

entrée littéraire avec, à l'affiche, deux romans qui paraissent tous deux aux éditions Grasset : «*Les derniers jours de Charles Baudelaire*» de Bernard-Henri Lévy, et «*Walkman*» de Jacques Henric.

BERNARD-HENRI LÉVY

GUY SCARPETTA

les derniers jours de Charles Baudelaire

«Lorsque Baudelaire chuchote que les artistes *N'ont qu'un espoir, étrange et sombre capitole C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau, Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau* ! croit-on qu'il console Millevoye ? Mourir ne suffit pas pour devenir génial, mais aux yeux de Baudelaire, la métamorphose par la mort jette les autres aux détroques, parce qu'elle est métamorphose et non postérité.»

«L'imagination est un domaine de rêves, l'imaginaire, un domaine de formes.»

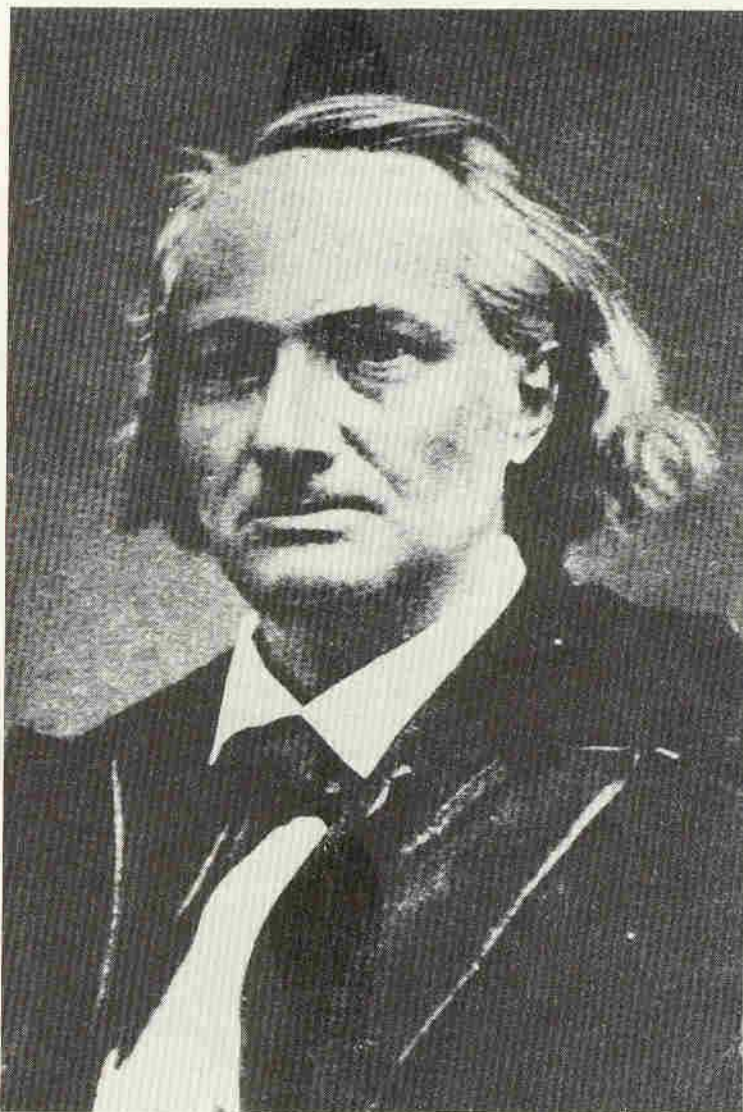
André Malraux,

L'Homme précaire et la littérature.

■ 1. C'est un fait d'époque, caractéristique : le genre romanesque, aujourd'hui, de plus en plus, en vient à brouiller les frontières entre le *récit* et le *discours* (pour m'en tenir à des écrivains extérieurs à la langue française, c'est ce même parti-pris de brouillage ou de métissage que nous trouvons dans des œuvres aussi différentes que celles de Milan Kundera, Danilo Kiš, Carlos Fuentes ou Thomas Bernhard) (1). Mutation essentielle, susceptible de fonder rétroactivement sa généalogie (Diderot, Proust, Musil, Broch, Céline), et de remodeler le panorama littéraire : sans doute vivons-nous, beaucoup plus profondément qu'à l'époque du Nouveau roman, la fin du «romanesque pur». Ou plutôt : là où le Nouveau roman se contentait de déconstruire le récit romanesque, il s'agit désormais de *l'étendre*, de lui annexer des territoires nouveaux, d'intriquer délibérément les registres traditionnels du «roman» et de l'«essai». Il n'est pas question, ici, bien entendu, d'une nouvelle «école», d'un groupe soudé par des manifestes ou des mots d'ordre stratégiques communs, mais d'une *tendance*, — à laquelle participe, de toute évidence, le très beau livre que Bernard-Henri Lévy vient de consacrer aux derniers jours de Baudelaire : un roman dont la part strictement narrative est ponctuée de «réflexions» (philosophiques, esthétiques, morales), référées dans l'ordre de la fiction à l'hypothèse d'un ultime projet littéraire de Baudelaire lui-même.

2. Pourquoi choisir Baudelaire comme héros d'un roman ? Il fallait un personnage qui fût, tout à la fois, l'ennemi le plus radical de son siècle (de ses conformismes, de ses stéréotypes, de ses aveuglements métaphysiques et esthétiques, de ses illusions communautaires, de ses utopies), et son analyste le plus lucide, le plus pertinent (2), pour révéler les impasses et les fourvoiements de ce siècle (symbolisés par le «clan Hugo»). Baudelaire, donc, à contre-courant. Baudelaire victime du malentendu, et théoricien de ce malentendu. Baudelaire condamné, comme l'écrit Lévy, à «*traverser son temps comme un passager clandestin*». Son temps ? Son siècle ? Pas seulement. Car ce à quoi Baudelaire s'est affronté, dramatiquement, n'a cessé (Lévy le fait très bien percevoir) de s'étendre, de se prolonger, de s'exaspérer dans *notre* 20^e siècle, — et nous n'en sommes manifestement pas sortis. D'où la paradoxale actualité de ce qui se présente, en apparence, comme un roman historique.

3. *L'agonie* pourrait bien être en passe de devenir un genre littéraire à part entière : qu'on songe à *La Mort de Virgile*, de Broch, ou à *La Mort d'Artemio Cruz*, de Fuentes. Non pas tant, comme le ressasse le préjugé courant,



CHARLES BAUDELAIRE (ph. Harlingue/Violet)

parce qu'elle est le moment de la «récapitulation», c'est-à-dire celui où une vie se transforme en destin (et pourrait donc légitimer le Récit), que parce qu'une telle récapitulation est alors soumise à la fièvre, à la dissociation, au désordre d'une identité se dissolvant : et ce désordre, au fond, EST la vie même (toujours beaucoup plus confuse et incohérente que ne le croient les amateurs de «destins»). Le livre de Bernard-Henri Lévy va dans le même sens : ce sont, bien entendu, *les derniers jours* de Charles Baudelaire, — la crise convulsive dans l'église baroque de Namur, la réclusion dans une chambre d'hôtel de Bruxelles, les sursauts, les errances hallucinées, une ultime visite au bordel, un départ raté pour Paris, le dernier grand projet lit-

téraire, et la commotion, la prostration, l'aphasie, le naufrage final, — tout cela ponctué de «retours en arrière» permettant la reconstitution, précisément, du «destin» de l'auteur des *Fleurs du Mal*. Mais c'est aussi, comme dans le livre de Broch, les agitations d'une âme moribonde, le surgissement des questions essentielles, les enchevêtrements de lucidité suraiguë et de débâcle mentale (au célèbre «brûler l'Énéide» de *La Mort de Virgile* fait écho, ici, la tentation de «brûler *Pauvre Belgique*»). Et c'est, comme dans le roman de Fuentes, la prise en charge, au-delà des éclats d'une mémoire fragmentaire, de la violence même de l'Histoire (qu'une autre violence, celle de l'agonie, justement, a pour fonction de révéler).

4. «*Le mélange de l'histoire et de la fiction*», écrivait Bataille, «*ne va pas sans danger*». Selon lui, en effet, «*la fiction est pour le romancier le moyen d'atteindre et d'étendre le possible*», — là où l'écueil du roman historique pourrait être de subordonner la fiction, non au «possible», mais au réel (3). Contradiction que Lévy surmonte : car s'il s'agit bien, pour lui, de se garantir du côté du «réel» (refus des anachronismes, respect des codes et des conventions du vraisemblable), cela n'a de sens qu'à autoriser, précisément, un art du possible. Le Baudelaire qu'il ressuscite et met en scène n'est pas le «vrai Baudelaire» (tâche absurde, archéologique) mais un Baudelaire plausible, virtuel, — et parlà même, si l'on peut dire, beaucoup plus vrai : d'une «vérité» qui n'est pas celle, monovalente, de la science ou de l'historiographie, mais celle, dialogique, équivoque, qu'un roman peut atteindre lorsque la cohérence d'un «destin» se défile.

5. Car il s'agit bien d'un roman. Où la vérité, donc, ne relève pas de la simple reconstitution documentaire, mais de l'exploration, presque de l'expérimentation qu'autorise un parti pris technique très précis, — celui qui qualifie les grandes fictions de notre siècle. Distorsions temporelles, — avec, notamment, l'usage systématique du *flash back* (vers l'enfance, la «question du père», les aléas de la carrière, les épisodes amoureux concernant Jeanne Duval ou Madame Sabatier, etc.). Pluralité des «points de vue» (externes, ceux des témoins, et interne, celui du narrateur qui a pénétré l'intimité du héros). Pluralité, aussi, des voix narratives (celles des témoins : la logeuse, Madame Lepage ; le photographe Charles Neyt ; Jeanne Duval ; Poulet-Malassis ; la propre mère de Baudelaire ; le prêtre qui vint tenter d'apaiser ses derniers moments à Bruxelles ; celle, aussi, d'un narrateur central, «effacé» et anonyme dans la plus grande partie du livre, et qui peu à peu se transforme en véritable personnage, dont le rôle devient décisif dans le dénouement). Usage délibéré des procédés classiques du «romanesque» (énigmes, suspenses, péripéties, rebondissements). A noter, cependant : l'enjeu de l'intrigue (le sort, et même l'existence, du «dernier livre» de Baudelaire, celui dont les fragments que nous connaissons sous le titre *Pauvre Belgique* n'auraient été que l'ébauche) concerne moins, en fait, l'action proprement dite que le discours. Ou plutôt (et c'est par là que ce roman participe aussi de la modernité, au sens d'une écriture non innocente, d'une réflexion de l'art sur lui-même), c'est un enjeu d'ordre littéraire, ici, qui constitue l'action.

6. Je parlais de la façon dont ce récit est ponctué de «réflexions», d'éléments d'une «vision du monde». Mais cette intégration est en quelques sorte contaminée par la nécessaire ambiguïté de l'art romanesque. Il y a une séquence, par exemple (celle de la dernière «dictée»), où nous croyons saisir et maîtriser quelque chose comme la «philosophie de Baudelaire». Or, c'est précisément là que Lévy, par l'artifice explicite d'un rebondissement narratif, introduit l'élément de doute qui nous fait perdre pied, et nous entraîne dans une zone beaucoup plus trouble, équivoque (beaucoup plus conforme, aussi, à ce que nous savons de Baudelaire lui-même : hostile à ce qu'il nommait l'«art philosophique», et réclamant d'ajouter à la liste des Droits de l'Homme «le droit de se contredire»). Cette sorte de dérapage, de déstabilisation de la lecture, constitue, pour moi, l'un des moments les plus intenses du livre : de ceux qui font percevoir, au-delà de l'habileté dans la conduite du récit, ce sens du vertige intellectuel qui caractérise les écrivains authentiques. ■

■ Tu affirmes, dans tes romans, un parti pris : celui du refus de l'autobiographie, de la confession, de l'expression directe. Pourtant, il est difficile de ne pas sentir, entre toi et le personnage de Baudelaire, une proximité presque une complicité. Peux-tu t'en expliquer ?

C'est vrai, oui, que je reste fidèle à cette éthique romanesque que j'avais déjà développée à propos du *Diable en tête*. Elle n'est pas «meilleure», «préférable» à une autre. Mais enfin, c'est la mienne. Et elle suppose, effet, un goût du détour, de l'indirect, de la médiation poussée à son extrême. Mon idéal romanesque demeure celui du Flaubert de *Madame Bovary* et *Salambô*. Celui qui disait à Louise Colet : «*l'expression tue style*». Quand je dis ça, on m'oppose toujours la fameuse phrase «*Madame Bovary c'est moi*». Comme si cette phrase ne voulait pas exactement le contraire de ce qu'on lui fait dire en général. Dire «*Madame Bovary c'est moi*», c'est dire, inversement, qu'il n'est plus rien d'autre, «moi», que la Madame Bovary du roman, — autrement dit qu'il s'est exécuté, vidé de lui-même pour passer dans le livre. Alors, bien sûr, mon roman n'est pas le même. Et c'est vrai, en même temps, que j'ai une biographie que je la manifeste assez souvent, par exemple à travers mes engagements politiques. Simplement, quand j'écris ces romans j'essaie d'abstraire ce biographique. J'essaie, à la lettre, de m'absenter du livre. Un jour, je raconterai ma vie. Je le ferai carrément. Mais je peux t'assurer que, ce jour-là, ce sera pas un roman.

La plus grande distance possible de la transe

Et ta complicité avec Baudelaire ?

Comment ça, ma complicité ? Après ce que je viens de dire, je ne veux quand même pas te raconter de quelle façon, par quels traits secrets mon être, en vertu de quelles connivences inavouées, j'ai été conduit à «projeter» dans le héros de ces *Derniers jours*. Je tiens, encore une fois ce que ce roman, comme le précédent, et comme, sans doute, ceux que j'écrirai encore, demeure à distance de mes émois les plus visibles. Pas de pathos, donc. Pas de considérations bouleversées sur toute «la part moi-même» que j'aurais mise dans ce livre. Je reste assez fidèle, pour ma part, à cet idéal de littérature «froide», aussi peu «inspirée» ou «enthousiaste» que possible, que mon héros défend à la fin du livre. Lui, renie ce théâtre après l'avoir exprimée. Je crois, moi, en revanche, y adhérer largement. Je pense vraiment que la littérature s'établit à la plus grande distance possible, non pas du monde bien sûr, mais de la transe, du sentiment où je ne sais quelle «vérité profonde» supposée affleurer entre les lignes et les pages.

Tu peux tout de même t'expliquer sur l'histoire de tes rapports à Baudelaire ?

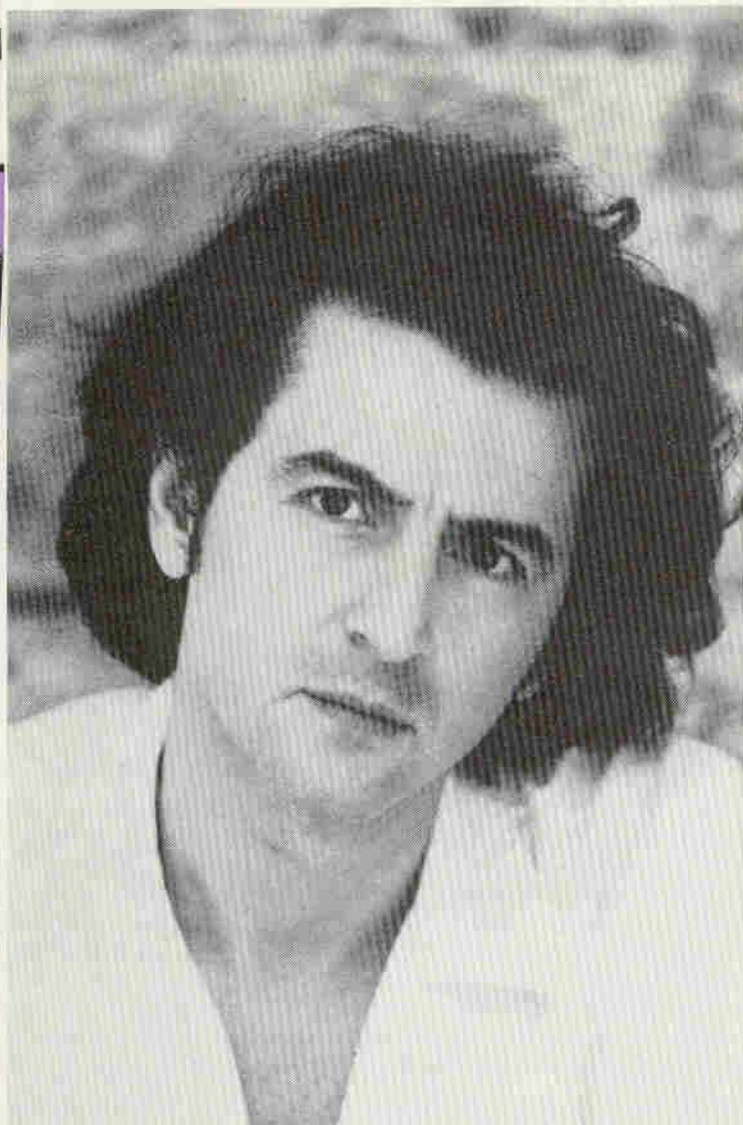
Ça, c'est autre chose. Parce que, pour le coup, c'est une histoire qui commence bien avant le roman. Ça va peut-être paraître étrange mais je le disais l'autre jour, en parlant avec Jean-Claude Fasquelle, que Baudelaire pour moi, c'est un peu comme le judaïsme. Tu sais que j'ai eu un drôle de rapport avec la pensée juive. Elle était à la fois totalement absente de mes premiers textes (notamment *La barbarie à visage humain*) et parfaitement omniprésente (dans cette même *Barbarie*, je l'ai compris plus tard, la part des concepts que je mettais en œuvre n'étaient pas compréhensibles sans une référence implicite et dont je n'étais moi-même, encore une fois pas vraiment conscient, à l'esprit de la Bible et du Talmud). Eh bien, ça

(1) Mais cela peut aussi se repérer dans certains romans français récents : par exemple, ceux de Sollers ; *Postérité* de Muray ; le livre d'Henric dont il est question dans ce même numéro.

(2) Voir ce que dit P. Muray de Baudelaire dans son *Dix-neuvième siècle à travers les âges* (Ed. Denoël).

(3) G. Bataille, *Critique*, 1947, — repris dans *Œuvres Complètes*, volume XI, Ed. Gallimard, p. 196.

mon art du roman



BERNARD-HENRI LÉVY (ph. Cinquini/Grasset)

cette affaire, et toutes proportions gardées, c'est un peu pareil. Je connaissais Baudelaire depuis longtemps. Je le lisais. Je le citais de-ci de-là. Mais c'est quand je me suis mis à ce livre, il y a trois ou quatre ans, que j'ai pris la vraie mesure de tout ce que, même sans le savoir, je lui devais. Mes analyses sur le Progrès, dans *La barbarie*... Sur l'«histoire»... Mon insistance sur la question du «Mal»... Cet «antinaturalisme» méthodique qui a toujours été si essentiel pour moi... Ce refus du romantisme, notamment en littérature, que j'évoquais à l'instant... Toute la problématique du *Testament de Dieu*... Ce que je disais à l'époque — ça fait déjà presque dix ans ! — non seulement du judaïsme mais du catholicisme... Le pessimisme de principe qui baignait, outre ce livre, les précédents et les suivants... Tout cela était, à l'évidence, dans la droite ligne de Baudelaire... Sans parler de *Pauvre Belgique*, ce livre que je connaissais mal et dont je n'ai commencé d'apprécier l'importance qu'à la lecture du *19^e siècle à travers les âges* de Philippe Muray ; il y a dans ces fragments des choses qui auraient pu figurer, presque telles quelles, dans mon *Idéologie française*.

En ce sens, la «proximité», comme tu dis, est très forte. Tant métaphysiquement que politiquement, l'auteur de *Pauvre Belgique*, celui de *L'éloge du maquillage* ou des traductions d'Edgar Poe est certainement l'un des auteurs dont je me sens le plus proche.

Puisqu'on parle de Poe, je pourrais presque dire que j'ai ressenti, en le lisant, lui, Baudelaire, une émotion du même ordre que celle qu'il a pu éprouver lorsqu'il a découvert l'auteur d'*Euréka* et qu'il y a retrouvé l'esprit même de sa philosophie.

Quelle a été l'impulsion première de ce livre ? Comment en as-tu pris la décision ?

Tu vas dire que je me dérobe. Mais c'est vrai qu'il y a là une autre question à laquelle je ne peux pas répondre. Ce n'est pas mauvaise volonté. Ni coquetterie. Mais, vraiment, cela m'est impossible. Je me rappelle, il y a quelques années, qu'un journal féminin m'avait demandé d'évoquer ma «première» étreinte amoureuse. J'avais répondu, sans rire, que je ne m'en souvenais pas et que le commencement, dans ce domaine, me semblait se perdre dans «l'inassignable». Pardon de la comparaison, mais pour un livre c'est pareil. Je ne sais jamais quand il a commencé. Encore moins quand je l'ai décidé. C'est un jour sans date. Une décision sans détermination. Un commencement dont j'observe qu'il est extrêmement difficile à marquer, à repérer.

Au commencement était la clinique

As-tu commencé par un plan ? Une vision d'ensemble ? Par la collecte d'un certain matériau ?

J'aurais presque envie de répondre, en parodiant qui tu sais : «au commencement était la clinique»... Oui, c'est ça, des images cliniques... Des images de corps souffrant, de corps lâchant, de corps mourant... Au commencement, il y avait des odeurs de médicaments, des parfums de cataplasme, des glouglous, des arrière-goûts de laudanum... Et c'est autour de tout ça, autour de ces éléments premiers, que le livre a épaissi et qu'est venue la trame...

Tu t'es livré à une enquête ?

Oui, bien sûr. Il y a eu l'enquête clinique, d'abord : j'ai voulu savoir à quoi ressemblait, justement, une aphasié, quels en étaient les symptômes, les manifestations visibles ou invisibles... Puis il y a eu l'enquête sur Bruxelles, très importante aussi, car le roman se passe *vraiment* là, rue de la Montagne, à l'hôtel du Grand Miroir — et il était très important, pour moi, de faire réellement vivre ces lieux, de les donner à voir... Et puis il y a eu, enfin, l'enquête baudelairienne elle-même : ce livre n'est ni de près ni de loin une biographie, mais il s'appuie sur un matériau biographique précis, et précisément maîtrisé. La règle, pour moi, était simple mais rigoureuse : chaque fois qu'un fait, un trait, un événement étaient avérés, je les respectais scrupuleusement ; et c'est dans l'intervalle, dans les «trous» du savoir en quelque sorte, que je logeais la fiction. Enquête forcée, là aussi. Multiples études de détail. Je n'ai disposé de la biographie de Pichois-Ziegler que trop tard, hélas, une fois l'enquête proprement dite bouclée ; mais je crois avoir lu — ou parcouru — tout ce qui, avant ce monument d'érudition, faisait un peu autorité.

Ton écriture obéit à un plan ? A une composition précise, fixée d'avance ?

Tu connais le discours convenu sur le thème : «Mes personnages

m'échappent, ils ont leur propre liberté, ils me conduisent plus que je ne les guide...» Je déteste ce discours. C'est ce qu'il y a de pire dans cette idéologie de l'«inspiration» dont on parlait tout à l'heure. Et c'est vrai que, pour cette raison au moins, je suis tenté de procéder avec une rigueur presque maniaque. Un «plan», si tu veux... Ou, mieux encore, un scénario... C'est ça, oui : j'ai l'hallucination très légèrement paranoïaque (et dont je ne me dissimule pas, rassure-toi, l'ingénuité et les limites) d'une maîtrise totale de mon livre et c'est pourquoi je place au-dessus de tout l'exigence formelle. Peut-être poussé-je d'ailleurs la chose aux limites du tolérable puisque, comme on peut le constater rien qu'en feuilletant le livre, il n'est pas jusqu'à mes chapitres qui soient de longueur égale, mes paragraphes qui aient quasiment le même nombre de lignes, mes narrateurs secondaires qui interviennent dans la narration d'ensemble de manière rigoureusement symétrique, etc. Encore une fois, je sais les limites de tout ça. Je devine tout ce qui, dans un livre, et aussi savante que soit la construction, échappe à la vigilance ou aux calculs de l'auteur. Mais enfin, c'est ainsi. C'est dans cette illusion que j'écris.

Du côté de Delacroix

La composition, donc, avant toutes choses.

Oui, mais attention ! Il y a composition et composition. Je me souviens d'un texte, justement de Baudelaire, où il oppose, sur ce point, Ingres et Delacroix. Ingres, dit-il, est quelqu'un qui, avant de prendre son pinceau commence par diviser l'espace, morceler sa tâche — quitte à abattre ensuite sa besogne pas à pas, carré après carré, avec une régularité presque scolaire : c'est la mauvaise composition. Delacroix, au contraire, est un peintre qui ne divise rien, ne partage rien ; c'est quelqu'un qui attend, pour peindre, non pas que sa toile soit morcelée en autant d'espaces qu'il en faudra remplir mais (et c'est complètement différent !) que l'ensemble du tableau soit déjà couvert, déjà achevé dans sa tête. Espace non pas divisé, mais rassemblé. Temps non pas étalé, successif, mais resserré à l'extrême. Les adversaires de Delacroix, dit encore Baudelaire, l'accusent de travailler «trop vite». Ah ! s'ils savaient... Oui, s'ils savaient que les quelques jours que dure l'exécution d'une toile sont encore trop au regard de la vision simultanée qu'avait le peintre de son œuvre avant de l'exécuter... Toutes proportions gardées, je suis plutôt, moi, du côté de Delacroix. Ce qui veut dire que je ne me contente pas de faire un plan ou un scénario (ce serait la méthode Ingres). Mais j'attends, pour écrire, d'avoir cette vision synoptique du livre en gestation. Tu me parlais tout à l'heure du moment où j'ai «décidé» d'écrire ce livre — et je te répondais que je ne m'en souvenais pas. Il y a un moment, en revanche, dont je me souviens toujours : c'est celui où je vois mon livre à l'extrême de sa condensation ; non pas des années d'écriture mais un instant ; non pas des centaines de pages mais un point. Tant que ce moment n'est pas arrivé, je ne peux physiquement pas rédiger. Tant que je n'ai pas vu le livre de ce regard total, je sais qu'il est vain d'essayer d'écrire. Il y a d'ailleurs un signe qui ne trompe pas, c'est que mon écriture même, ma graphie, est étrangement illisible, — elle ne «prend» pas, les lettres se défont, se délitent. Ce que je dis du livre en général, je pourrais d'ailleurs le dire localement, de chaque chapitre ou de chaque paragraphe : je ne peux en tracer la première ligne que lorsque j'en ai la même perception globale. Alors ça ne signifie pas, bien sûr, que j'attende passivement la dite perception ni que je rêve en l'attendant. Au contraire ! Je ne cesse, pendant toute cette période, de prendre des notes, de griffonner, de fixer sur des bouts de papier des idées d'«attaques», de «chutes», de «rythmes», d'images, de mots, etc. Et cette «vision d'ensemble», je sais que c'est la plume à la main qu'elle finira par me venir. Simple-ment, je sais aussi le statut de ces notes. Je sais que ce n'est pas encore un «état» du manuscrit. Mais une manière, très longue, de tourner autour. Il y a des écrivains qui font des «brouillons». Moi, je fais des «essais». C'est ça, oui : j'essaie mon regard, j'éprouve ma voix, je teste des rythmes, des mouvements. Ce qui, sur le papier, donne un assez curieux résultat : mes premiers manuscrits ressemblent à un bizarre désordre de signes, connus de moi seul, et qui indiquent des hypothèses musicales autant que des séquences signifiantes. La plupart des écrivains commencent par les mots et affinent ensuite la ponctuation. Je commence, moi, par la ponctuation et c'est ensuite seulement, beaucoup plus tard, dans les mesures d'un

rythme aussi essentiel à l'intelligence qu'à l'oreille, que je songe à détailler les mots.

Encore une image de la peinture. Je pense à l'instant, tandis que nous parlons, au texte de Barthes sur Twombly, où l'auteur de «L'obvie et l'obtus» nous explique que, chez ce grand abstrait, c'est *le geste* qui vient d'abord. Toutes proportions gardées là aussi, c'est un peu ce que je ressens. D'abord le geste. La représentation de ce que sera la page. Le mouvement d'ensemble qui l'emportera. Plus tard seulement, le détail des tons, des teintes, des traits — et, bien sûr, des signifiants. Et puis, plus tard encore, après maintes versions, un texte qui commence d'être définitif et que j'ai besoin d'«essayer» lui aussi, en le dictant à haute voix ; à ce moment-là, dans ces heures de fièvre et d'extrême tension, on est presque dans une scène de la fin du roman, — sauf que c'est Joëlle Habert, que tu connais qui tient le rôle du narrateur !

L'étrange, c'est que ton parti pris esthétique, là, dans ce livre sur Baudelaire, est un parti pris baudelairien. Comme si la conception baudelairienne de l'art pouvait encore parfaitement (de même que sa conception du monde) être adoptée par un écrivain d'aujourd'hui. Ne vois-tu rien de «daté» chez Baudelaire ?

C'est une question embarrassante... Car j'ai beau chercher, j'ai beau me forcer à chercher, je ne vois pas... Peu d'œuvres, tu le sais, furent aussi tributaires de la circonstance. Peu furent aussi dramatiquement prisonnières des commandes, des exigences, des incidences ou des conjonctures qui l'ont parfois littéralement dictée. Et, pour cette raison au moins, tous ces textes devraient être terriblement datés. Or le miracle est là. Car c'est bien un miracle. On peut prendre les analyses sur l'art, l'inspiration, la nécessité de contraintes formelles. On peut prendre tout ce qui est dit sur le progrès, la révolution, la volonté de pureté. Ou bien encore — et sur le registre disons, métaphysique — toute la veine catholique, ou érotique. Tout ce qui est d'une actualité bouleversante. Et je crois qu'on est en présence d'un cas singulier, peut-être même unique, de *transtemporalité*. Muray l'a très bien dit : on a là une voix apparemment ancrée dans le dix-neuvième et qui parle, en réalité, dans le vingtième siècle.

J'aime l'idée que le lecteur demeure dans l'incertitude

N'était-ce pas un défi d'écrire, en 1988, un livre avec un héros positif ?

Je ne sais pas... Peut-être... Si tel est le cas j'ai sérieusement modulé le défi (et j'ai corrigé le côté, mettons, «édifiant» du livre aurait pu avoir) en introduisant, à mi-parcours, un second héros qui est le narrateur et dont on ne sait pas plus qu'on puisse dire est qu'il est, lui, plutôt négatif et sombre. Non pas du reste, que je l'aie fait pour cela. Mais sans doute y a-t-il ici l'un de ces effets romanesques, ou littéraires, dont je disais au début de cet entretien qu'ils échappent à mon fantasme de contrôle absolu. Ce narrateur, quand j'y pense, n'avait pas, dans le projet initial, cette épaisseur. Il est venu au cours de route. A la lettre, il m'a échappé. Et s'il m'a échappé, c'est peut-être bien pour la raison que tu dis.

Il y a une scène où ce narrateur, ce plagiaire, qui s'est approprié le texte baudelairien, vient cracher le morceau à Baudelaire moribond et aphasique... Et Baudelaire, soudain, se met à rire. Comment faut-il interpréter cette scène ?

A toi de choisir. Il y a l'hypothèse de l'imbécillité (Baudelaire n'ayant plus souvenir de ces pages qu'il a pourtant dictées). Celle de la malignité (Baudelaire sachant à quoi le voleur s'expose, et ce qui l'attend). Il y a la possibilité que toute cette fin du livre soit une invention du narrateur, un truquage pur et simple, une mystification. Je ne tranche surtout pas. La «vérité», sur ce point comme sur d'autres, doit, dans mon esprit, rester en suspens. J'aime bien l'idée que le lecteur demeure, du coup, dans cette incertitude un peu perverse. Je n'aime pas l'idée de l'écrivain omniscient qui, comme Sartre le reprochait à Mauriac, sait mieux que les personnages ce qu'ils ont vraiment dans la cervelle. Mais je n'aime pas davantage — car c'en est le revers, le corrélat — celle du lecteur omniscient qui aurait, au terme de la lecture, tous les éléments de jugement ou d'appréciation. Où est le roman sinon dans l'équivoque, l'ambiguïté programmée, l'esprit de perplexité ? ■