé par lui, déguise la vie humaine. C'est un vêtement fait de mensonges exactement comme l'érotisme social, qui est un pur simulacre.

Le meilleur moyen de s'en apercevoir est encore de regarder un film porno.

Si on a un peu d'oreille, et si on a l'œil, on constate que les acteurs pornos jouissent très peu: les hommes ne sont qu'à moitié en érection, les femmes simulent nettement l'orgasme. Et le meilleur moyen de comprendre ce qu'il y a de mensonger dans l'érotisme social, comparé au vrai désir – c'est-à-dire au désir de vérité –, c'est encore la bande-son d'un film porno.

La bande sonore d'un film porno est toujours, non seulement ringarde, mais

fausse: les gémissements ne sont jamais en phase avec les mouvements des lèvres. D'un point de vue cinématographique, c'est un travail extraordinairement bâclé, et en ce sens le film porno en dit long sur le mensonge. C'est comme si le film porno était là pour dire: *Voyez à quel point moi, juge, militant, poète déguisé en chose sexuelle, je mens.*

La pornographie nous intéresse parce que c'est, je crois, ce qu'on peut trouver de plus cru dans l'érotisme passif contemporain.

Autre caractéristique d'un film porno: on ne jouit pas vraiment, on donne à voir la jouissance. Le plus petit commun dénominateur des films pornos jamais produits sur cette planète est d'exposer l'éjaculation devant la caméra: lorsque l'homme va jouir, il se retire de la femme avec laquelle il copulait et il éjacule sur elle, ou contre elle, ou par terre, ou en l'air... Telle est la part non négociable du film porno, le tabou incontestable. L'homme doit exposer son éjaculation, sa jouissance, et surtout la substance de cette jouissance. Substance devenue désormais – je parle du sperme – comme vous le savez, hautement monnayable, puisqu'on l'entrepose dans des banques. Il faut penser tout cela ensemble, il faut faire comme le jongleur. Auparavant l'homme se contentait de grogner, gémir, crier, parler, comme tous les êtres humains depuis Cro-Magnon, qu'il fasse clair ou pas. L'homme jouissait dans le noir, dans l'obscurité, dans le mystère. Il n'avait pas pris l'habitude de dire: Regardez comme mon orgasme est photogénique!

En donnant à voir son sperme, l'acteur exhibe un produit qui est désormais intégré dans le monde du travail, dans le monde de l'argent. Aujourd'hui, le sperme est capitalisable, il se met en banque, possède un certain prix, peut-être aura-t-il même un jour un cours à la Bourse. Ainsi, cette jouissance stéréotypée des films pornos, ritualisée à l'excès, laquelle d'un point de vue humain et d'un point de vue extatique est d'une pauvreté consternante – ce sont toujours à peu

près les mêmes choses répétitives qui ont lieu –, est enclose à la fois dans le monde de l'espace, de la vision, de la passivité, et du travail.

C'est tout bonnement une jouissance sous entraves.

À l'inverse, la force de l'écriture déchirant le voile mensonger du langage pour se dégager des entraves, a été exprimée clairement par Céline lorsqu'il évoquait son style, ses trouvailles stylistiques. Il parlait de sa « grande attaque contre le Verbe ». Il avait perçu qu'entre le Verbe et lui, c'était une question de guerre. Il était en guerre contre les entraves du langage. À une autre époque, Céline a eu une expression également étonnante. Il évoquait dans une lettre quelques-uns de ses contemporains, Brasillach, Bardèche... Or Céline remet en cause leur aptitude à la création par une métaphore très nette: « Ce sont des jean-foutre... je suis le Père-Sperme ! » Il se concevait dans l'acte même de la création. Les autres? des « jean-foutre », ce qui n'était pas très flatteur sur la manière dont ces gens-là, des écrivains fascistes, vous l'aurez noté, usaient de leur jouissance.

Cela nous amène à une troisième formule très parlante de Céline, qualifiant le romantisme sexuel de « vagin-tabernacle ».

Qu'est-ce que le vagin-tabernacle? Cela n'a rien à voir avec l'érotisme actif, c'est quelque chose de religieux, donc de liant, donc de tout à fait social. Il s'agit de l'idolâtrie de la sexualité en soi. On ne compte plus les livres, les conférences, les colloques, les émissions télévisées sur la sexualité. On a été jusqu'à inventer une science, la sexologie ! laquelle est aussi foncièrement une imposture que toutes les autres sciences humaines. Quant aux sciences « inhumaines », celles dont la Technologie utilise les lois et le langage, leur asservissement au monde du travail et de l'espace absolu n'est plus vraiment à

démontrer.

Cette idolâtrie du rapport amoureux vise à diffuser une conception dogmatique de ce rapport, censé pourtant être la chose la plus naturelle et la plus simple du monde. Lorsque j'étais adolescent, un ministre décida qu'on dispenserait aux lycéens des cours d'éducation sexuelle ! J'avais probablement le sentiment que je n'y apprendrais rien de bon, que cet érotisme-là, cette sexualité sociale et scolaire était foncièrement, substantiellement mensongère, puisque j'ai toujours délibérément séché ces cours!

Il existe une culture dans laquelle on a médité ces rapports complexes entre l'érotisme, la vérité et l'écriture. C'est celle de la Bible et de la pensée juive.

Pour prendre un exemple fameux, dans la Bible, lorsqu'on veut exprimer qu'Adam fait l'amour avec Ève, par une apparente pudeur on écrit l'expression: « Adam *connut* Ève, sa femme ». Ce n'est pas par pudibonderie qu'on a mis « connaître » au lieu de « copuler ». S'il y a un bien roman – car la Bible est un vrai roman – loin de toute pudibonderie, c'est celui-là!

Qu'est-ce qu'on a voulu dire? Précisément qu'il existe un rapport de connaissance, donc de dévoilement, de vérité, dans le sexe, dans l'érotisme, dans le rapprochement entre deux êtres qui vont en effet faire l'amour – et du coup procréer, mais c'est annexe, si j'ose dire. Ils vont d'abord faire l'amour pour connaître.

Pour connaître quoi? Dans la mystique juive, nommée la Cabale (cette Cabale qui a été si loin dans le déchirement du voile du mensonge qu'on lui en a voulu à mort, et qu'on l'a péjorativement transformée, en français, en un *complot*, lorsqu'il s'agit simplement en hébreu d'une « réception », *kabbalah*, l'accueil d'un savoir transcendant)... dans la mystique juive, donc, on désigne le

sexe masculin de l'homme, le pénis, par la métaphore de l'arc-en-ciel – le mot est *kechet* en hébreu, c'est-à-dire « arc-en-ciel ».

Pourquoi? Les commentateurs de la pensée juive – talmudistes et rabbins – l'ont expliqué: la trace, c'est-à-dire la cicatrice laissée sur le sexe de l'homme par la circoncision, a la forme d'un anneau de chair – puisqu'on a ôté le prépuce, c'est le propre de la circoncision –, qui évoque un arc-en-ciel, lequel est lui même le signe visible d'un pacte invisible, verbal, avec le Seigneur. Cette trace sur le pénis est celle d'un retrait – celui du prépuce – et d'un creux, puisqu'il manque quelque chose à ce sexe. Certains commentateurs ont été jusqu'à affirmer que ce creux est féminin, c'est la part féminine du mâle; d'autres ont expliqué qu'en ôtant le prépuce, on ôtait au contraire la cavité féminine qui enrobe naturellement l'organe mâle...

Nous sommes là dans des textes vieux de plusieurs siècles, d'une audace et d'une étrangeté absolues! En tout cas la mystique est formelle, ce retrait inscrit comme une trace, cet arc-en-ciel sur le sexe masculin est... le paraphe de la Présence divine. Il y a un mot en hébreu qui désigne mystiquement la présence de Dieu sur terre, la *chekhina*, la « résidence ». La Présence divine est tracée dans ce creux, c'est la marque en creux, la marque de ce retrait à même le sexe de l'homme.

On comprend mieux pourquoi il existe un rapport entre la connaissance et le coït : il y a quelque chose en effet de l'ordre de la Présence, de la fissure divine dans la sexualité, en tant qu'elle ne pourra jamais combler un manque. La sexualité ne pourra jamais aboutir à cette fusion qu'elle semble appeler entre un homme et une femme, entre un genre et l'autre, entre un organe sexuel et l'autre, parce qu'il manque quelque chose à l'un des deux organes dès le départ – et que cette absence précisément est la marque, ou l'écho d'une présence fissurée du divin.

Le catholicisme a lui-même inventé une idée érotique assez proche: La présence de Dieu sur terre sous la forme d'un homme qui est le roi de l'univers, mais, comme le dit Bossuet, qui se laisse tomber de bassesse en bassesse jusqu'à être crucifié, dans une posture éminemment érotique. Ce n'est pas une grande invention de dire qu'il existe un érotisme extraordinaire dans la représentation de ce mystère de la Passion. Les peintres de tous les siècles n'ont pas manqué de souligner (en Occident du moins) cet érotisme puissant et étonnant de la christologie.

Autant d'indices qui éclairent diversement les rapprochements contemporains, mais qui montrent comme cette réflexion remonte loin. C'est en allant très loin qu'on peut comprendre les choses les plus proches de nous. C'est sans doute parce que j'ai lu un jour ces textes cabalistiques que j'ai compris pourquoi quelqu'un pouvait aujourd'hui faire breveter l'expression « An 2000 ».

Voilà pour le rapport entre érotisme et vérité dans la mystique juive. Quant à celui entre érotisme et écriture, on le trouve dans le tout premier texte de la cabale, *Le Livre de la Création*, où il est raconté comment Dieu créa le monde. Dieu prit les lettres de l'alphabet hébraïque – qu'on appelle les « lettres carrées » parce qu'elles sont de forme carrée (à la différence des lettres de l'alphabet arabe, par exemple, qui sont fluides, ce sont des arabesques) –, et il combina ces lettres, ces cubes plats, comme des briques, en les pesant sur une balance, afin de bâtir l'univers avec elles. Rabbi Isaac l'Aveugle, le premier cabaliste de l'histoire, aux XII^{ème}-XIII^{ème} siècles, a écrit dans son commentaire du *Livre de la Création*: « Les lettres sont combinées, c'est-à-dire qu'elles sont accouplées de nombreuses fois. Le langage varie pour dire que Dieu les “pèse” et les “combine”, parce que ces deux mots signifient tous les

deux “accouplement” en hébreu. » « Et cet accouplement », continue ce commentateur, « est un accouplement fait d’après leur intériorité, à la manière d’une trace qui est plus intérieure qu’une inscription » – on est proche de la trace laissée sur le sexe du mâle par la circoncision, une trace à même la substance des lettres, donc – « et cette inscription est plus intérieure qu’une sculpture », autrement dit une fabrication matérielle, mercantile et idolâtrique du monde.

Il m’a semblé important de citer ce texte de Rabbi Isaac l’Aveugle, parce qu’il était aveugle justement, comme Homère, comme Joyce, comme Démocrite – qui s’éteignit la vue en fixant un miroir ensoleillé afin de ne plus dépendre des simulacres – échappant par conséquent intrinsèquement au spectacle. Ce rabbin du XIII^{ème} siècle nous renseigne de la sorte à sa façon sur la société du spectacle!

Au point que j’aurais pu me contenter, depuis tout à l’heure, de faire cette citation de Rabbi Isaac l’Aveugle. Cela aurait été comme les papiers japonais dont parle Proust: vous l’auriez mise dans votre tasse de thé, ça ce serait déployé en vous... Ce que je veux dire, c’est que tout est contenu dans l’idée « d’une trace plus intérieure qu’une inscription, d’une inscription plus intérieure qu’une sculpture ».

Je vais ajouter quand même une chose:

Cette trace plus intérieure qu’une inscription a trouvé elle aussi des échos dans la théologie catholique: Bossuet explique par exemple que les plaies du Christ sont les paroles inscrites de son évangile – que l’évangile du Christ, en somme, est comme scarifié sur sa peau.

J’ai personnellement une autre hypothèse, symétrique de celle de Bossuet:

les Écritures sont le tatouage du corps divin.

Dans le judaïsme, il est assez probant que l'Écriture est le corps de Dieu. Le Dieu juif n'a pas besoin de s'incarner parce qu'il *réside* dans cette écriture – la Bible donc – elle-même tracée sur des parchemins – donc de la peau. Cette écriture qu'on peut toucher, qu'on peut voir, que les religieux lisent régulièrement dans les synagogues, c'est peut-être le corps de Dieu. C'est une hypothèse guère plus absurde que celle selon laquelle l'hostie est le corps de Dieu, multipliable et morcelable à l'infini, ou que le vin de la messe est le sang de Dieu. Un catholique a pour devoir de croire que c'est le corps de son Dieu qu'il avale et le sang de son Dieu qu'il boit. Il n'est donc pas plus absurde de formuler l'hypothèse que le texte de la Thora est le corps même de Dieu. Un corps qu'on a devant soi, qui est fait pour être roulé et déroulé, et lu et pensé.

Voilà. Telles sont les raisons pour lesquelles j'ai répondu d'emblée « Oui! » à la question: « Écrire, est-ce un acte érotique? »

Enfin, pour ceux qui ne sont pas partis au début mais qui sont quand même pressés, je résumerai cette conférence en une phrase:

Écrire, c'est penser un acte vrai, c'est-à-dire un acte érotique en tant qu'il est une trahison du mensonge.

Je vous remercie.

Questions/Réponses²

A: Vous écrivez dans *Mes Moires*: « Mon épuisement en arrivant aux

² Afin de faciliter la lecture du débat, les différents intervenants ont été désignés par des lettres de l'alphabet, à l'exception de Philippe Forest.

dernières pages du *Sexe de Proust*, comme si j'avais fomenté un véritable crime. » Il me semble qu'il y a là deux idées intéressantes sur ce que pourrait être l'écriture: d'abord une sorte de complot, donc une préméditation stratégique, un calcul de la pensée, et ensuite l'idée que l'écriture viserait, projetterait la mort.

Chez Georges Bataille l'érotisme est étroitement lié à la mort via la transgression; or, étrangement, ce thème n'a pas du tout été abordé dans votre conférence. Est-ce que vous pourriez relier l'écriture, l'érotisme et la mort, et expliquer pourquoi la mort n'est pas envisagée dans ce que vous appelez l'érotisme actif?

Stéphane Zagdanski

C'est volontairement que je n'ai pas parlé de la mort. Lorsque j'ai pensé au mot « crime », dans *Mes Moires*, c'est au sens où je l'ai utilisé tout à l'heure, au sens d'une écriture criminelle qui échappe aux lois de la société. La mort n'est pas criminelle, c'est le meurtre qui est criminel. La mort en soi est assez banale, ritualisée, socialisée et désormais de plus en plus virtualisée. Elle ne me semble pas être du côté du crime mais de la bien-pensance.

Lorsque j'ai achevé *Le sexe de Proust*, j'étais d'une part concrètement épuisé, et j'avais l'impression d'avoir fomenté un crime en développant les pensées qui chez Proust ne concernent pas la mort mais ce crime au cœur de la communauté qu'est le lesbianisme.

Il y a crime, et en même temps l'écriture consiste à dévoiler ce crime qui se dissimule. C'est en se dissimulant, en un sens, en s'infusant dans la communauté, que le crime, « commis en commun », se socialise. Prenez l'exemple, dans la *Recherche*, de l'épisode du talus de Montjouvain, lorsque Mademoiselle Vinteuil et son amie se préparent à faire l'amour derrière une

fenêtre – petit rituel de perversion. Le narrateur est là, en train de prendre des leçons, non pas d'éducation sexuelle, mais d'écriture. Dissimulé derrière un talus, il regarde cette scène effarante, et il apprend beaucoup de choses. Il y a de nombreux moments où l'on revient à la même posture de découverte dissimulée, c'est-à-dire où Marcel, le narrateur, est caché, derrière un vasistas par exemple. Il y a un épisode assez comique, au début de *Sodome et Gomorrhe*, lorsqu'il entend Charlus et Jupien en train de se sodomiser. Cela faisait le bruit de quelqu'un qu'on égorge, dit Proust, comme s'ils étaient en train de commettre un véritable crime. Il ne peut qu'entendre la scène, il n'arrive pas à monter assez haut pour la voir. Ailleurs, il voit Charlus se faire torturer dans un bordel sado-maso. Le narrateur est donc toujours dans la posture de celui qui surprend le crime en train de se commettre, et qui comprend que ce qui est criminel, ce n'est pas ce qu'il est en train de voir, mais sa propre posture: le fait de percer le sens singulier du crime.

Pour moi, la littérature est un crime précisément parce qu'elle échappe à la mort. C'est pour cela que l'idée de la résurrection est très présente dans la *Recherche*.

C'est sans doute la raison pour laquelle j'utilise des fragments de Bataille qui ne sont pas reliés à la mort. Comme l'idée qu'il faut écrire comme une femme (mais pourquoi comme une femme? pourquoi pas comme un homme?) laisse tomber sa robe de mensonges (qu'est-ce que la robe de mensonges d'une femme?) – sa robe de Fortuny pour employer une image de Proust. Cette phrase m'a davantage intéressé, parce que le rapport à la mort chez Bataille est un concept lié à la libération hors de la singularité, de l'individualité, dans une fluidité sans entraves où toutes les limites sont abolies parce que le corps se disloque, et qu'on entre dans la mort comme dans un océan illimité.

B: Est-ce que toute écriture est érotique? Je pense par exemple aux écritures asiatiques, à l'hébreu, à la langue arabe, qui n'utilisent pas les caractères latins. Est-ce qu'il y a une relation à des érotismes divers culturellement exprimés?

S. Z. Il y a pour nous Occidentaux une beauté picturale évidente de ces écritures. Les deux plus belles écritures au monde sont probablement le chinois et l'arabe. Mais est-ce que ces calligraphies sont érotiques? Sans doute, d'un point de vue de l'histoire des civilisations. Mais au sens où je l'entendais tout à l'heure, je ne le crois pas. Je parlais de l'écriture au sens de l'acte d'écrire, et non pas au sens de la vision qu'on peut avoir d'un texte écrit, qui est d'autant plus beau qu'on ne le comprend pas. Peut-être qu'un Chinois qui n'aurait jamais lu que du chinois trouverait des phrases écrites en français merveilleusement érotiques, par simple dépaysement.

Cet érotisme-là existe certainement, notamment dans la tradition du tatouage au Japon, donc de l'écriture sur le corps, de sa fonction érotique. Mais par le fait même qu'elle a une fonction, elle se trouve récupérée du point de vue social. Elle instaure une hiérarchie, par exemple, elle est assimilée à un commerce, puisqu'il faut payer le tatoueur; cela n'a rien à voir avec l'écriture au sens où je l'entendais. Ce n'est pas méprisable pour autant, il est vrai que visuellement parlant, ce sont de magnifiques écritures.

Lorsqu'on évoque l'érotisme de l'écriture, la réponse qui vient en premier à l'esprit est: l'écriture est un acte érotique parce que le papier crisse comme de la soie qu'on caresse, etc. J'ai voulu exprimer des choses différentes, parce qu'il me semble que l'écriture est différemment érotique – écriture au sens où l'on écrit ce que l'on pense. C'est la pensée qui s'écrit par l'intermédiaire du corps.

C'est la raison pour laquelle il n'y a pas de différence sur le fond, pour moi,

entre écrire à la main et écrire avec une machine à écrire ou même un ordinateur. On a une lettre de Baudelaire à Flaubert, lorsqu'il est passé de la plume d'oie à la plume en fer. Il trouvait ça abominable: « C'est comme marcher avec des sabots sur des pierres branlantes ». On a la trace d'une lettre de Kafka à propos de la machine à écrire. Il trouvait cela étrange, il cherchait « le vivant derrière la feuille froide ».

De la même manière, on trouve des écrivains contemporains qui détestent l'ordinateur. Je crois que la substance de l'écriture n'est pas dans l'instrument qu'on utilise pour écrire, tant que le corps y a sa part. Est-ce que la viole de gambe est plus essentiellement musicale que le saxophone, invention récente? Non. Pour moi, ce n'est pas plus érotique d'écrire d'une manière ou d'une autre, ce qui fait l'érotisme de l'écriture, c'est le sens, le fond.

C. À propos des degrés d'érotisme dans l'écriture, ou sur la forme du sens, est-ce que vous faites une distinction entre la métonymie et la métaphore, qui serait peut-être l'acte purement érotique de l'écriture?

S. Z. Pour vous, la métaphore est plus un acte? Et la métonymie serait quoi alors?

C. Elle renverrait peut-être à une continuité, c'est-à-dire un érotisme plus social.

S. Z. C'est une différence qu'on peut faire. Je ne la fais pas. Je crois que s'il y a quelque chose d'érotique dans la métaphore, cela vient de ce qu'elle produit une rupture avec le langage courant, simplement parce que c'est une image – au sens rhétorique –, une image littéraire: au lieu d'aller droit au but

pour décrire une chose, on la décrit en zigzaguant. Avec la métonymie, on obtient aussi un effet de distorsion. Donc je n'opérerais pas de différence si sensible entre l'érotisme de la métaphore et la sociabilité de la métonymie. Pour moi, il y a la figure littéraire en soi, métaphore, métonymie ou n'importe quelle figure de la rhétorique.

La rhétorique, l'ensemble des figures du langage, est et n'est pas une érotique. Elle n'est plus une érotique à partir du moment où elle s'est réglée, régulée au point de pouvoir être enseignée dans les manuels. Aucun écrivain qui veut écrire quelque chose de particulier ne consulte son manuel de rhétorique ou son traité de linguistique, pour savoir comment écrire. C'est ce que disait Hemingway à propos du dictionnaire: Il faut l'avoir lu une fois comme un roman du début à la fin puis le donner à un ami. Il vaut mieux connaître ces choses-là, mais on ne peut pas les utiliser dans cet érotisme de l'écriture qui consiste à dire: « Tout le monde ment, sauf moi. » Il y a une mégalomanie de l'écrivain qui est telle qu'il ne peut pas utiliser les règles et les outils qui ont été forgés par d'autres. Il doit donc refaire pour lui-même son propre langage et de nouvelles règles du langage, même s'il utilise l'orthographe commune, la grammaire commune et la rhétorique plus où moins commune. Le crime doit demeurer en partie invisible. Sinon on se fait prendre par la police, ce qui n'est pas le but de l'opération.

On s'est aperçu qu'à partir du moment où la poésie avait décidé qu'il lui fallait « jouer sans entraves », c'est-à-dire abandonner les rimes, elle s'est délitée. Il me semble assez évident que la poésie aujourd'hui est largement moins riche que la poésie au XIX^{ème} siècle ou au début du XX^{ème} siècle. Une énergie s'est perdue avec l'avènement du vers libre.

Il y a des conférences de Mallarmé sur ces questions. Les poètes – c'est-à-dire les gens les plus intensément impliqués dans la figure de style – ont débattu

de ces questions parce qu'ils devaient jouer dans des entraves, ils étaient obligés, pour reprendre une image de Nietzsche, de « danser avec des chaînes ». Nietzsche pensait que le plus grand danseur doit pouvoir danser avec des chaînes. Le plus grand poète doit pouvoir écrire avec des règles de rhétorique précises. Le plus grand écrivain est celui qui arrive à écrire malgré ces règles rhétoriques. Il faut donc les connaître, les utiliser, mais il faut aussi savoir les transgresser, les dépasser.

C. Oui, Proust parle à ce propos des « anneaux du beau style », je crois.

S. Z. Exactement.

Philippe Forest : Je vais repartir de la formule de Bataille que tu avais utilisée: « écrire comme une fille ôte sa robe », pour te donner l'occasion de reparler de ce que tu avais déjà écrit dans *Le sexe de Proust*, et ce que tu as déjà pu écrire des derniers romans d'Hemingway³, avec ce jeu de la transsexualité par lequel le romancier parvient justement à la vérité de l'acte érotique.

Écrire « comme une femme » ou « comme un homme »: il y a deux versants différents, peut-être opposés, à l'acte sexuel. Est-ce qu'écrire est un acte phallique ou est-ce que cela ne passe pas plutôt par une identification au féminin?

S. Z. Il semble en effet qu'écrire consiste à fissurer la communauté, y compris cette « entrave » qu'est la différence des sexes, mais pas de n'importe quelle façon ni de n'importe quelle manière.

Ce qui m'a paru intéressant chez Proust, c'est que toute la *Recherche* est le

³ Cf. *Pour qui sonne la grâce*, p. 299.

roman d'une découverte de l'écriture et d'une invention des règles propres à l'écriture d'un roman – puisque lorsque la *Recherche* se termine, le « roman » peut commencer, or en fait il est fini. Et ce roman progresse par la révélation, le dévoilement de certaines vérités d'ordre sexuelle, sur la manière dont les sexes passent du positif au négatif, de l'un en l'autre, d'homme en femme et de femme en homme. Par exemple, Proust raconte qu'à mesure que Charlus vieillissait, il se transformait en femme. Donc il y a des transformations du corps – ce ne sont pas les seules que note Proust – et selon moi l'écriture est capable de traverser ces îlots-là, qui sont aussi très surveillés et régulés par la société. Mais autant dire que ce n'est pas en étant une *drag-queen* qu'on percera les secrets de l'écriture, car alors on en reste à l'*icône* de la femme; ni simplement d'être dans l'homosexualité ou l'hétérosexualité. C'est la raison pour laquelle j'ai employé ce titre un peu sibyllin, *Le sexe de Proust*, voulant traiter de cette question: Qu'est-ce qu'être « dans la sexualité », et qu'est-ce qu'être dans « l'écriture »?

Dans *Le sexe de Proust*, j'ai voulu parler du sexe au sens grammatical et pas du phallus ou du pénis de Proust, évidemment. J'ai tenté de répondre à la question: dans quelle catégorie grammaticale placer ce singulier Marcel Proust? Dans quel ordre zoologique classer cet animal-là, ce Marcel Proust qui écrit un roman aussi étrange sur la différence des sexes, sur ce qu'il y a de différences entre les sexes, et de semblable entre les hommes et les femmes, et qu'est-ce que c'est qu'être un homme qui observe et traverse le mystère constitué par l'érotisme entre femmes... Personne n'en avait parlé avant Proust, et je crois qu'après on ne l'a pas tellement fait non plus.

L'écriture est à la fois dans la dissociation et dans le dépassement de cette dissociation, et non dans la propre homosexualité de Proust, qui n'est aucun intérêt – on se moque qu'il soit homosexuel, hétérosexuel, pédophile, zoophile ou chaste...

D. Vous dites que l'érotisme est dans le sens, n'est-il pas d'abord dans l'acte de la pensée?

S. Z. Pour moi, le sens et l'acte de la pensée, c'est la même chose. La pensée, c'est le sens en soi. La pensée est une création de sens. Un sens qu'on essaie d'interdire de plus en plus. Il faut donc écrire comme les Italiens conduisent, c'est-à-dire en empruntant tous les sens interdits.

E. Je voudrais revenir sur la métonymie parce que je crois que la métonymie que vous avez peinte d'abord dans le côté de l'érotisme que vous appelez « passif » à partir des morceaux de corps, c'est une métonymie.

Je pense qu'on peut la voir à ses débuts dans les blasons qu'ont faits les poètes du Moyen-Age et qu'écarter cela de l'érotisme vrai me semble rapide dans la mesure où on se rend compte que lorsqu'il y a amour c'est souvent sur un trait de l'autre – donc métonymique – que l'amour commence. L'accès à l'être passe d'une façon mystérieuse par un trait qui est pris du côté de l'intime du sujet qui aime. C'est donc très compliqué...

S. Z. Je suis tout à fait d'accord avec vous. C'est d'ailleurs parce que c'est compliqué que c'est aussi passionnant.

Je n'ai pas voulu dire qu'isoler un trait du corps, métonymiquement en effet, ou une partie du corps, était un érotisme faux. J'ai dit que cet érotisme qu'on nous vend comme étant l'érotisme vrai, consiste à réunir, à présenter un corps comme s'il était la somme *synthétique* de ses organes. À l'inverse, en effet, reconnaître l'érotisme dans un seul trait du corps signifie qu'un seul trait peut parler pour le tout – ce qui est la forme de la métonymie.

D'autre part les blasons dont vous parliez, ce sont des textes, nous ne sommes plus dans l'image, dans la représentation imagée. Il est assez rare que les peintres, le Titien, Picasso, Modigliani, représentent une jambe de femme et rien autour, comme dans la publicité; les femmes des peintres sont toujours des femmes entièrement nues.

Aimer, être attiré par un trait d'une femme, montre que l'image de la beauté telle qu'on nous la vend est fausse, parce qu'une femme peut avoir un mollet qui la rend merveilleuse, et le reste de son corps ne pas correspondre à l'idée qu'on se fait de ce qu'est une femme merveilleusement belle. Donc, de ce point de vue, vous et moi, madame, partageons le même érotisme.

F. Dans le rapport à la mort, vous avez cité Céline et son histoire de « Père-Sperme » par rapport aux « jean-foutre » et j'aimerais bien essayer de comprendre ce qui va différencier le « Père-Sperme » – je trouve cette expression très phallique – des « jean-foutre ».

Ici même Philippe Forest a parlé de l'importance du rapport à la mort comme point de réel dans le rapport à l'écriture. Proust est une énigme pour moi parce que je ne connais pas bien son rapport à la mort. Qu'est-ce qui va faire la différence entre un acte d'écrire qui serait érotique au sens ou vous l'entendez et un acte d'écrire qui serait pseudo-je-sais-pas-quoi, de la petite littérature...

S. Z. « Pseudo-je-ne-sais-pas-quoi » est une excellente définition de la mauvaise littérature !

F. Est-ce que ce qui va faire la différence entre les deux actes d'écrire, ce ne sera pas le moment où l'érotisme va croiser le rapport à la mort comme il est dans l'acte d'amour?

Par exemple, Salman Rushdie manifeste dans son écriture une « déphallicisation » de l'écriture qui est remarquable. Je pense que c'est possible parce qu'il a ce rapport à la mort et à l'érotisme.

S. Z. Tout dépend de ce que vous définissez comme « croisement » avec la mort. C'est dans le croisement que l'intérêt subsiste. Il ne s'agit pas de nier, de dénier la mort. C'est à vous de m'expliquer pourquoi ce que vous appelez cette « déphallicisation » de l'écriture chez Rushdie croise la mort, parce qu'autrement je ne vois pas ce que vous voulez dire.

F. C'était une question.

S. Z. Je vais essayer de deviner alors...

F. Je veux bien en dire davantage, mais je ne veux pas abuser ...

S. Z. Allez-y, madame, abusez, abusez de nous.

F. Chez Salman Rushdie, cela croise la mort à un point de réel impossible.

S. Z. Vous parlez du fait qu'il est « condamné » à mort?

F. Non je parle de ses textes eux-mêmes. Je pense que quand on lit cet écrivain, on est changé. C'est une écriture qui change le lecteur, ce qui est le propre de l'écriture, je crois...

S. Z. De l'écriture active, en effet...

F. Ce rapport essentiel à l'existence qu'il a et qui inclut donc la question de la vie et de la mort est une mise en scène du sexe dans le contenu et dans l'écriture, et cela traverse et bouleverse son écriture.

S. Z. Comment définiriez-vous ce rapport à la mort: un rapport frontal, un rapport d'angoisse, un rapport de fascination?

F. C'est un rapport d'angoisse au sens où l'angoisse est le rapport le plus réel.

S. Z. Et en quoi n'est-il pas phallique?

F. Son écriture est déphallicisée.

S. Z. Il admet son angoisse, alors que l'écriture phallique la nierait?

F. Oui, elle serait dans la monstration, dans ce que vous appelez « montrer l'acte d'écrire », le fait de se mirer.

S. Z. Montrer l'acte d'écrire c'est autre chose, j'ai parlé d'exposer l'acte érotique...

F. Oui, mais je parle aussi de montrer l'acte d'écrire, c'est-à-dire que dans l'écriture même il y a une phallicisation.

S. Z. C'est très intéressant, ce que vous dites, car les deux écrivains

auxquels j'ai consacré des livres, Proust et Céline, sont précisément sur ce point en discordance avec ce que vous m'apprenez de Salman Rushdie, dont je ne connais pas les textes. Ils montrent l'acte d'écrire. Ce n'est pas absolument nouveau d'ailleurs, Cervantès déjà « montre » l'acte d'écrire, et les peintres, par exemple, de Velasquez à Picasso, ne se sont jamais interdit de montrer l'acte de peindre.

F. C'est autre chose...

S. Z. Par l'expression « montrer l'acte d'écrire », j'entends qu'à un moment, dans une écriture, il y a un décalage qui dévoile que ce n'est pas une pure fable, une pure narration.

C'est vrai de Cervantès qui s'expose dans les rayons de la bibliothèque de Don Quichotte. Je vous cite cet exemple car il est beaucoup moins moderne que Proust ou Céline. Chez Proust, le roman est l'histoire d'un homme qui devient écrivain, et qui se décrit même en train d'écrire. Céline, lui, n'arrête pas de dire qu'il est un chroniqueur, pas un romancier, il évoque aussi son travail d'écrivain.

Alors, est-ce que montrer que l'on est en train d'écrire est phallogratique? Je n'en suis pas sûr. Je crois que d'une certaine manière, ce serait davantage féminin.

F. Non car « féminin » dans ce sens là ce serait la même chose.

S. Z. Même si « féminin » voulait dire qu'on reconnaît qu'on est porteur d'une puissance de création? C'est féminin au sens où une femme participe d'un processus de « création », de procréation, sans pouvoir dissimuler ce processus.

Vous savez qu'on peut toujours douter de qui est son père, jamais de qui est sa mère. Il y a une évidence de la part féminine dans la création – je parle de la « création » d'un être humain, mais l'écriture est en concurrence avec la procréation. Un écrivain doit rivaliser avec cela, qu'il soit un homme ou une femme.

Pour reprendre vos termes, je pense qu'être phalloïde, ou phallocrate, ou phalliciser son écriture, serait nier des questions que pose la création.

F. Mais plutôt que du féminin je parlerais de ce dont vous avez parlé en dernier à savoir de la « trace intérieure ».

S. Z. Oui, mais une « trace plus intérieure qu'une inscription » ne signifie pas dissimulation, puisque précisément c'est une trace, l'intériorité comme trace. Or d'un point de vue physiologique, biologique, il faut distinguer la création naturelle de la création artificielle – en éprouvette, laquelle tend à devenir, aujourd'hui, envahissante. Un corps qui sort naturellement d'un autre corps, c'est de l'ordre de la « trace intérieure ». Un corps naturellement conçu est la trace, le résidu d'un événement qui a eu lieu à l'intérieur d'un autre corps. Tandis que la procréation artificielle extirpe cette obscurité-là du corps maternel – et également du corps paternel, par le biais de la manipulation du sperme –, elle déploie ce qui durant des millénaires était la « trace plus intérieure qu'une inscription » sous la lentille investigatrice d'un microscope.

Parler de masculinité ou de féminité de la création, c'est être en retard par rapport à ce qui est en train d'advenir aujourd'hui. Le vrai combat, la vraie différence n'est plus entre l'homme et la femme, ni entre féminité, ou admission de sa propre féminité, et déni de sa féminité ou phallocratie, mais entre ceux qui sauront faire la différence entre une création qui est de l'ordre de la « trace

intérieure » – pour reprendre les termes de ce texte mystique –, et la procréation qui est de l'ordre de l'image extérieure.

Il s'agit d'un problème tout à fait contemporain, qui sera le sujet de la guerre des années à venir. C'est un des fronts incandescents de cette guerre entre l'Image et le Verbe, que l'Image est sur le point de remporter d'une façon étourdissante aujourd'hui.

En même temps je pense que le féminin, la féminité, ou l'intériorité de la trace de la création, est une arme intense pour un écrivain. C'est la raison pour laquelle j'ai écrit que Proust était « hétérosexuel dans l'âme ». Proust avait compris qu'il y a un mystère du féminin, une énigme des femmes entre elles, qu'il devait percer, « pénétrer ». J'ai beaucoup joué avec ces homonymes en disant qu'un écrivain doit savoir « pénétrer » l'énigme des femmes, et aussi se retirer de cette pénétration. De ce point de vue, je crois qu'il y a une hétérosexualité substantielle de l'écriture, qui n'a rien à voir bien sûr avec la sexualité concrète de la personne qui écrit; simplement cela signifie qu'il vaut mieux être dans un rapport à la fois de complicité et de distance avec l'autre sexe.

C'est aussi la raison pour laquelle la mort me semble peu fascinante. La mort nivelle la différence entre les sexes. Elle est le couperet qui vient abolir la différence des sexes, alors que l'intérêt de la sexualité et de l'érotisme, c'est de raviver la différence des sexes. Contrairement à ce dont le cinéma et le cirque publicitaire contemporains veulent nous convaincre (« l'homme est une femme comme les autres »!), un homme n'est pas une femme, et une femme n'est pas un homme. Ces deux êtres profondément divergents peuvent s'aimer, faire l'amour, se rapprocher et fusionner autant que possible, ils seront toujours forcés de constater qu'il persiste entre eux deux un abîme. Je crois que c'est de cette persistance de l'abîme qu'est faite la jouissance que j'appelle hétérosexuelle –

celle qui m'intéresse. Il s'agit de découvrir au plus fort de la fusion que les choses et les êtres sont « infusionnables ». On n'est pas dans une éprouvette, on n'est pas réductible à un spermatozoïde et à un ovule, manipulés par un *deus ex machina* qui va vous faire fusionner, que vous le vouliez ou non, sans demander leur avis à l'ovule ni au spermatozoïde... Tandis que la maxime de la procréation naturelle c'est davantage « Chacun pour soi, le hasard pour tous »...

J'exprime sur un mode humoristique des choses qui sont de l'ordre du mystère, du hasard. Le véritable dessein des gens qui fabriquent de l'être humain en laboratoire est d'abolir le hasard. La littérature et la pensée sont du côté du hasard, c'est-à-dire de la rencontre hasardeuse entre des êtres qui ne sont apparemment pas faits pour se réunir, et pourtant que tout attire l'un vers l'autre.

G. Mais peut-on parler aussi d'auto-crédation?

S. Z. Dans quel sens l'entendez-vous?

G. En tant qu'écrivain dans un premier temps.

S. Z. Au sens où l'on fait sortir de soi quelque chose d'autre?

G. En fait c'est votre texte qui vous accouche.

S. Z. C'est une idée intéressante. Allez-y, développez.

G. Cela m'amène à une autre réflexion que j'ai eue lors de votre conférence. Vous parliez d'érection et d'objet du désir par la société du spectacle, mais n'est-ce pas exactement le lieu de parole même de l'écrivain

actuellement, dans les médias par exemple.

S. Z. C'est une question qui revient souvent dans les conférences...

Quand je parle de la société du spectacle, il s'agit de la société en soi, de la communauté entière. Il n'y a pas d'autre société que la société du spectacle. À partir du moment où nous sommes réunis, ici, entre nous, nous sommes dans la société du spectacle. Penser qu'il y a une distance possible par rapport aux médias, au spectacle, ou à la société, c'est être dans l'erreur. Plus exactement, je crois que la seule distance possible est dans la pensée, dans ce qu'on écrit, et non dans la manière dont son propre corps se promène ensuite à tel ou tel endroit de la société du spectacle en imaginant en être éloigné; car, telle que Debord la décrit et la définit, la société du spectacle a remplacé l'ensemble de la réalité.

G. En tant qu'écrivain, vous parlez dans et par la société du spectacle, en tant qu'objet du désir de cette même société du spectacle?

S. Z. Je parle à l'intérieur de la société du spectacle, car il n'y a pas moyen d'être à l'extérieur de la société, donc du spectacle, et je parle du spectacle, puisque je tente de l'analyser, de penser ce qui lui échappe, et j'écris, surtout, des choses faites pour lui échapper. Debord répond à la critique d'un journaliste porté contre son film *La société du spectacle* dans un autre film, écrit en 1975, intitulé *Réfutation de tous les jugements tant élogieux qu'hostiles qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La société du spectacle »* : « Un jésuite peu doué feint de se demander si dénoncer publiquement le spectacle ne serait pas déjà entrer dans le spectacle ? On voit bien ce que voudrait obtenir ce purisme si extraordinaire dans un journal : que personne n'apparaisse jamais dans le

spectacle en ennemi. »

Nous sommes en ce moment même, d'une certaine manière, dans le mensonge, puisque nous ne sommes, ni les uns ni les autres, en train d'écrire. Quand je dis que nous mentons, cela signifie que nous sommes sur le mode de la communication. Le spectacle n'est que cela, un langage totalement investi dans la communication, sans plus d'intériorité. Il entend en finir avec l'intériorité. Or l'écriture n'est pas dans la communication : elle est justement ce qui vient briser la communication, ce qui vient subvertir la communication, ce qui vient déchirer la falsification qui règne au cœur de toute communication.

G. Oui, si vous êtes édité, sinon non.

S. Z. Sinon aussi, figurez-vous.

G. Pour qui, alors?

S. Z. Pour la personne qui écrit. J'ai longtemps écrit avant d'être édité. Cela a été très difficile de faire publier mes premiers textes. J'essayais d'obtenir, en écrivant dans la solitude de ma pensée et de mes sensations, une intensité qui, en effet, était destinée à être un jour connue à l'extérieur, ne serait-ce que parce que, pour exister *socialement*, il vaut mieux être publié. Ce n'est pas obligatoire mais ça facilite grandement votre vie d'écrivain par la suite. Ça ne change rien à l'écriture en soi. J'ai aussi compris à cette époque de grande solitude qu'il suffisait de persévérer dans la confiance en mon écriture, puisque l'intériorité de ma propre pensée était réelle. Je savais que la publication finirait par venir. Pourquoi? Parce que *la société a horreur qu'on lui résiste*, et que le propre de la société est de *recupérer* ce qui lui résiste. Si vous montrez à la société que ce

que vous écrivez lui résiste, elle va essayer de vous récupérer. Or le seul moyen pour la société contemporaine de récupérer un écrivain, c'est de le publier, d'en parler.

L'écrivain, lui, avant de se préoccuper de la publication, ne doit songer qu'au sens de ce qu'il écrit.

G. Mais le seul moyen pour un écrivain de résister à cette subversion interne à la société du spectacle, tout en allant dans le mouvement, consisterait en quoi?

S. Z. Écrire, madame.

G. C'est ce que demande cette même société du spectacle.

S. Z. Non, écrire ce que, vous, vous avez envie d'écrire.

G. C'est drôlement paradoxal tout de même.

S. Z. Au contraire. Comment un écrivain pourrait-il faire autrement à l'intérieur de la société du spectacle? Le seul moyen d'être un écrivain, dans quelque société que ce soit, c'est d'écrire. Nul n'échappe de toute façon à la société, on a des rapports avec ses amis, sa famille, ses ennemis même. Et puis n'oublions pas qu'il y a eu des périodes historiquement plus compliquées. Imaginez-vous être un écrivain tout en étant persécuté par les nazis. Quel moyen d'échapper au spectaculaire concentré ? Écrire. Autre exemple, on peut penser tout le mal possible du système spectaculaire hollywoodien, croire avec Céline qu'on fabrique un Joseph Staline comme une Joan Crawford, et considérer

quand même que *Le Dictateur* de Chaplin est la plus efficace critique du spectaculaire nazi jamais tentée par des moyens spectaculaires, car traversée par un humour intense.

Nous appartenons à une société dont on dit beaucoup de mal, moi le premier. Je pense que le pire ennemi de l'écrivain, c'est la société. Mais il faut savoir aussi relativiser les choses: nous sommes dans une époque relativement douce, ici, en France, à la fin du XX^{ème} siècle. On ne persécute plus les écrivains pour des choses qu'ils ont écrites.

G. Je ne voudrais pas monopoliser la parole mais...

S. Z. Allez-y, madame, monopolisez.

G. Quelle différence y aurait-il entre des poètes qui refusent d'aller dans ce courant de la société du spectacle, et ces écrivains qui eux ne s'y refuseraient pas?

S. Z. Aucune. La différence ne se situe pas là, elle se situe entre les bons textes et les mauvais textes. Il y a de bons écrivains qui jouent le jeu de la société et d'autres bons écrivains qui ne le jouent pas; il y a de bons écrivains qui acceptent la société et d'autres qui ne l'acceptent pas.

Vous voulez absolument être publiée? Faites comme Baudelaire. Pour moi c'est le meilleur exemple d'un bon écrivain dans un siècle absurde: trouvez un complice qui peut vous publier, dénichiez votre Poulet-Malassis...

Si on veut écrire, il faut écrire. La question de la publication vient ensuite, elle est importante, cruciale même, mais elle ne doit intervenir qu'après coup.

H. Dans la société du spectacle, il y a la scène et les coulisses. Qu'en pensez-vous?

S. Z. Les coulisses, c'est l'écriture, monsieur. Les seules coulisses qui restent, c'est l'écriture, au cœur de la vie privée. Les coulisses se rétrécissent. Le monde a toujours été une scène, c'est vieux comme Shakespeare, c'est même une idée déjà présente chez les Présocratiques, et il y a toujours eu des coulisses. Mais je crois que la partie coulissée de la vie est de plus en plus restreinte, et cela devrait continuer sur cette pente assez dramatique, à savoir qu'on aura de moins en moins de vie privée, de moins en moins d'espace réel, c'est-à-dire de temps, pour écrire. La coulisse, c'est le temps.

I. Vous avez parlé de la temporalité, de l'espace et du temps, c'est très intéressant mais quelle serait la temporalité de l'écriture?

S. Z. L'idée de la temporalité de l'écriture est celle que Proust en donne. Le temps de l'écriture, selon Proust, est un temps qui échappe à toute spatialisation, à toute représentation spatiale possible, c'est un temps qui est impromptu, c'est-à-dire un temps qui reflue en vous sans que vous l'ayez prévu – c'est pour cela qu'il parle de « temps à l'état pur » –, qui disparaît, qui est évanescent, fragile, fait d'un pur souvenir, mais pas d'un souvenir conscient, un temps fait d'intermittences, un battement de cœur du temps qui vient s'offrir à vous pour que vous fassiez l'effort de le capter, et de partir à sa recherche. C'est le parcours du narrateur dans la *Recherche*.

La temporalité de l'écriture serait cette temporalité-là, qui est aussi le temps de la vérité, à savoir une vérité qui fuit, fugace, fragile, éphémère, et que vous avez le devoir – si vous êtes un écrivain, et si vous avez le désir sérieux

d'être dans ce temps-là –, de suivre, de rechercher, de désirer, d'aimer. C'est aussi pour cette raison que je disais que le véritable érotisme consiste en une passion pour la vérité. Cet amour n'est pas nécessairement victorieux, parce qu'on est encombré de mensonges, et qu'il faut se départir de tous les mensonges qui nous habillent et qui nous habitent, qui prennent toute la place, qui chassent le temps dans les coulisses de plus en plus étriquées de notre propre vie. Il faut retrouver cette vérité du temps.

Ce n'est pas facile. Et en même temps, c'est inné. Si vous avez une passion innée pour la vérité – cela se sent à même le corps. Je veux dire qu'un corps honnête avec lui-même sait s'il est attiré ou pas par la vérité. D'une manière un peu provocatrice, je dirais que je peux distinguer un bon écrivain d'un mauvais écrivain en le voyant entrer et marcher dans une pièce. Je peux voir s'il swingue ou ne swingue pas dans la vie, je peux deviner si c'est un écrivain intéressant ou pas. Il y a une série d'émissions à la télévision, en ce moment, dans laquelle on voit des corps d'écrivains. On voit Henry Miller dans sa piscine, en train de nager, et là on a la vision d'un véritable écrivain, au sens propre, parce qu'on voit son corps en mouvement. On voit Hemingway, torse nu... Ils sont souvent torse nu, les bons écrivains, un peu comme les bons peintres, je pense à Picasso, évidemment. Il y a une vérité du corps, d'un certain corps traversant l'espace et portant avec lui comme une amphore son temps et sa temporalité, faite de tous ses souvenirs passés, et aussi de tous ceux qu'on ne retrouve pas, qu'on ne retrouvera jamais, tous ceux qui nous encombrent, qui viennent nous surprendre dans les rêves, les cauchemars, les angoisses qu'on emporte avec soi et qui ont plus ou moins bon goût. Les amphores qui ont une mauvaise saveur, celles qui répandent une mauvaise odeur, les amphores dont la substance temporelle est avariée, ce sont les mauvais écrivains. Raison pour laquelle je crois qu'un écrivain et son inconscient, ça fait deux. Un écrivain asservi à son inconscient

est un mauvais écrivain.

À partir de là, le jugement du temps est tranchant. Vous n'avez qu'à songer aux écrivains d'aujourd'hui, lorsque vous les voyez à la télévision, même si c'est mieux de les voir en réalité, même s'il existe d'excellentes photos d'écrivains. Je pense à celles de Kafka, qui sont d'une intensité rare. Ne serait-ce que le visage de Kafka. Il en existe une, peu connue, où il est torse nu, justement, sur la plage avec un ami, qui est d'une vérité extraordinaire. Celles de Joyce également. Donc, il y a quelque chose de véritable qui se dégage de cet objet bizarre qu'est un corps d'écrivain.

Il faudrait que chaque écrivain décrive ce qu'il en est de son corps dans l'érotisme. On m'accuse d'étaler ma vie sexuelle ou mes souvenirs sexuels dans mes livres. On m'a accusé de plagier Philippe Sollers et Philip Roth. C'est une étrange méconnaissance de ce dont est faite la littérature. Depuis longtemps, les écrivains parlent de leur vie sexuelle. Ni Sollers, ni Roth, ni moi, n'avons inventé le fait de parler de sa vie sexuelle, et d'exprimer la manière dont son corps rencontre les autres corps, cela raconté, « transsubstantialisé » par l'écriture. C'est quelque chose de vieux comme le monde, Homère, Hésiode, par héros interposés, Sappho en direct, et tous les autres, en passant par Sade, Miller, Proust, Joyce, Céline, Hemingway, parlent de leur corps.

On m'accuse de parler de ma sexualité, mais ce que je trouve effarant, moi, c'est que les autres écrivains ne parlent pas de leur sexualité! Est-ce que Michel Houellebecq parle de sa sexualité dans ses livres? Ce n'est pas sûr. Faut-il le lui souhaiter? Faut-il souhaiter que sa sexualité ressemble à l'image de la sexualité qu'il donne dans ses livres (*Rires*)? Je ne sais pas. En tout cas, moi, je parle de ma propre sexualité, avec une telle minutie et une telle vérité que tout le monde m'accuse de mentir! Alors, pour ne pas décevoir, je rassure les personnes un peu agressives en affirmant que, comme elles peuvent bien l'imaginer, tout est

inventé !

Or, comme vous pouvez l'imaginer, tout, en effet, est « inventé », c'est-à-dire que tout est vrai... mais inventé par l'écriture. Ce qui signifie par ailleurs qu'une vie sexuelle en soi est banale. N'importe qui a une vie sexuelle banale, il s'agit d'inventer, pas d'inventorier, de faire une caricature de casanovisme. Et si Casanova est un bon écrivain, c'est précisément parce qu'il n'est pas dans la caricature du casanovisme. N'importe quelle sexualité est banale, personne n'a inventé la sexualité. Depuis qu'il y a des hommes sur terre, tout le monde a une sexualité. Mais *écrire* sa sexualité, c'est-à-dire la traverser, montrer en quoi elle est dans un temps vivant, c'est quelque chose d'un peu plus compliqué. C'est un défi que je lance à n'importe quel écrivain.

Un critique littéraire, qui avait lu dans un de mes livres, *Mes Moires*, des expériences de masturbation adolescente, se mit à en lire publiquement, rageusement, quelques pages: « Voilà ce que ce monsieur écrit », dit le critique, « je me masturbe partout », « je mange mon sperme, tel Cronos dévorant ses enfants », « je me masturbe devant une glace », etc.

Il lisait un résumé de mes expérimentations adolescentes, qui sont « fausses », évidemment, toutes « inventées », comme vous pouvez l'imaginer. Puis il s'exclame, littéralement fou de rage: « Le livre de ce monsieur est imbuvable, sperme compris! »

Les autres participants de cette célèbre émission radio étaient tout de même un peu consternés de le voir s'exciter sur cette question, et d'émettre l'idée de boire ou de ne pas boire mon sperme. Après tout, on ne lui a rien demandé (*Rires*).

Ce qui est intéressant, et c'est là qu'intervient la coulisse du propre corps de cet homme – pour vous montrer qu'il s'agit toujours de choses concrètes, et pas seulement de ridiculiser un abruti –, c'est que cet homme-là, m'a-t-on

raconté, a découvert à quarante ans qu'il était juif, et désiré se faire circoncire. À quarante ans! Or le livre dans lequel il a décrit cette expérience, s'appelle, comme par hasard, *Trou de mémoire*. Qu'est-ce qui a titillé cet homme, au point de s'exciter en public en lisant la simple description de masturbations adolescentes, alors que lui-même se concevait comme un trou – et un trou de mémoire –, et que mon livre, *Mes Moires*, est paru sous le titre *Mémoire*? Si on parvient à analyser tout cela (je vous laisse ce soin), on comprend mieux ce qui se passe entre quelqu'un qui se situe dans un érotisme actif et quelqu'un qui se trouve dans un érotisme passif. À mon sens, cet homme est dans un érotisme passif, c'est donc un mauvais écrivain. Inutile d'ouvrir son livre pour le confirmer. Ma méthode est sans doute péremptoire, mais c'est la mienne. Et elle marche.

J. Je voulais parler d'une femme écrivain, Annie Leclerc, qui parle bien de la jouissance justement. Un texte dans lequel notamment elle raconte que lorsqu'elle était enfant, elle se trouvait dans un pré près de la maison de ses parents et tenait dans ses mains un bol de petit déjeuner. Elle sentait les bords du bol et elle écrit: « j'avais la crampe du bonheur et un jour je savais que je dirais ça ».

Cela me faisait penser à ce que vous disiez sur le corps et sur l'expression de ce corps et sur le rôle de l'écrivain qui est d'exprimer ce que le corps ressent. Et elle parle énormément de la jouissance.

S. Z. C'est peut-être bien pour montrer que ce n'est pas simplement une question de sexe. Cette jouissance-là est liée au corps, mais elle n'est pas uniquement sexuelle.

J. Absolument. Elle voulait dire une parole de femme, sur ce que vivent les femmes: elle parle des règles...

S. Z. Bravo!

J. De l'accouchement...

S. Z. Bravo!

J. Et elle en parle d'une manière très poétique.

S. Z. Bravo! C'est ce qui manque en effet, que les femmes parlent de leur corps dans l'écriture et avec leur propre écriture.

J. Et il m'est arrivée de la voir à la télévision, et elle faisait transparaître une joie de vivre!

S. Z. Il serait très intéressant, par exemple, qu'un écrivain-femme décrive ses masturbations adolescentes. Ça m'intéresserait beaucoup de lire ça. Avis aux adolescentes dans cette salle, si elles sont attirées par l'écriture...

H. Écrire sur le corps, c'est toujours le penser, le figer, non?

S. Z. Pas obligatoirement. On peut parler du corps sans parler du corps, on peut parler du corps en parlant de la métamorphose du corps en un insecte, comme l'a fait Kafka qui parle souvent de son propre corps à travers autre chose. Quand on sait combien son corps était intensément vécu – il suffit de lire

son *Journal* –, on comprend que la moindre de ses nouvelles est en rapport avec la manière dont il se sentait à la fois ennemi et complice de son propre corps.

La différence entre le bon écrivain et le mauvais écrivain ne consiste pas à parler de son corps, de ses expériences sexuelles, ou pas. Mais il me semble qu'il est crucial de le faire aujourd'hui. Parce que l'image qui nous est imposée de la sexualité est à la fois absolument crue, flagrante, exposée à tous les regards – il n'existe apparemment plus sur ces questions les mêmes tabous qu'il y a 50 ans –, et parce qu'en même temps on est en train de sombrer dans le déni précis de la possibilité de jouissance. Cela devient donc un véritable défi de savoir parler, ni de manière vulgaire, ni de manière pornographique, mais d'une manière littéraire – à chacun de trouver sa propre signification de ce « littéraire »-là – de sa sexualité en acte. Mais ce n'est pas obligatoire.

Un écrivain ne peut pas faire l'impasse sur ces questions. Un écrivain qui a envie de dire tout ce qu'il peut y avoir de vrai dans le rapport entre un corps et d'autres corps, ne peut pas faire l'impasse là-dessus. Mais on peut en parler différemment, comme Kafka. Dans *Le Château*, je crois me rappeler qu'il y a une scène sexuelle assez intense sous un comptoir, entre l'arpenteur, K., et Frieda. C'est un roman intéressant car il n'a pas de vraie fin: K. va voir l'hôtesse, elle ouvre un placard, et elle lui montre toutes ses robes. Chez Proust, les robes aussi sont très importantes, la robe de Fortunio comme mensonge, comme spectacle, la robe qu'on met pour voiler autre chose.

Il y a encore un autre passage du *Château* qui m'a fait réfléchir, où l'hôtesse demande à l'arpenteur de lui dire en quoi consiste son métier d'arpenteur. C'est une question essentielle, et qui n'est pas sans rapport avec celle du temps – pour rester dans notre sujet. Cet arpenteur est coincé dans un décalage du temps depuis le début du roman, puisque le livre s'ouvre sur cette phrase: « Il était tard quand K. arriva. » Il est déjà en retard quand le livre

débute, retard qu'il portera comme un virus pendant tout le roman⁴. Et au moment où elle va lui « dévoiler » ses robes, l'hôtesse lui pose la question de son métier. Kafka écrit alors: « K. le lui expliqua. » Sans dire bien entendu en quoi cela consiste, puis: « L'explication la fit bâiller. »

Peut-être faut-il comprendre que certains êtres humains ne sont pas si intéressés que cela par la découverte de la vérité. Pour moi, l'arpenteur c'est l'écrivain, c'est une métaphore du travail de l'écriture, et il est vrai que dans la vie de tous les jours, on rencontre des gens intéressés et curieux, qui vous posent la question: « En quoi ça consiste, d'être écrivain? »

Pour peu que vous tombiez dans le piège, que vous commenciez à le leur expliquer, vous les faites très vite bâiller.

C'est une expérience quotidienne. Les gens ne veulent pas savoir ce que c'est que l'écriture. Ce n'est pas que l'écriture en soi les dérange ou les ennue, c'est qu'au fond ils ne veulent rien savoir de rien. Les gens n'aiment pas la vérité. Je suppose que s'ils demandaient à un plombier ou à un photographe :

« En quoi consiste votre métier? », l'explication les ferait, peut-être, autant bâiller. Je sais que c'est un peu faux, l'écriture n'est pas comparable à une autre occupation, mais je dis cela pour ne pas risquer de vous faire bâiller.

Il faut comprendre que le mensonge n'est pas simplement le contraire de la vérité littéraire, il est un combat de tous les instants contre la vérité. Il n'y a donc pas que la littérature pour capter la vérité. Mais il n'y a pas mieux que la littérature pour mener la guerre dans le camp de la vérité.

Stéphane Zagdanski
