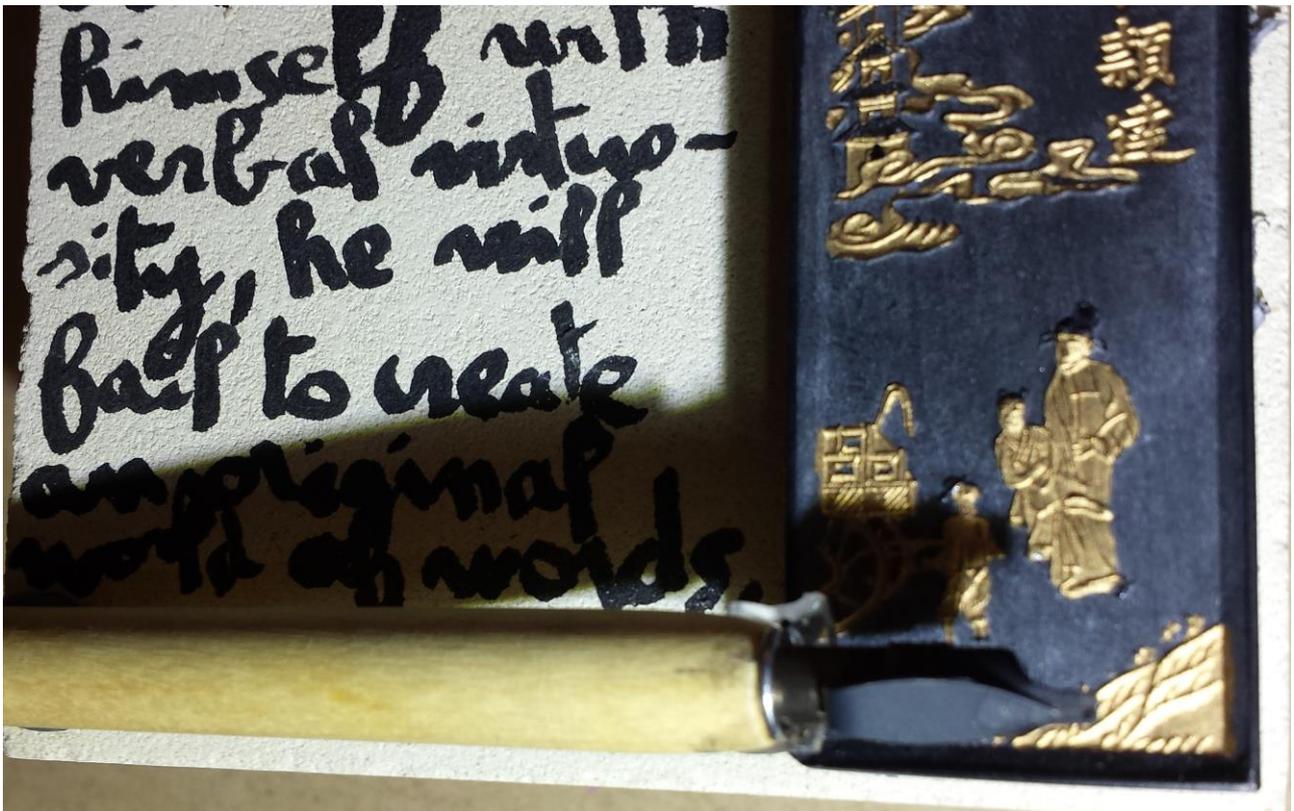


# *De la gravité spirituelle de l'écriture*

Entretien à propos de *RARE*, Paris, 7 novembre 2015<sup>1</sup>



*RARE*, page 68, détail

**Romain Debluë, Stéphane Zagdanski**

---

<sup>1</sup> Retranscription relue et légèrement corrigée d'un enregistrement vidéo – [https://youtu.be/P\\_V1uuczMU](https://youtu.be/P_V1uuczMU) – dont le texte est initialement paru sous une forme plus courte sur le site *Zone critique*.

**Romain Debluë** : *Stéphane Zagdanski, vous travaillez en ce moment sur un texte qui n'est pas un livre. Ma première question sera donc : qu'est-ce qui, pour vous, distingue le texte du livre, et vous paraissait donc, dans ce dernier, superfétatoire en regard du texte lui-même ?*

**Stéphane Zagdanski** : C'est un texte qui n'est pas un livre au sens où il ne sera pas commercialisé sous forme de livre ; mais il aura quand même une forme livresque. L'une des raisons pour lesquelles j'ai entrepris ce projet *RARE*, ce qui me chagrinait dans l'expérience réitérée depuis la parution de mon premier livre en 1991, c'était que mes livres, une fois publiés, me semblaient ne plus relever de ce que Mallarmé nomme « l'instrument spirituel ». C'est quelque chose qui m'a très tôt choqué. Lorsqu'on écrit, c'est une expérience – depuis que j'ai vingt ans, depuis que je m'adonne à l'écriture – qui me semblait profondément spirituelle ; et que j'accomplissais avec tout le sérieux possible. Y compris quand j'étais un jeune écrivain débutant, cherchant mon style, cherchant ma pensée, cheminant pas à pas dans cette idée de déployer mon monde intérieur, de comprendre le monde à travers ma propre écriture tout en élaborant cette jeune écriture. D'emblée je sentais que c'était quelque chose de grave, l'écriture. Or dès que j'ai eu l'expérience de mes premiers textes imprimés, en revue et surtout en livres, j'ai été confronté à la dégradation de cette spiritualité-là, par tout un procédé, technique principalement, et par une ribambelle de personnes qui, finalement, ne prennent pas la littérature et l'écriture aussi au sérieux que moi je la prenais et l'avais prise pendant l'écriture de mon texte. Ça commence, dans le domaine de la fabrication du livre, chez les éditeurs, avec les personnes qui vont prendre en mains votre manuscrit imprimé, vont le retaper dans leurs propres ordinateurs, puisque c'était pour moi en 1991, avant l'invention de l'email. À partir de ce moment-là, non seulement votre texte ne vous appartient plus, mais il est dépouillé de sa gravité

spirituelle. C'est ce que j'ai ressenti très vite, très tôt, dès mes premiers textes, dès la publication de *L'Impureté de Dieu*. Pourtant j'avais un très bon rapport avec mon éditeur, Bernard Condominas, aux Éditions du Félin, qui est devenu un ami par la suite. J'étais très heureux, évidemment, j'étais fou de joie d'être publié. Mais j'ai ressenti ce fossé entre la gravité spirituelle du geste de l'écriture, liée aussi à la solitude dans laquelle j'avais écrit ce texte, et ce que celui-ci devenait ensuite pour atterrir dans la vitrine d'un libraire. Ça, c'est depuis le premier livre, et cela n'a fait qu'empirer avec les années, avec la déréliction du monde de l'édition, du monde médiatique. Je ne parle même pas, après, du service de presse, de la promotion du livre dans les médias. C'est de pire en pire. On bafoue de plus en plus le sérieux mis dans l'écriture du texte quand on prend sa propre écriture au sérieux.

**RD :** *Sur ce point, avant d'entrer plus avant dans le détail de votre projet, l'on pourrait peut-être vous faire cette objection qui serait de dire que, précisément, la puissance du texte serait de pouvoir être considéré indépendamment de tout support, et que par conséquent la dégradation du médium par lequel ce texte est donné au public n'a pas de prise sur le texte. Si, donc, vous changez de support et refusez le support du livre, cela voudrait dire qu'il y a pour vous entre le texte et son support une relation beaucoup plus forte que la réalisation matérielle d'un objet qui en fait est un être de pur signe.*

**SZ :** C'est vrai que pour atteindre les grands textes qui nous nourrissent, on fait comme tout le monde : on va dans une librairie et on achète, par exemple, *Les Fleurs du Mal* ou *À la Recherche du temps perdu*, et c'est un livre manufacturé de la même manière. Donc, évidemment, pendant 25 ans j'ai vécu ce mode de « publication » de mes textes, c'est-à-dire le fait de les rendre « publics » par un moyen technique qui est l'impression sur du papier à grande échelle, fabriqués, composés et diffusés par un grand éditeur, autant dire un commerçant. Et cela ne m'a pas gêné, pendant ces vingt-cinq années-là. Là je vous parle de ce que je ressentais

intérieurement, de ce fossé entre la gravité spirituelle que j'y avais mise, et le résultat à l'arrivée, du point de vue de l'objet même. Mais cela ne veut pas dire que le livre final, rétroactivement, venait entacher la gravité spirituelle de mon texte. Mon texte, il était là. Sauf que nous ne sommes plus à la même époque du monde. Aujourd'hui nous sommes en 2015 (*RARE* date de 2013), et ce qui n'était au départ que des petits soucis de coquilles, ou de gens qui parlent mal, ou qui ne parlent pas, ou qui ne s'intéressent pas – je parle des journalistes, de la critique littéraire, qui est catastrophique en France... ce n'était que cela au départ, mais aujourd'hui c'est l'état du monde, de la planète, des cerveaux, qui est catastrophique ! Donc il y a une dévastation, un empoisonnement par le nihilisme contemporain de toutes les cervelles aujourd'hui, qui est encore plus grave, car elles sont encore plus atteintes que lorsque j'ai débuté comme jeune écrivain en 1991. Cela fait 24 ans. En 24 ans, tout s'est dégradé. Les relations interpersonnelles entre les intellectuels se sont dégradées, les livres publiés par les éditeurs sont de plus en plus merdiques, les écrivains sont de plus en plus mauvais, à tous les sens du terme : au sens spirituel de la mauveté qu'ils portent en eux, et du point de vue de la pensée. Ça ne pense plus. Ça ne pense pas loin. Ça n'a peut-être jamais beaucoup pensé, mais en tout cas j'ai vu ces choses s'effondrer devant moi. Et j'ai décidé – c'est là qu'est née l'idée de *RARE* – de restituer sa rareté à mon écriture. Quand je dis « sa rareté », ce n'est pas un jugement de valeur sur ma qualité d'écrivain par rapport aux autres écrivains. C'est à propos de cette gravité spirituelle que j'avais mise dans mon écriture depuis mes premiers textes, et qui est ma manière de vivre. C'est surtout cela. Ce n'est pas que j'avais peur que ça interagisse, ou que cela vienne souiller mes textes. Mes textes sont écrits, de toute façon, et une fois qu'ils sont écrits, ils sont là. Mais c'était un mode d'existence qui ne me convenait plus. Être écrivain, parmi tous les écrivains, publier régulièrement des livres chez les éditeurs, avec tout le petit cirque que cela suppose, ça ne m'amusait plus. Je dis cela alors que j'en ai beaucoup profité : j'ai publié un certain nombre de livres, j'ai fait tout ce que fait un écrivain, j'ai joui de tout ce dont peut jouir un écrivain menant une vie d'écrivain parisien classique. Les rencontres, les

bonnes choses et les mauvaises choses, les bons articles, les mauvais articles, les télévisions, les radios, toutes ces choses-là qui en réalité ne m'ont jamais beaucoup intéressé, ce qui est rare car beaucoup de gens font beaucoup d'efforts pour essayer d'obtenir ce genre de choses, dont certes je me suis amusé et dont j'ai profité aussi. Mais c'est une autre période de la vie intellectuelle en France. Et c'était déjà une période très dégradée, lorsque moi j'ai commencé. C'était déjà la fin d'un monde, qui a commencé de sombrer même avant-guerre. Tous les écrivains du XX<sup>ème</sup> siècle le constatent, d'une certaine manière. On peut dire que le premier à avoir constaté la dégradation de la vie intellectuelle, c'est Proust dans la *Recherche*, qui décrit les salons qui tournent anti-dreyfusards, le verdurinisme qui s'étend et qui empoisonne tout. Aujourd'hui, il n'y a plus que cela. Je l'avais écrit dans un texte un peu comique et acerbe contre la télévision : Madame Verdurin règne dans les émissions de télévision. Les émissions littéraires, dont on se vante tellement en France, ce sont les salons de Mme Verdurin. Donc, pour répondre à votre question, c'est toute cette série de réflexions qui m'a décidé à sauter le pas, car c'était vraiment un saut, pas seulement symbolique, dans un univers inconnu, pour tourner le dos au monde du Spectacle – même si l'on ne peut pas quitter le monde du Spectacle au sens où Debord l'entend –, mais en tout cas à cette petite planète spectaculaire qu'est le monde de l'édition commerciale.

**RD :** *Pour entrer dans le vif du projet, disons que chaque page du texte est une œuvre, et surtout chaque page est unique. C'est-à-dire que le support peut être identique, ou l'instrument utilisé pour écrire dessus, mais jamais les deux à la fois. Il y a toujours une unicité très forte de chaque page. Qu'est-ce qui, en faisant ce saut, vous a incité à vouloir obtenir cette unicité de chacune des œuvres dont est composé RARE ?*

**SZ :** Il y a plusieurs choses. Disons d'abord que *RARE* est un roman autobiographique qui raconte les dix dernières années de ma vie : cela commence avec la rencontre de ma femme, mon mariage, la naissance de

ma fille... pour le dire vite : la cavalcade des dix dernières années de ma vie. C'est un roman autobiographique qui va arriver – je parle du texte lui-même – jusqu'à ma décision, dont nous sommes en train de parler, de faire autre chose que d'écrire des livres comme tous les écrivains. C'est une première chose. C'est pour cela que ça s'appelle *RARE* : c'est une décision qui, en soi, est unique et singulière. Personne ne l'a jamais fait avant moi, ni dans l'art contemporain ni en littérature. La deuxième chose est que cette rareté, j'entendais la diffracter sur chaque phrase, chaque mot, ou en tous cas chaque page, qui est l'unité que j'ai choisie. C'est une « page » entre guillemets. Ce n'est pas toujours du papier : il y a des vidéos, des photos. Le matériau principal de chaque œuvre d'art est du papier, ou une matière pour la calligraphie, mais pas toujours. Je joue parfois sur les matériaux : il y a de la pierre (un cube de grès sur les faces duquel j'ai écrit une page<sup>2</sup>), etc. Donc l'idée est que la singularité de la démarche doit se diffracter, et être manifeste. Et en même temps qu'elle est manifeste, quelque chose de la spiritualité instrumentale de l'écriture, que Mallarmé applique au « Livre », et qui pour moi est celle de l'instrument d'écriture, doit s'effacer, s'éclipser. C'est une dialectique entre ce que je manifeste, par exemple une page très colorée, un papier blanc avec de l'encre multicolore, très tape-à-l'œil, si j'ose dire, en prenant la chose littéralement ; et quelque chose qui s'éclipse en arrière-fond, qui est l'écriture elle-même, le texte lui-même, le sens du texte lui-même qui, lui, est invisible par définition. Ça c'est quelque chose que l'on pourrait retrouver dans le livre imprimé, sauf que entre deux livres imprimés, sur l'étal d'un libraire, vous pouvez avoir un chef-d'œuvre et une grosse merde ; or la manifestation est la même. Je voulais quand même tenter d'échapper à ça ! J'ai donc fait quelque chose qui n'est pas de la série, qui n'est pas reproductible - sauf s'il y a un jour un catalogue de *RARE*, du roman –, et chaque page est une singularité individuelle qui manifeste et déploie sous la forme d'un seul objet d'art cette rareté que j'ai voulu restituer à mon écriture. C'est une des principales raisons, cette idée de ne

---

<sup>2</sup> <https://rareproject2015.wordpress.com/pages-1-65/page-68/>

jamais reproduire deux fois la même « page », le texte continuant d'une page à l'autre sans jamais s'arrêter. L'autre raison de cette singularité de chaque « page », de cette unicité de chaque « page », c'est mes sources spirituelles propres qui sont le judaïsme et la pensée juive. Et le judaïsme est, comme vous le savez, une religion du Texte, ou du Livre comme on dit – mais ce n'est pas tellement le livre puisque ce sont les rouleaux de la Torah – et du commentaire. L'un des commentaires magistraux de la Bible, dans la religion juive, c'est le Talmud. Or le Talmud, imprimé à Venise au XVI<sup>ème</sup> siècle par Daniel Bomberg, un imprimeur chrétien, a cette particularité extraordinaire que, comme les notules et commentaires envahissent tout le texte, on ne peut pas avoir deux pages semblables. Cela a même été comparé par Marc-Alain Ouaknin aux canaux de Venise, où fut imprimé pour le premier Talmud. Il n'y a donc pas deux pages pareilles. D'une page à l'autre le commentaire est beaucoup plus long, ou beaucoup plus court ; il y a les notules de Rachi, puis celles des gendres de Rachi, puis celles de leurs successeurs, etc. C'est quelque chose de très cohérent. Du point de vue de la structure intellectuelle, le texte du Talmud est très figé, dogmatique, canonique, dans sa forme. On sait qui commente quoi à quel moment (au mot près, comme chez les théologiens catholiques au Moyen-Âge), mais la forme typographique est mobile. Elle est labile : elle se modifie en permanence. C'est quelque chose qui m'a beaucoup marqué, et je trouvais géniale l'idée de pouvoir le refaire sur un texte contemporain. J'y suis parvenu avec *RARE* en prenant cette décision que jamais deux pages ne seraient pareilles. Voilà à quoi *RARE* s'ancre et se réfère abstraitement.

**RD :** *RARE*, c'est donc un texte auto-biographique dans lequel vous racontez les coulisses de la rédaction de votre précédent roman, *Chaos brûlant*. Y a-t-il entre ce que vous racontez dans *RARE*, et ce changement de support, un rapport immédiat ?

**SZ** : Oui et non. Le roman *RARE*, encore en cours d'écriture à l'heure où nous parlons, va raconter les coulisses de *Chaos brûlant*<sup>3</sup>, puisque cela se passe dans les années qui vont m'amener à l'écriture de mon présent projet. Je pars d'avant *Chaos brûlant*, dans *RARE*, et j'arrive, à la moitié du roman à peu près, à ce qui m'a amené à écrire *Chaos brûlant*, paru aux éditions du Seuil en août 2012. Au départ, c'était une commande (dont je vais narrer tous les détails) par un éditeur canadien que connaissait une amie à moi vivant à Los Angeles. Il cherchait un écrivain français pour faire un essai sur DSK, au tout début de l'affaire DSK, c'est-à-dire en mai 2011. Au début, cela m'a paru complètement effarant ; cela ne m'intéressait absolument pas, je n'avais que le pire mépris pour ce type-là, pour cette affaire et pour les médias et pour le monde dans lequel on vit. Je me suis dit : je ne vais pas faire un livre à scandale sur l'affaire DSK ! Son idée à lui était de faire un best-seller aux États-Unis et en France. Je vais raconter dans *RARE* comment je me suis aperçu que ce type, qui m'était parfaitement inconnu, était une crapule finie, un arnaqueur professionnel avec des casseroles dans toute l'Amérique du Nord. Ce sera les coulisses de l'écriture de *Chaos brûlant*. Et aussi ce qui s'est passé, spirituellement et intellectuellement, pendant l'écriture de *Chaos brûlant*. En amont, donc, il y a les années qui précèdent, l'année de mon dernier livre publié classiquement, *Chaos brûlant*. La référence que l'on pourrait faire, c'est Bukowski, dans *Hollywood* où il raconte l'histoire du tournage de *Barfly*. Le livre du livre, le livre racontant le livre en train de se faire, c'est un classique. C'est un peu l'arrière-fond de *RARE*, en tous cas pour la partie qui raconte l'écriture de *Chaos brûlant*. Et après, la fin de *RARE*, que je n'ai pas encore écrite, ce sera ce qui est arrivé après *Chaos brûlant*, qui m'a fait prendre cette décision d'écrire *RARE*. La fin de *RARE* parlera de *RARE* lui-même. Le roman en vient à s'expliquer lui-même, et à se manifester lui-même comme étant ce qu'il est, à savoir une série d'œuvres d'art et non plus un livre imprimé. Tout cela sera écrit, avec une réflexion sur le livre imprimé, l'œuvre d'art, l'art contemporain par rapport au

---

<sup>3</sup> <http://www.seuil.com/livre-9782021091533.htm>

monde de la littérature. Car ce que je suis en train de faire reste de la littérature, c'est de l'écriture. Tout cela se retrouvera à l'intérieur de *RARE*. À la fin, on en arrivera au tableau parlant de lui-même à celui qui l'observe, qui le lit – collectionneur ou visiteur d'une galerie ou d'un musée... –, et qui lui parlera de ce qu'il est. Le texte du dernier tableau, d'une certaine manière, sera en train de dire : « Tu me vois et tu ne me vois pas, tu me lis et tu ne me lis pas ». Tu me lis, parce que je suis en train de te dire quelque chose, et en même temps tu me vois en tant qu'autre chose. À savoir : ce pourrait être une vidéo dans laquelle, comme à la page 39<sup>4</sup>, on me voit écrire le texte sur le corps d'une femme nue. On voit quoi ? On voit une jolie femme nue, et quelqu'un qui écrit sur son corps, moi en l'occurrence, et le texte parle d'autre chose ; et en même temps, le texte est quand même sur ce support-là. Donc je vais parler de ça, aussi en théorie, dans la partie finale du roman. C'est quelque chose qui me tient beaucoup à cœur aussi, à quoi je réfléchis depuis longtemps : l'idée d'un texte qui soit ce qu'il raconte. C'est la trouvaille géniale qu'à eue Proust à la fin de la *Recherche* d'émettre l'idée qu'il allait maintenant commencer à écrire la *Recherche*, qu'il avait enfin trouvé le mode opératoire qui allait lui permettre d'écrire ce roman. C'est une trouvaille à laquelle sont sensibles tous les écrivains sérieux. Il y avait Joyce, dans *Finnegans Wake*, qui écrit un livre dont il dit qu'il est écrit avec le « langage de la nuit » parce que c'est un livre qui raconte une veillée, pendant toute une nuit funéraire. Il dit dans une lettre : « j'ai envoyé coucher la langue anglaise », mais au sens où il l'a envoyé se coucher : « va faire dodo ». *Ulysse* se terminait sur la fin d'une journée entière ; et là, c'était la nuit, ce ne pouvait pas être le même langage. Toutes ces choses-là sont des choses sur lesquelles je médite, qui sont des énigmes géniales et merveilleuses, littéraires, propres à ces grands génies que sont Joyce et Proust. Et cela me turlupinait, je me disais : il faudrait trouver quelque chose qui soit de cet ordre-là. Pas pour accomplir un exploit, mais parce qu'il y a quelque chose, là, vraiment, où l'instrument spirituel joue à fond. Le rapport entre

---

<sup>4</sup> <https://rareproject2015.wordpress.com/pages-1-65/page-39/>

le contenant et le contenu, entre la langue même qui écrit quelque chose et ce qu'elle écrit. C'est rare ! Pour moi, c'est ça, vraiment, la définition d'un style. Ce n'est pas quelqu'un qui écrit mieux qu'un autre, il n'y a plus là de comparaison possible, il n'y a plus de rivalité. On n'est plus dans le monde du ravalement où tout le monde est imprimé par un éditeur et où tous se retrouvent sur une planche de bois dans une librairie à attendre qu'un type vienne vous feuilleter et vous acheter. On est dans une autre expérience qui, spirituellement, est unique, parce que le livre et la voix du livre sont une seule et même chose. Il y a aussi le *Coup de dés* de Mallarmé, qui évoque un naufrage, et les mots sont éparpillés sur la page comme s'ils étaient rescapés du naufrage.

**RD :** *Pour préciser une question que je vous avais posée au début, j'ai envie de vous demander si, dans le livre imprimé, ce qui pour vous pose problème, ce ne serait pas précisément que le texte apparaît, j'allais dire « comme texte », c'est-à-dire que le texte est complètement noyé dans sa manifestation la plus matérielle. Alors que dans votre projet, le texte tend à disparaître derrière le support, mais apparaît dans cette disparition comme ce qu'il est vraiment, comme quelque chose qui n'est pas réduit à sa manifestation matérielle.*

**SZ :** N'oubliez pas ce que l'on a dit depuis le début, c'est l'édition contemporaine qui est en cause. Moi, le texte de Proust, je l'ai lu comme tout le monde, imprimé noir sur blanc, et c'est la seule manière de le lire ; et surtout pas sur un écran, et surtout pas en format PDF, et surtout pas en eBook. L'édition contemporaine, en revanche, est une édition où plus personne ne sait ce que signifie écrire. On donne ce que l'on a de plus précieux, à savoir le texte que l'on vient d'écrire, à des gens qui sont des incompetents spirituels et intellectuels – et parfois aussi commerciaux ! Et l'on va donner ça à lire et à dévorer à des gens – charmants par ailleurs, et avec lesquels j'ai de très bonnes relations, comme Antoine Gallimard. Je me suis fâché avec beaucoup d'écrivains, mais quasiment jamais avec mes éditeurs... Ce n'est pas eux, humainement, qui sont en question, c'est le

monde de l'intelligentsia en France (pour ne rester qu'en France, mais c'est la même chose aux États-Unis ; c'est partout pareil). C'est cet univers-là que je veux quitter, et dont je considère que je n'ai plus à lui donner mes textes. Mon écriture ne veut plus frayer avec cet univers-là. Et puis après, on a le milieu médiatique. C'est-à-dire qu'un livre, pour qu'il atteigne les lecteurs, il faut qu'il passe par le crible de la critique littéraire, qui en France, on va résumer cela d'un mot est... (*geste de lassitude accablée de S. Z.*)... bon, voilà (*rires*). La critique littéraire, en France, vaut ce qu'elle vaut, c'est-à-dire rien. Mon texte doit passer par la critique littéraire, par les gens qui diront : « lisez SZ c'est très bien », ou « ne lisez surtout pas SZ », ou qui vont refuser d'en parler parce que cela ne plait pas, parce que c'est ceci, c'est cela. C'est pareil. Ce sont des épiphénomènes par rapport à la gravité spirituelle dont nous parlons depuis le début. Ce serait pas mal, comme titre : *De la gravité spirituelle de l'écriture* (*rires*). Ensuite, vous avez aussi le chaland de la foire du livre. Je ne fais plus les salons du livre depuis très longtemps, mais j'ai connu ça à mes débuts, quand on attend le client, pendant une séance de dédicaces : c'est le truc le plus abominable que puisse vivre un écrivain un peu sensible. Mais vous avez quand même un type qui entre dans une librairie, et qui va choisir entre ceci et cela. Et en général il a de très mauvais goûts, ce ne sont pas des gens qui sont en général très cultivés, dans leur grande majorité. Pourquoi ? Parce que l'être humain n'est plus cultivé. J'ai donc décidé qu'après tout, ce que j'écris me tient tellement à cœur au sens propre : c'est le produit de mes battements de cœur à la fois intellectuels, mentaux, psychologiques et cardiaques, que l'idéal est d'offrir mon écriture à qui je veux. C'est pour cela que ça s'appelle *RARE*, aussi : chaque œuvre est unique. Ce texte *RARE* va quand même être imprimé, *in fine*, parce que lorsque j'aurai fini tous les tableaux, chaque tableau ira à une seule personne. Et si la personne ne me plaît pas, je ne lui vends pas mon tableau : c'est moi qui décide. On ne peut pas faire ça avec un livre, où c'est un connard que vous ne connaissez pas qui va vous acheter, qui va vous comprendre ou pas ; ou pas le connard, ça peut être aussi la personne que vous aimez bien. Moi, en ce cas, je ne vends jamais

mes livres : je les donne aux gens qui m'en demandent, quand il m'en reste. Mais je ne fais pas acte de commerce avec ma propre écriture. C'est l'éditeur qui fait ça, et heureusement car sinon je n'aurais pas pu vivre de mes livres – même si ce n'a pas été sur un grand pied ! –, du moins vivoter depuis 25 ans. Mais moi-même, non. Et là c'est pareil. Je choisis la personne à qui je vais vendre mon tableau (ça va passer par une galerie), mais en revanche, comme il faut pour chaque œuvre d'art un certificat d'authenticité, j'ai décidé que celui-ci serait, pour chaque œuvre unique, un livre imprimé sur beau papier, par mes soins, et qui sera le roman complet. À chaque acheteur de l'œuvre d'art, je remettrai comme certificat d'authenticité le roman entier. Et sa « page » sera indiquée et dédicacée à la main par moi sur le livre. Et là, c'est gratuit. C'est donné symboliquement à celui qui achète la « page » comme œuvre d'art. C'est très important pour moi : je ne trafique pas de mon écriture. Elle est redevenue livre, mais un livre imprimé à l'ancienne, puisque c'est moi qui choisirai l'imprimeur, la qualité de l'encre, du papier... Il n'y aura pas de code barre, pas d'image sur la couverture, rien de tout cela. Ce sera du pur texte, comme les textes de tous les écrivains que j'aime et que j'ai lus depuis toujours. Donc, pour répondre à votre question, ce n'est pas le livre en soi que je révoque. C'est le système spectaculaire qui s'est organisé autour de l'écriture et des écrivains, auquel je tourne le dos. À 52 ans, je considère que j'ai le droit de faire d'autres choses. Mais il y aura quand même un « instrument spirituel » qui sera un livre offert à chaque acheteur d'une page de *RARE*. Ou à des gens à qui je décide de donner l'un des tableaux. Il y aura entre cent et cent-vingt tableaux quand j'aurai fini d'écrire *RARE*, je pourrai en donner à des proches : je ferai ce que je veux.

**RD** : *Vous parliez tout-à-l'heure d'une diffraction à travers chaque page. Or nous en voyons une deuxième puisque, si l'on laisse de côté le livre imprimé, le destin de RARE est de devenir une constellation éparse. Quel est donc le sens de ce destin, et comment voyez-vous l'unité de cette œuvre par-là la diffraction spatio-temporelle des œuvres ?*

**SZ** : Il y a plusieurs choses, mais là aussi, je pense que la référence majeure c'est le destin juif, et ce que l'on pourrait appeler le destin de l'âme juive et de la spiritualité juive. À savoir la diaspora. C'est-à-dire, l'unité sans pareil d'un peuple qui, spirituellement, est uni depuis des millénaires, qui persévère, malgré les persécutions et malgré les difficultés, depuis des siècles, dans cette unité spirituelle ; et qui pourtant est dispersé sur tout le globe. Il y a donc l'idée d'un rapport entre la dispersion et la communauté, ou la cohérence. Je pourrais l'appliquer un petit peu à ce que je fais avec *RARE*. Donc c'est un projet très juif, en réalité, comme tout ce que je fais ; sauf que parfois cela ne se voit pas. *Chaos brûlant* aussi est un projet très juif, ça apparaît dans certains chapitres ou par rapport à certains personnages. Il se trouve que le judaïsme est ma spiritualité : de naissance, je suis Juif, donc ma spiritualité est nourrie du judaïsme et de la pensée juive, que je me suis réappropriée intellectuellement plus tard, à l'âge adulte. C'est pour cela que mes références vont prioritairement à cette spiritualité-là. Là, en l'occurrence, il se trouve qu'il n'y a pas longtemps, j'ai fait une petite conférence sur Babel, et que la question de la tour de Babel dans la Bible, c'est celle-là : celle de l'éparpillement des langues et du rapport à l'unité. L'unité du « Dieu Un » dans le judaïsme, et l'unité du « peuple un » qu'est le peuple juif. Certains rabbins célèbres disent même que c'est *parce que* ce peuple est dispersé qu'il est uni, reprenant une phrase du livre d'Esther. Donc ce rapport entre la dispersion et la cohérence (puisqu'il s'agit d'un texte) c'est celui que chaque écrivain peut ressentir s'il réfléchit au destin de son texte qui va être éparpillé, par exemple, en des milliers de livres commercialement imprimés. Sauf que dans ce cas-là, cela devient une marchandise, au sens péjoratif, marxien, du terme. Le livre, tel qu'il est imprimé, publié – et donc, rendu public – dans le système de l'édition traditionnelle, c'est une marchandise. C'est-à-dire une boîte de conserve remplie de mots. Rien de moins, rien de plus. La qualité des mots à l'intérieur, ça ne dépend que de l'écrivain. Mais l'objet lui-même, qui n'est pas « chose » au sens de Heidegger, est véritablement une marchandise. Moi, je veux revenir à la « chose ». Et le fait de disperser

chaque page, c'est quelque chose qui participe d'une certaine manière de la force d'aimantation, de la cohérence de mon écriture. C'est-à-dire qu'elle peut s'éparpiller, chaque page peut s'éparpiller puisque le texte n'est pas réduit à chaque page. D'abord, il y aura des livres, qui partiront avec chaque page, chaque page sera reliée à l'ensemble du livre, puisque chaque personne qui achètera un tableau aura quand même l'ensemble du roman. Et puis surtout, l'écriture, elle est où ? Est-ce qu'elle est collée à chaque page ? Oui et non. Non, parce que l'écriture est empreinte d'invisibilité. C'est le propre de l'écriture au moment où l'on écrit. On sent que quelque chose se passe, c'est sur la page, cela vient de votre cerveau, ça passe par votre corps, ça coule dans vos veines, si j'ose dire, et cela s'écrit à l'encre sur la page, quand on écrit à la main, comme j'écris depuis très longtemps. Cela s'inscrit sur le papier, avec de l'encre, et vous raturez, et cela devient votre manuscrit. Et que devient votre manuscrit ? Votre texte est-il là ? Non, d'une certaine manière, parce qu'après, dans le système classique, on va donner cela à un éditeur, qui va vous envoyer les épreuves, que vous corrigerez et, si vous êtes Balzac, vous allez faire cela vingt fois, et ça en devient génial. Votre procédé d'écriture, votre cerveau, fonctionne sur les épreuves imprimées uniquement. Au point que vous voulez être imprimeur, et que vous écrivez un roman qui commence sur les questions d'imprimerie, avec la digression sur le papier, etc. C'est *Illusions perdues* et c'est merveilleux ! Donc, il y a une dialectique ; il y a quelque chose qui, spirituellement, est très profond et très puissant, sur le rapport entre ce qui s'écrit, ce qui s'imprime, ce qui matériellement se pose sur la page, entre l'encre et le papier, et son destin, ensuite, de livre que les gens ont dans leur bibliothèque. Moi, j'ai décidé de revenir, de nouveau, à la rareté, à la singularité, au sérieux de ce que c'est que d'écrire noir sur blanc, et d'écrire à la main. C'est pour cela que chaque page, c'est un peu de mon écriture qui se disperse, mais en même temps on pourrait comparer cela à une sonate que vous jouez au piano. Au moment où vous la jouez, elle est intégralement là, et en même temps, vous la rejouez une autre fois, et elle est intégralement là, encore. Si vous jouez du Mozart, ou même quand Mozart la jouait lui-même ! Au moment

où l'œuvre est jouée, tout est là. Et au moment où elle est rejouée une autre fois, tout est là également. Ou, si vous voulez une autre métaphore : lorsqu'on signe un papier officiel, vous mettez ce que, d'une certaine manière, vous avez de plus précieux : votre nom et votre prénom. Pareil pour une chèque, qui symboliquement reste une opération d'écriture. Vous signez de votre nom et de votre prénom. C'est votre nom et votre prénom que vous avez concrètement mis : ils sont *là*, ils ne sont pas faux, ils donnent une valeur à un document pour l'échange ou pour la vente, cela a une valeur commerciale... Ou à une lettre ; et en même temps, vous allez faire une deuxième lettre le lendemain, à quelqu'un d'autre. Or vous allez re-signer avec le même nom et le même prénom. C'est votre corps qui écrit les mêmes mots. Est-ce que ce sont les mêmes *mots* ? Oui et non. Puisque de nouveau, vous validez de manière intégrale, par la réécriture, à l'encre, votre prénom et votre nom, soit ce que vous avez de plus précieux. Et c'est infini. C'est le fait que votre corps ait inscrit ce qui d'une certaine manière vous appartient le plus en propre – et en même temps ce qui a été décidé avant vous, puisque votre prénom et votre nom vous ne les avez pas décidés : « on est parlés », comme disait Lacan. Nom et prénom sont ce que l'on s'est réapproprié de la manière la plus profonde, si on a médité sur ce que c'était que d'avoir un nom et un prénom. Il se trouve que les premières pages de *RARE* parlent de cela. Le narrateur, mon double, s'appelle « Ace Zed » (clin d'œil à mes propres initiales) et parle du rapport au nom dans le Judaïsme, dans lequel le Dieu s'appelle « Le Nom ». Il y a toute une réflexion autour de cela – dont je vous ai donné un exemple avec la question de la signature –, liée au fait que dans l'écriture, quelque chose s'éclipse et demeure en retrait. Un peu comme l'Être chez Heidegger. L'Être par rapport au déploiement de l'étant. Ou un peu comme l'invisibilité de Dieu dans la pensée juive, son éclipse ou son retrait, dans la pensée juive. Dieu se retire de plus en plus au fur et à mesure des péchés des enfants d'Israël. Il remonte de plus en plus vers son Lieu propre et finit par désertier le Temple – c'est pour cela que le Temple sera détruit à la fin. Donc il y a toutes ces choses-là qui fonctionnent et qui

me parlent, et qui parlent dans *RARE*. C'est pour cela que le texte commence par la question du nom.

**RD :** *Dans votre projet RARE, donc, chaque page est unique, nous l'avons dit, mais unique jusque dans le mode d'écriture qui est le sien, dont on retrouve justement la trace sur chaque œuvre, puisque non seulement on voit sur chaque œuvre les ratures, quand il y en a – les ratures que vous faites pendant l'écriture, et les corrections que vous faites en revenant au texte – ; et aussi, on voit sur chaque toile le matériel que vous avez utilisé pour la réaliser, et que vous avez collé sur chaque page. Vous appelez cela le « sacrifice ». Qu'entendez-vous donc par le sacrifice de ces instruments ?*

**SZ :** Il y a là des références diverses mais importantes. Et des références à nouveau au judaïsme. Ce que j'appelle le « sacrifice », c'est un principe que j'ai adopté dès les premières pages de *RARE*. J'emploie des instruments d'écriture plus ou moins classiques, par exemple de l'encre de Chine et une plume, ou un pinceau de calligraphie et une belle feuille de calligraphie. Et j'écris ma page. Les instruments n'ont servi à rien d'autre auparavant : ils sont neufs. Je n'utilise pas un Bic, ou même pas mon stylo Parker à moi avec lequel j'ai écrit mon premier manuscrit, c'est-à-dire mon roman sur un cahier. Car ce premier manuscrit existe quand même. Les pages de *RARE* sont du second, du troisième ou du quatrième jet. Parfois il peut m'arriver d'écrire directement sur la page, mais en général je prépare mon texte d'abord sur un manuscrit classique, un cahier Clairefontaine grand format. Donc, j'utilise un instrument neuf, c'est-à-dire que je ne veux pas que cet instrument – on le comprend surtout avec les vidéos que j'ai faites – soit passé par un processus de jouissance spectaculaire. Je veux dire par là que les pages que j'ai faites avec des vidéos, j'en ai fait deux jusqu'à présent, filmées à l'aide de tablettes Samsung, je ne veux pas qu'elles soient constituées par des tablettes avec lesquelles je me serais amusé à aller sur Internet avant. C'est le même principe avec l'encre et le papier, mais on le comprend mieux avec

l'exemple des tablettes de la page 12<sup>5</sup> et de la page 39<sup>6</sup>. Donc j'achète la tablette neuve, j'entre dans un processus d'échange capitaliste : je vais à la Fnac, j'achète ces gadgets que tout le monde rêve d'avoir (et qui m'amuse aussi, comme tout le monde), je fais ce que j'ai à faire (par exemple je filme l'écriture d'une page sur un corps nu), puis je la sacrifie, c'est-à-dire que je la plaque dans le cadre, de sorte que plus personne ne pourra l'utiliser pour autre chose. Elle est toute neuve, elle pourrait servir à faire des milliers de choses, elle vaut assez cher en général, mais en l'occurrence elle est barrée pour cet usage-là. C'est la même chose lorsque j'écris une page avec des pâtes Panzani<sup>7</sup>. Mon arrière-pensée, c'est que ça ne vaut rien, c'est du déchet, ces objets-là. Pour moi, une tablette Samsung est de l'ordre du déchet capitaliste. Les gens qui utilisent cela en lui donnant de la valeur – comme on le fait tous avec nos petits gadgets contemporains, nos portables, etc. – se mettent eux-mêmes en position d'être des déchets du capitalisme. C'est un des thèmes principaux de *Chaos brûlant*, qui est aussi une critique acerbe de ce qu'on appelle le néo-libéralisme, parce qu'il faut bien lui donner un nom. C'est-à-dire que c'est le capitalisme dégénéré, dévasté et dévastateur, profondément nihiliste d'aujourd'hui. *RARE*, donc, est un peu du même ordre que *Chaos brûlant*. Sauf que je ne veux pas faire de hiérarchie entre les instruments nobles et les instruments pas nobles. On peut écrire avec un stylo Bic pourri, et si vous êtes Proust vous écrivez du Proust, et cela a une valeur inouïe. Vous pouvez prendre un Mont-Blanc qui vaut une fortune, et écrire des choses très mauvaises, d'un point de vue littéraire. Tous les instruments sont donc sacrifiés à la même enseigne. J'en viens maintenant au rapport proprement juif au sacrifice. « Holocauste » veut dire : « brûlé intégralement ». Il ne reste rien. Rappelez-vous ce que l'on a dit tout-à-l'heure de l'écriture : d'une certaine manière, la page que j'écris flamboie pour mieux dissimuler l'écriture, et qu'en même temps il n'y ait rien

---

<sup>5</sup> <https://rareproject2015.wordpress.com/pages-1-65/page-12/>

<sup>6</sup> <https://rareproject2015.wordpress.com/pages-1-65/page-39/>

<sup>7</sup> <https://rareproject2015.wordpress.com/pages-1-65/page-7/>

d'autre que l'écriture. C'est pour cela que j'appelle ça un sacrifice. Tout doit être sacrifié, dans le procédé d'écriture, ou de peinture, ou de calligraphie, à l'écriture elle-même, laquelle est impalpable, elle n'est pas matérialisable. L'écriture, c'est le fait de prendre un stylo, de l'encre et du papier, et d'écrire des mots sur une page. C'est le tracé ou le sillage de ma pensée, qui s'exprime et s'imprime – pas au sens de l'impression mécanique – sur la page. C'est cette référence-là que je vois avec le sacrifice dans la Bible, où l'on doit, pour certains sacrifices, tout consommer, au sens – christique – où « tout sera consommé ». Et puis il y a aussi quelque chose d'autre qui est lié à un sacrifice, parmi les plus connus dans la Bible et dans le Judaïsme, qui est « le sacrifice d'Isaac ». Sauf que les Juifs ne l'appellent pas « le sacrifice d'Isaac ». En hébreu, cela se dit : « la ligature » d'Isaac, *aqedat itsh'aq*. Pourquoi ? Parce qu'il n'a pas été sacrifié, il a été ligoté, ligaturé, il est sauvegardé. Lorsqu'un Juif pieu parle du sacrifice d'Isaac, il n'emploie pas le mot « sacrifice », mot qui vient du latin, donc un terme chrétien. Le Christ, lui, est sacrifié sur la Croix. Isaac n'est pas sacrifié par Abraham – il réchappera du sacrifice – il est ligaturé. Pour ma part, je ne détruis pas mes instruments d'écriture. Je pourrais les détruire. Mais je les plaque sur la page que j'ai écrite, et ils sont dans le cadre. Si c'est une petite fiole d'encre, elle est plaquée : on pourrait l'ouvrir et encore l'utiliser. Les instruments sont ligaturés : ils sont conservés dans leur sacrifice. Il y a donc ces deux facettes. Il y a l'idée que je me débarrasse complètement de cet objet que je ne réutiliserai plus : ils sont tout neufs au départ, me servent à écrire une page et sont ensuite barrés au sens où plus personne ne les utilisera. D'autre part, ils ne sont pas intégralement « holocaustés », si j'ose dire, consumés, puisqu'ils sont plaqués sur l'œuvre, qu'ils sont ligaturés, qu'ils restent encore là. Il y a donc cette double référence-là, et c'est pour cela que j'appelle cela un sacrifice puisqu'en français c'est comme ça que ça se nomme. En outre, il y a une critique, dans cette idée du sacrifice, en arrière-plan, du système de consommation perpétuelle particulier au capitalisme, où l'on doit en permanence racheter de nouveaux objets, de nouveaux gadgets toujours plus élaborés, où l'on se fait prendre dans une

course folle à la consommation. Dans laquelle, du coup, on se consume soi-même en tant qu'être humain. C'est le propre du néo-libéralisme : la consommation a pris le pas sur la substance.

**RD** : *Nous venons de parler de langue. Ce que nous n'avons pas encore dit c'est que RARE, pour l'instant, est dans son début rédigé en anglais ; et soudainement, vous basculez vers le français. J'aurais sur ce point-là deux questions. Pour un cêlinien comme vous, quand on sait que Céline écrivait que « le français est langue royale, foutus baragouins tout autour », que signifie un tel choix ? On connaît des anglophones se mettant à écrire en français, mais l'inverse, à ma connaissance, est plus rare. Il y a là quelque chose d'assez unique également. Donc mes deux questions seraient : pourquoi commencer par l'anglais ? Et puis évidemment : pourquoi revenir soudainement (car le changement se fait véritablement au milieu d'une page) au français ? Qu'est-ce que cela peut nous apprendre sur le rapport du texte et de la langue dans laquelle il est écrit ?*

**SZ** : Il y a, là encore, plusieurs explications. Je vais commencer par les raisons les plus triviales, puis j'en donnerai quelques-unes qui sont plus profondes, auxquelles je pense en vous écoutant, et qui sont liées à mon idée de l'éclipse de l'écriture. La première raison est que, après avoir mûrement réfléchi – c'était même avant de me lancer dans *RARE*, lorsque je cherchais après *Chaos brûlant* de nouvelles idées, pour tourner la page ; j'avais besoin de changer de monde, je sentais que mon rapport à mon écriture avait besoin de se repositionner, de se repenser, de se ressourcer –, l'une des choses qui m'apparaissaient le plus évident c'est qu'en France, quoi que j'écrive jusqu'à la fin de ma vie, je serai confronté aux mêmes lecteurs, ou aux mêmes non-lecteurs, à savoir « les Français », appelons-les comme ça. C'est vraiment cela, c'est ça mon problème à moi. J'écris en français et, d'une certaine manière – c'est très important, je l'ai dit de nombreuses fois, depuis longtemps, et personne ne semble comprendre pourquoi j'ai dit ça, les gens croient que c'est une boutade : *je n'écris pas*

*pour être lu*. C'est exactement, d'une certaine manière, ce qui advient avec *RARE*. Il se trouve que je suis bon en anglais (j'ai passé autrefois le concours de Normale Sup, et la seule bonne note que j'ai eue, c'était 17 en anglais !). Donc c'était faisable. Mais évidemment c'était quand même du « baragouin » par rapport au français, Céline n'a pas entièrement tort. Surtout pour moi qui ne suis pas un écrivain de langue anglaise, bien que j'adore Faulkner, Hemingway, Philip Roth aujourd'hui, Bukowski, évidemment Shakespeare ou Joyce, tous les grands Anglais qui m'habitent autant que les Français. Mon idée était que c'est ma voix qui s'exprime. Ma pensée et ma voix. Or cette voix ne va pas s'exprimer en anglais mais dans une langue que j'appelle le « *frenglich* », qui est la langue dans laquelle j'ai écrit la première moitié de *RARE*. C'est un anglais très élaboré, élégant (on peut dire que je me suis emmerdé mot à mot à trouver ce que je voulais exprimer, au point que mon meilleur ami durant l'écriture des 72 premières pages de *RARE* a été Noah Webster – l'Émile Littré des Américains). On a quasiment fait l'amour tous les jours, Noah et moi. Ce que je ne fais plus en français, je n'ai plus besoin, heureusement, d'aller vérifier toutes les deux secondes dans le dictionnaire si on dit comme ceci ou comme cela, si je pourrais trouver un synonyme pour tel terme, etc. Là, l'anglais n'étant pas ma langue maternelle, j'en avais besoin. En même temps, il se trouve que le rapport entre la langue anglaise et la langue française n'est pas celui de deux langues étrangères l'une à l'autre. L'anglais a principalement deux sources qui le nourrissent, dont l'une de ces deux sources est la langue française, la langue de la cour. L'autre source étant germanique. Mais beaucoup de termes sont d'origine française, parce que, entre l'Angleterre et la France, il n'y avait pas seulement des rapports guerriers, mais aussi d'alliances aristocratiques, puisque ce sont deux grands et vieux royaumes qui ont toujours été en rapport l'un avec l'autre. Le français a beaucoup influencé la langue anglaise. Et vice-versa, mais je crois que le français a tout de même plus influencé la langue anglaise que l'inverse. En tous cas, disons, à partir de la Renaissance, peut-être même avant. De plus, en anglais, les mots d'origine française sont en général les mots les plus aristocratiques. Les

mots de la langue aristocratique viennent du français : à la cour, tout le monde parle français, et aujourd'hui la Reine d'Angleterre parle un français impeccable, quasiment sans accent, comme toute la cour en Russie autrefois. « Langue royale », comme a dit Céline. D'ailleurs, c'était une des choses à laquelle il tenait, c'est que lui aussi pratiquait l'anglais merveilleusement ; il affirme qu'il aurait pu basculer dans l'autre camp, au lieu de partir à Sigmaringen, écrire en anglais, qu'il l'aurait mieux parlé que tous les gaullistes réunis. Donc l'anglais, langue royale également. Ce n'est pas n'importe quelle langue, ce n'est pas équivalent à passer du français au serbo-croate par exemple. Quoiqu'aucune langue ne soit méprisable puisque toutes les langues sont royales d'une certaine manière. Comme le langue inuit dont je parle longuement dans *Chaos brûlant*... L'idée est donc que dans l'anglais, j'allais retrouver un peu de quelque chose qui, à l'oreille, sonne français pour moi, et par exemple – c'est pour cela que j'appelle ça du « *frenghich* » plutôt que de l'anglais – j'ai choisi minutieusement, lorsque j'avais le choix, des mots à consonance française. Je vous donne un exemple très simple. Je ne l'ai pas fait tout le temps, mais au début, beaucoup. Ce qui donne un texte qui doit être bizarre pour une oreille anglaise. Donc, par exemple, lorsque j'évoque ma femme, puisque c'est un roman auto-biographique, je ne dis pas « *my wife* », je dis « *my spouse* ». Je suppose qu'il n'y a plus aucun écrivain anglo-saxon ou américain qui utilise ce mot-là. Mais pour une oreille française, « *my spouse* », on entend que cela vient du français. J'ai émaillé mon écriture en anglais de résonances françaises. Ce n'est pas un texte qui est fait pour sonner américain. Je ne suis pas un écrivain américain, je ne le serai jamais, ni britannique, ni anglo-saxon, ni de langue maternelle anglaise. C'est un texte qui est fait pour ce projet-là. Est-ce de la grande littérature anglaise ? Non, évidemment puisque je ne suis pas un écrivain de langue anglaise. C'est un texte, et il parle avec cette voix-là. Au début elle est en anglais, avec cet anglais bizarre que je pratique, un anglais que j'ai beaucoup travaillé, mais dans lequel je fais néanmoins des erreurs de débutant, puisque ce n'est pas ma langue maternelle (« *me* » au lieu de « *I* »), erreurs que je rature sur les toiles elles-mêmes. Deuxième raison

pour laquelle j'ai employé l'anglais : *RARE* signifie que je tourne une page dans ma vie d'écrivain, d'où la citation en exergue de Rilke sur la « page blanche », et je voulais qu'il s'adresse à des gens ne sachant rien de moi. Donc pas des Français. Des gens qui ne sachent rien de moi, ni en bien ni en mal. Ce que je voulais, c'est quelque chose qui me poursuit depuis plusieurs romans, avec *Noire est la beauté* où je raconte une histoire d'amour avec une Africaine qui n'a pas vécu en France ; avec *Pauvre de Gaulle !* où je trace un portrait très caricatural de la France, et où je me plaçais déjà du côté des Anglais – le livre étant d'ailleurs dédié à Shakespeare – et où, surtout, je me dissocie de la France, comme ensemble, comme communauté. Ce choix de l'anglais va dans le sens de cette cohérence également. Il y a donc cette idée d'être lu par des gens qui ne me connaissent pas. Et les gens qui ne me connaissent pas, et avec lesquels je pouvais un peu communiquer, pour parler de moi, de celui que je suis et de ce qu'est ma vie, en tant qu'écrivain, ce sont les Anglo-Saxons puisque l'anglais est la seule langue que je pratique un peu. J'aurais pu le faire en allemand si je parlais allemand, ou en chinois si je parlais chinois. Là, c'est l'anglais. Et puis, troisième raison, c'est que je sortais d'une période, avec *Chaos brûlant*, qui a été chaotique, c'est le cas de le dire. À tous les sens du terme. J'avais besoin de faire un acte symbolique de rupture, y compris avec mes propres tendances – on pourrait dire mes « démons », mais ils n'en sont pas vraiment car ils sont très puissants, rhétoriquement, et m'aident aussi dans mon écriture... : ma colère, ma rage, l'énergie polémique et batailleuse qui était la mienne pendant toute l'écriture de *Chaos brûlant*. On l'entend très bien quand on lit *Chaos brûlant*, c'est un livre qui est habité par une forme de grande colère, contre le monde, contre l'état du monde, et qui s'attaque à l'état du monde. C'est un livre de guerre, *Chaos brûlant*. Là, il fallait que je refroidisse un peu. Je sentais qu'en français, ma rhétorique, ma prosodie était encore trop habitée de combat. J'avais besoin de mettre une sourdine à ma trompette. Et pour mettre une sourdine à ma trompette, je suis passé par l'anglais, ce qui m'a servi à assourdir un peu cette volonté d'en découdre avec le monde entier, qui m'avait habitée pendant l'écriture de

*Chaos brûlant.* J'avais besoin de me calmer, de m'apaiser. Et cela a marché, très bien. Parce qu'en anglais, je n'ai plus les mêmes armes. Ce n'est pas une arme, pour moi, l'anglais. Le français, c'est une arme. Avec le français, je me sens invulnérable et prêt à en découdre avec qui que ce soit ou avec quoi que ce soit ; en l'occurrence, le monde. Ce ne sont pas des polémiques avec tel ou tel, on n'en est plus là. Donc je suis passé par l'anglais, parce que d'une certaine manière, j'étais obligé d'assourdir mon instrument de musique, qui est la rhétorique française, née du français, issue du français, que je me suis fabriquée en 25 ans d'écriture. Enfin, la troisième raison, mais qui disparaît du fait que le roman sera bilingue, puisqu'à partir de la moitié je repasse au français – pour d'autres raisons –, c'est que d'une certaine façon, j'utilise l'anglais comme un masque. Un paravent derrière lequel je m'éclipse, aussi, en tant que Stéphane Zagdanski, l'écrivain qui a écrit tels livres avant celui-là, même si j'en parle dans le texte, en anglais. Cela participe de cette vaste éclipse, de cette rareté attachée au nom, à l'objet, et à l'œuvre littéraire *RARE*. Alors, question corollaire : pourquoi je repasse au français ? C'est parce que, à un moment, dans le roman, j'étais en train de raconter un épisode particulier, lié à la mort de ma grand-mère, la mère de ma mère, et j'avais une scène tragi-comique à raconter entre un père en train de mourir et son fils – scène à laquelle j'ai assistée dans la maison de retraite où était en train d'agoniser ma grand-mère. Je sentais, là, qu'il fallait que j'enlève la sourdine de ma trompette, parce que j'avais besoin de tout mon vocabulaire, de toute ma virtuosité verbale, si j'ose dire, pour m'exprimer, pour raconter cette scène de la manière dont je voulais la raconter. J'ai donc décidé de repasser au français. Parce que, précisément, ce ne sera pas un livre commercial : je peux donc faire ce que je veux. Aucun éditeur n'accepterait de publier un livre composé de 70 pages en anglais, puis de 70 pages en français : il n'y a plus de public. Mais moi, je n'écris pas pour être lu, donc cela n'a aucune importance (*rires*). Cela veut donc dire qu'il y aura peut-être des gens qui auront le livre en mains, s'ils ont acheté une page qui leur aura plu par ses couleurs, son esthétique, et qui ne pourront jamais le lire, puisqu'ils ne parlent peut-être que l'anglais, ou que le

français. Et même quelqu'un qui parlerait français et anglais couramment, je ne suis pas sûr qu'il puisse comprendre mon anglais, puisque c'est du « *frenghlich* »... Je plaisante un peu, mais pas tant que ça. Voilà donc les raisons de mon passage à l'anglais. Passage épisodique, puisque je suis revenu, maintenant, au français.

**RD** : *Pour en revenir au problème de la lecture, j'aimerais vous demander ceci. Si, donc, vous n'écrivez pas pour être lu, que nous apprend cette absence de rapport direct entre l'écriture et celui qui lit, sur l'acte d'écriture qui donc apparaît comme se suffisant beaucoup plus à lui-même que si l'on part du principe que l'écriture est une communication ? D'où part, dans l'écriture, cette possibilité d'en revendiquer l'acte comme auto-suffisant ?*

**SZ** : L'idée est à comprendre par rapport à ce que je vous disais de mes débuts, à la gravité dont je me sentais imprégné quand j'écrivais. En effet, pour moi, l'écriture, ce n'est absolument pas de l'ordre de ce que Sartre considère être le devoir de la littérature. Je ne suis pas dans le message, je ne suis pas dans la communication. D'une certaine manière, je suis beaucoup plus proche de la peinture, depuis toujours. C'est pour cela que je me suis beaucoup intéressé à la peinture, et j'ai écrit pas mal de textes sur des peintres aussi. Dans *Noire est la beauté* mon narrateur est un peintre, et dans *Les joies de mon corps*, toute une partie est faite d'études consacrées aux peintres : Tiepolo, Soutine, Vermeer... L'idée est la suivante : est-ce que le peintre peint pour être vu ? Est-ce qu'il a une image en tête, et il se dit : je la peins pour que ce soit ensuite exposé dans un musée, pour que les gens se penchent sur mon tableau ? Est-ce que Picasso peignait pour cela ? Est-ce que Cézanne peignait pour cela ? Évidemment non. Est-ce que Rodin sculptait pour cela ? Évidemment non. C'est l'expression de leur pensée la plus propre, de leur âme et de leur corps, et de leur génialité propre. Pour moi, l'écriture ça a toujours été cela : l'expression de mon corps, de mon âme, et c'est ma manière de m'expliquer le monde. À la fois ma manière de comprendre le monde, et

de combattre le monde. Depuis le début, et de plus en plus quand je vois dans quel état est le monde, le monde extérieur. Et surtout pas de communiquer avec le monde. C'est cela que je considère être le sens le plus évident dans mon idée que je n'écris pas pour être lu. Je n'écris pas pour communiquer à des gens ce qu'il y a dans ma tête. Je ne sais pas ce qu'il y a dans ma tête avant d'écrire. C'est là que la rature intervient dans *RARE*, parce que ce ne sont pas des tableaux léchés, ce sont des tableaux sur lesquels on voit la vie de l'écriture, si j'ose dire. Et ce n'est pas terminé. Tant que les tableaux ne seront pas terminés, je pourrai encore les raturer. Et d'ailleurs, je ne sais pas si je vous l'ai dit, mais le jour du vernissage, qui sera organisé dans une galerie, il y aura ce que l'on appelle un *happening* en art contemporain, c'est-à-dire que je vais peindre le dernier tableau en direct, cela prendra une heure ou deux. Et ce tableau sera un tableau des *errata* : toutes les ratures que je n'aurai pas répertoriées sur chaque page, j'en ferai un tableau et je dirais : « page 12, ne pas lire ceci, lire cela... ». Je ferai comme la page d'*errata* classique que l'on mettait autrefois à la fin des ouvrages. C'est donc l'idée que l'écriture, jusqu'au jour du vernissage, va continuer de vivre. Elle continue de vivre, et d'avoir sa vie propre. Elle n'est pas faite pour être dans l'exhibition. En même temps, elle l'est – puisque c'est un projet qui en met « plein la vue », pour le dire vulgairement – mais en même temps, cela n'est pas fait non plus pour être vu ; c'est pour cela que ce sera dispersé. C'est l'idée que je me fais de ce que j'appelle : « écrire pour ne pas être lu ». Et puis surtout, « écrire pour être lu », d'un point de vue péjoratif – ce que font beaucoup d'écrivain –, revient à penser au moment où l'on écrit à ce que va penser le lecteur. Ce que font tous les mauvais écrivains. En général, ils essaient de plaire, et de s'abaisser à complaire au lecteur. Ce que je n'ai jamais fait. Donc pour moi, un écrivain ne doit pas écrire pour être lu, par définition. Cela s'entend très vite, dès la première phrase : un type qui écrit pour complaire à ses lecteurs, il n'y a pas que Marc Lévy qui fasse cela.

**RD** : *Philippe Sollers, il y a bien longtemps, disait qu'il avait envie de rompre avec une certaine forme d'écriture derrière laquelle on cachait l'acte d'écrire. Il le disait à propos du roman, pour justifier la mise en scène, au sens neutre du terme, de son propre acte d'écrire, à laquelle il se livre très souvent dans ses romans. Sollers voulait donc faire apparaître l'acte même d'écriture. Est-ce que l'on atteint pas, avec votre projet RARE dans lequel le résultat porte la trace de l'événement même de l'écriture, une sorte de situation paroxystique dans la ligne de cette idée ?*

**SZ** : C'est vrai. Dans le cas de Sollers, c'est sans doute une des choses qui étaient les plus nobles et les plus intéressantes dans ses textes de l'époque de *Paradis*, c'est ce qu'il appelait, je crois, l'écriture « percurrente ». C'était que l'écriture ne fasse plus qu'un avec le texte même. C'est d'une certaine manière ce que cherchent tous les écrivains. Et Sollers, en effet, a longtemps cherché à atteindre cet idéal d'ébullition du texte et du style. Il me semble que j'en parle dans l'étude sérieuse que que j'ai faite sur lui, qui s'appelait *Sollers en spirale*<sup>8</sup>. Pour un Juif, c'est évident. Le rapport du texte de la Torah avec ce qu'il manifeste, à savoir que c'est la Parole de Dieu, et que c'est d'une certaine manière le corps de Dieu qui est le texte lui-même, c'est une évidence. Il n'y a plus de dissociation entre l'écriture et le texte, ce qu'elle donne à lire et ce qu'elle est. Dans le judaïsme, l'écriture – celle du scribe (le « sofer » en hébreu) rédigeant à la main, sur le parchemin, lettre à lettre, les rouleaux de la Torah, qui n'a pas le droit à la moindre faute (là il n'est pas question de raturer !) et doit considérer qu'il est en communication avec le monde d'en haut lorsqu'il écrit –, ce n'est pas un acte anodin, c'est un acte sacré. Sollers, dans ses recherches, à l'époque où il s'intéressait beaucoup au judaïsme – ça a bien changé depuis<sup>9</sup> –, dans son chef-d'œuvre *Paradis* qui commence avec des termes en hébreu, rédige un texte qui participe pleinement de ce projet, qui est le

<sup>8</sup> <http://parolesdesjours.free.fr/sollersspirale.pdf>

<sup>9</sup> Cf. *Zagdanski contre Sollers*, chapitre 11, « Le Diable, les Juifs, la Bible » : <https://vimeo.com/86375190>

projet de la littérature elle-même. C'est une question que ne se posent pas les peintres. Ils n'ont pas besoin de se la poser.

**RD** : *Sur cette question de l'événement de l'écriture, pourrions-nous voir un rapport avec cet épisode du Nouveau Testament où le Christ écrit sur le sable, après avoir sauvé la femme adultère qui allait être lapidée ? Où il écrit, d'ailleurs, quelque chose dont on ne connaît pas la teneur, mais dont on sait qu'en plus, cela va disparaître au moindre souffle de vent.*

**SZ** : Je n'ai pas pensé consciemment à cet épisode du Nouveau Testament, qui est un des épisodes les plus énigmatiques, les plus beaux, dont moi je considère que c'est la part la plus juive du Nouveau Testament. Le Christ, après avoir sauvé la femme adultère de la lapidation, avec la phrase fameuse, mais qui est elle aussi énigmatique, s'il fallait la méditer, à savoir : « que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre ». S'il fallait aller en profondeur, il y a là le rapport à la pierre d'angle qui a été rejetée par les bâtisseurs, la pierre du Temple, dont il ne restera plus pierre sur pierre, Simon Pierre, etc. Ce n'est pas rien, l'idée de la lapidation. Il faut toujours tenter de réinterpréter tout cela, c'est-à-dire chaque épisode du Nouveau Testament, parce que cela a tellement été enfoui sous des monceaux de lieux communs qui pensent comprendre d'emblée de quoi il s'agissait – alors que si on comprenait d'emblée de quoi il s'agit dans le Nouveau Testament, mais c'est vrai aussi de l'Ancien, eh bien, Dieu ne serait pas Dieu et cela ne vaudrait pas la peine de croire. C'est précisément parce qu'il y a de l'énigme que c'est intéressant. Ce n'est pas seulement parce que c'est absurde, qu'il faut croire, c'est aussi parce que c'est énigmatique. Alors là, on a l'un des passages les plus énigmatiques du Nouveau Testament. Le Christ, lorsqu'il doit se justifier d'avoir interdit la lapidation de la femme adultère, se penche et écrit quelques mots dans le sable, sur le sol. Et l'on ne saura jamais ce qu'il a écrit. Le rapport que je ferais, très modestement, parce que vous me le suggérez, avec *RARE*, c'est-à-dire entre la part juive du Christ, et la part juive de ce projet, c'est qu'en effet, le texte du Christ, à savoir la Parole du Christ dans le Nouveau

Testament n'a pas été proférée en grec. Elle a été proférée en hébreu, et on ne l'a plus. On a des spéculations, des rétroversions, mais la vraie parole du Christ, dans son mot à mot, on ne l'a pas encore. Peut-être qu'un jour elle surgira d'un manuscrit encore plus ancien que tous ceux qu'on a trouvés. Pour l'instant on ne l'a pas, on n'a que sa traduction en grec. Elle s'est donc éclipsée, elle aussi. Ce qui est très beau d'une certaine manière. Elle s'est rendue inaudible dans son origine même, à sa source même, et c'est parce qu'elle s'est rendue inaudible que, d'une certaine manière, a pu en jaillir le catholicisme dans sa gloire, parce que c'est une très belle religion, le catholicisme. Avec ce que cela a donné esthétiquement. C'est sans doute l'une des religions esthétiquement les plus belles au monde. Il y en a d'autres, il y a le Bouddhisme, il y a l'Islam, elles sont toutes très belles. Toutes ces spiritualités ont une splendeur propre. Dans le cas du catholicisme, on parle de peinture, on parle d'art, puisque l'art est catholique, en Occident. Il n'est ni juif, ni musulman, ni bouddhiste – en Occident, il est catholique. Est-ce que ce ne serait pas en rapport avec ce dont nous parlons ? Est-ce qu'on n'a pas les cathédrales parce que le Christ s'est tu, d'une certaine manière, au sens où sa parole est inaudible, puisqu'on ne l'a pas ? Je pense que oui. J'y vois un rapport. Il y a un rapport d'éclipse, aussi, de retrait. Eh bien ce retrait, il est au carré, d'une certaine manière, au seul moment où le Christ, qui a beaucoup parlé (c'était un orateur), a écrit. Ce qui pour les Juifs est un acte essentiel, l'écriture. Dans le judaïsme, l'écriture est l'axe même de la parole, qui est une parole écrite principalement. Là, le geste le plus juif du Christ demeurera doublement invisible. D'une part parce qu'on n'a pas sa parole en hébreu, et qu'on n'a pas le récit de ce moment-là en hébreu, ou en araméen, tel que lui l'a formulé ; et d'autre part parce qu'on ne saura jamais ce qu'il a écrit. Il y a quelques formules en araméen et en hébreu dans le Nouveau Testament, et après tout, on aurait pu dire : « il a écrit... » puis noter la phrase en hébreu, ou en araméen, ou une citation de l'Ancien Testament, et on l'aurait. Or on ne l'a pas. Et il écrit sur le sable, en plus, ce qui est le plus éphémère. Donc, en effet, en toute modestie, et je n'y aurais pas songé si vous ne me l'aviez suggéré, dans cette éclipse du

Christ de sa propre parole – pour moi il n’est pas le fils de Dieu, mais un coreligionnaire pour lequel j’ai de la sympathie, au sens propre puisqu’il a beaucoup souffert –, il y a un rapport avec *RARE*. Lui non plus, le Christ, n’a pas écrit pour être lu (*rires*).

**RD** : D’ailleurs ça me fait penser, pour figoler sur les commentaires bibliques, on pourrait y voir tout le contraire des paroles très célèbres de Ponce Pilate : « Ce que j’ai écrit, je l’ai écrit. » On a vraiment là le poids de la lettre qui est morte...

**SZ** : Bien sûr, c’est l’Empire romain !

**RD** : Exactement, opposé à l’idée que ce que le Christ a écrit n’est pas « écrit »...

**SZ** : Il n’est pas lu ! Mais il a été écrit... Ça m’évoque une anecdote à laquelle j’ai beaucoup pensé pour *RARE*, qui est de Baudelaire. C’est dans les *Journaux* de Baudelaire, je ne sais plus lequel<sup>10</sup>, dans *Les Fusées* ou dans *Mon cœur mis à nu*. Il dit une phrase qui m’a passionné, et *RARE* est redevable aussi à cette idée de Baudelaire : Si j’écris un poème, et qu’immédiatement après l’avoir écrit je l’ai jeté au feu, le poème a-t-il existé quand même, ou pas ? Je ne me souviens plus s’il donne la réponse, mais pour moi la réponse est évidente. C’est : évidemment ! Si Baudelaire écrit *L’Albatros* et qu’il le brûle – *L’Albatros* tel qu’on le connaît, ou *Dom Juan aux enfers*, ou n’importe lequel des plus beaux poèmes de Baudelaire –, il l’écrit, il le brûle. Personne ne l’aura jamais lu. Ce n’est plus dans les

---

<sup>10</sup> Il s’agit en réalité d’un paragraphe du *Mangeur d’opium*, dans le chapitre intitulé « Un palimpseste » : « Un homme de génie, mélancolique, misanthrope, et voulant se venger de l’injustice de son siècle, jette un jour au feu toutes ses œuvres encore manuscrites. Et comme on lui reprochait cet effroyable holocauste fait à la haine, qui, d’ailleurs, était le sacrifice de toutes ses propres espérances, il répondit : « Qu’importe ? ce qui était important, c’était que ces choses fussent créées ; elles ont été créées, donc elles sont. » Il prêtait à toute chose créée un caractère indestructible. Combien cette idée s’applique plus évidemment encore à toutes nos pensées, à toutes nos actions, bonnes ou mauvaises ! Et si dans cette croyance il y a quelque chose d’infiniment consolant, dans le cas où notre esprit se tourne vers cette partie de nous-mêmes que nous pouvons considérer avec complaisance, n’y a-t-il pas aussi quelque chose d’infiniment terrible, dans le cas futur, inévitable, où notre esprit se tournera vers cette partie de nous-mêmes que nous ne pouvons affronter qu’avec horreur ? Dans le spirituel non plus que dans le matériel, rien ne se perd. De même que toute action, lancée dans le tourbillon de l’action universelle, est en soi irrévocable et irréparable, abstraction faite de ses résultats possibles, de même toute pensée est ineffaçable. Le palimpseste de la mémoire est indestructible. »

*Fleurs du mal*. Est-ce que le poème n'est pas le même ? Si ! Le même, avec les mêmes mots, c'est du Baudelaire, et il a existé : il a existé trois minutes dans le cerveau de Baudelaire, et dans le feu. Les flammes en garderont la mémoire... Là vous voyez, ce n'est pas écrit pour être lu. Il émet cette hypothèse-là, Baudelaire. Et pour lui, la poésie, ce n'est pas le fait que ça va être imprimé à des milliers d'exemplaires, et que les *Fleurs du mal* vont devenir le livre que tout le monde étudie à l'école... Moi je vois quelque chose de christique dans cette phrase de Baudelaire, et de juif dans cette action du Christ : écrire une parole qui ne soit pas lue. C'est le retour à l'invisibilité – pour essayer de faire une passerelle avec le judaïsme d'où il vient –, avec l'invisibilité du Père. Le Père, c'est une voix qui s'exprime dans un buisson ardent, ou dans une colonne de lumière... Le Fils est une voix qui s'exprime dans un corps, en chair, c'est le Verbe incarné, mais lorsqu'il se remet à écrire, lorsque qu'il se replace dans une évocation spirituelle qui est celle de son Père, à savoir du judaïsme, c'est une écriture qui redevient invisible. Il reentre dans l'invisibilité...

**Stéphane Zagdanski**