

”Marc Chénetier: découvrir et faire entendre “ce qui n’existait pas avant, pas comme ça””

Sophie Vallas, Nathalie Cochoy

▶ **To cite this version:**

Sophie Vallas, Nathalie Cochoy. ”Marc Chénetier: découvrir et faire entendre “ce qui n’existait pas avant, pas comme ça””: Grand Entretien: Archéologie d’un parcours. 2015, 10.4000/erea.4658 . halshs-01312521

HAL Id: halshs-01312521

https://shs.hal.science/halshs-01312521

Submitted on 10 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

E-rea
Revue électronique d'études sur le monde anglophone

13.1 (2015)
1. « Que fait l'image ? De l'intericonicité aux États-Unis » / 2. « Character migration in Anglophone Literature »

Sophie VALLAS et Nathalie COCHOY

Marc Chénetier : découvrir et faire entendre « ce qui n'existait pas avant, pas comme ça »

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Sophie VALLAS et Nathalie COCHOY, « Marc Chénetier : découvrir et faire entendre « ce qui n'existait pas avant, pas comme ça » », *E-rea* [En ligne], 13.1 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 11 avril 2016. URL : http://erea.revues.org/4658 ; DOI : 10.4000/erea.4658

Éditeur : Laboratoire d'études et de recherche sur le monde anglophone
http://erea.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://erea.revues.org/4658
Document généré automatiquement le 11 avril 2016.
E-rea est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Sophie VALLAS et Nathalie COCHOY

Marc Chénetier : découvrir et faire entendre « ce qui n'existait pas avant, pas comme ça »

Marc Chénetier



Marc Chénetier, 2015
© Sophie Vallas

1 *Depuis qu'il a laissé derrière lui sa carrière d'enseignant-chercheur, Marc Chénetier vit à la campagne, au bord du Cher, où il cultive ses nombreux jardins : les paniers de fruits et légumes côtoient ainsi les piles de livres qu'il lit et traduit avec un appétit non dissimulé.*
Cet entretien a eu lieu en deux temps : une première visite au cours de laquelle les premières lignes se sont dessinées lors d'une conversation nourrie et ponctuée de beaucoup d'éclats de rire, puis Nathalie Cochoy nous a rejoints pour la deuxième manche, en un joli mois de mai.

MILESTONES

1946 : Naissance
1963-64 : American Field Service : année de terminale dans l'Indiana
1970-72 : Lecteur à Stanford
1972-1980 : Assistant puis Maître-Assistant à Paris-3
1973-74 : Création du Centre de Recherche sur la Littérature Américaine Contemporaine à Paris-3
1976 : L'AFEA entre dans EAAS ; Création de la *Revue Française d'Etudes Américaines*
1978-79 : University of East Anglia, Norwich. Premières traductions.
1980 : Création de LOLitA à Orléans
1981-84 : Groupe de Recherche René Tadlov à la MSH
1985-88 : Rédacteur de la RFEA
1980-90 : PR à Orléans
1985 : « Charting Contemporary American Fiction : A View from Abroad », *New Literary History*.
1989 : *Au-delà du soupçon,* Seuil
1990-1997 : PR à l'ENS Fontenay
1991-97 : Création de CLINAMENS
1993-1997 : Co-direction de la collection « Signes » à l'ENS (avec J.M. Maulpoix)
1994 : *Sgraffites, encres et sanguines*
1996-2005 : Directeur de la collection « Voix Américaines » chez Belin (63 volumes)
1997-2007 : PR à Paris-7
1997 : Création de l'ODELA
1997-2007 : Institut Universitaire de France
2000 : *La perte de l'Amérique*, Belin
2004-2008 : Président de l'EAAS

Découverte de l'Amérique aux États-Unis : Crown Point, Indiana, 17 ans

2 SV : Dans *La Perte de l'Amérique*, tu racontes tes tout premiers moments de découverte de la langue, tes tout premiers contacts avec des Américains aussi — ces soldats qui te donnaient du chewing-gum, par exemple…

3 MC : Ça remonte même à plus loin. On parle toujours de l'Oncle d'Amérique, et moi j'avais une tante d'Amérique.

4 SV : C'est vrai, tu la mentionnes aussi dans le livre.

5 MC : Oui. Quand j'étais tout petit, mes parents n'avaient pas beaucoup d'argent et du coup, cette vieille tante qui était partie « faire nounou » dans le Sud profond, nous envoyait tous les ans un colis de vieux vêtements. J'ai le souvenir ineffaçable d'une chemise bleue et rouge, un écossais cowboy flamboyant, en soie, que j'ai dû garder sous diverses formes pendant des années. C'était une très, très belle chemise à manches longues, puis après ça a été une belle chemise un peu plus petite à manches longues, parce que j'avais grandi, puis à manches courtes parce que j'avais découpé les manches qui avaient des trous, puis j'ai dû faire des mouchoirs avec — ça a duré des années, c'était une espèce de fétiche extraordinaire ! [Rires] J'avais plein de frusques comme ça qui venaient des États-Unis — d'Amérique, pardon ! Quelques années plus tard, j'habitais le long de la Loire, à Blois, et là passaient les convois qui allaient de Chinon à Orléans, des soldats du S.H.A.P.E, dans les années cinquante — des camions bâchés avec des GIs hilares qui nous balançaient des chewing-gums et d'autres machins. Ça, c'était pour l'archéologie, vraiment. [Rires]

6 SV : Et les études, ensuite…

7 MC : J'ai eu beaucoup de chance — j'ai toujours eu beaucoup de chance ! J'ai appris à lire à la campagne, à 4 ans, dans une petite école ; puis je suis allé dans une bonne école communale, et après, quand je suis entré au Lycée, à Blois, ayant passé l'examen d'entrée en sixième, j'ai eu des profs d'anglais extraordinaires. Le premier avait été celui de mon père, c'est te dire s'il n'était pas de première jeunesse, et pour services rendus (il avait instauré l'un des

premiers systèmes d'échanges scolaires avec l'Angleterre), il avait été fait « Sir » par la Reine d'Angleterre. C'était « Sir Robert » ! C'était un homme délicieux, avec lequel mon père avait fait des progrès momentanés mais rapides parce qu'il mettait 18 à toute personne capable de faire le tour de la classe sur les mains ! En cinquième, j'ai eu un autre prof marquant, qui est demeuré un ami toute sa vie, un pédagogue original et enthousiaste qui nous balançait des morceaux de craie quand on répondait, non pas mal, mais avec mauvaise volonté — un homme engagé, drôle, généreux, vivant, fraternel, grâce à qui j'ai aussi fait du théâtre et nombre de voyages en Grande-Bretagne. En première, je suis retombé sur lui, et c'est lui qui m'a dit qu'on pouvait partir aux États-Unis à mon âge, que je devrais en parler à mes parents. J'étais plutôt partant, alors je me suis renseigné. Le souvenir m'en reste très vif. Personne, dans ma ville, n'avait jamais fait rien de pareil, les personnes étant allées aux États-Unis se comptaient sur les doigts d'une main. Mon père était pour, ma mère évidemment un peu moins — son petit garçon, seize ans, partir un an « aux Amériques »… La contribution demandée, était la somme de 3 000 francs, ce qui représentait beaucoup d'argent en soi, même si c'était bien peu pour une année en Amérique. À l'époque, ma mère devait avoir un budget de 600 francs mensuels pour nourrir la famille, pour donner une idée. Mon père a médité la chose. On est allés voir mon très cher grand-père, un vieux paysan adorable, en délégation. Il nous a écoutés, il s'est dirigé vers l'armoire, a pris sa petite caisse en métal et en a sorti ses économies. Il les a données à mon père, et on a eu la mise de fonds. J'avais déjà été sélectionné, et j'ai pu partir. Grâce à l'American Field Service, via New York et Chicago, je me suis retrouvé au milieu du maïs, dans l'Indiana, pendant un an.

8 SV : En 1963…

9 MC : Oui. Ç'a été un moment incroyable, pour moi. Je me rappelle très bien m'être dit, déjà à l'époque, que je n'aurais jamais assez de temps pour essayer de comprendre, c'était trop… trop étrange. Je me suis retrouvé dans une famille inconnue, dans une *one-horse town* comme on disait, à 1h 30 de Chicago, dans le maïs. Cette petite ville, Crown Point, dans les 5 ou 6000 habitants, avait, pour toute gloire historique, d'abriter le *City Hall* dans lequel se trouvait la *City Jail* où avait été emprisonné Dillinger. Elle était à une distance de Chicago exactement égale à celle qu'il fallait aux flics pour rattraper les truands en cavale ; c'était donc généralement là qu'on commençait à se tirer dessus, et un nombre incalculable de voitures de gangsters de Chicago se sont retrouvés dans l'étang voisin, Cedar Lake, où l'hiver j'allais glisser sur la glace à petits coups de freins dans la Rambler familiale (mon « frère », un rien inconscient, au volant ; je n'avais pas le droit de conduire). Pas exactement le lac des Cygnes… À part ça, il n'y avait pas grand-chose ! [Rires] C'était une famille adoptive légale : pendant un an, on était sous la responsabilité civile de la famille qui vous accueillait. C'était 1963-64, les élections présidentielles, et ma famille militait pour Goldwater. Ça me changeait un peu de mon monde, à dire le moins, et c'était passionnant d'écouter ce que ces gens avaient à dire, pourquoi ils pensaient comme ça, de façon aberrante à mes yeux. J'étais d'une famille républicaine, au sens français du terme, celui qui dans les dernières années du XIXe, dans la campagne française où mon arrière-grand-père était maire d'un minuscule village, équivalait au « rouge au couteau entre les dents » des décennies suivantes. Se bagarrer constamment contre l'état, comme le faisaient les partisans de Goldwater, ça me paraissait dément. J'ai passé mon année à écouter, à essayer d'aller voir tout ce que je ne comprenais pas. Il devait y avoir 45 églises dans la ville, pour 6 000 habitants, et je m'étais engagé envers moi-même, en bon athée, à aller dans chacune avant de partir. Tous les dimanches, j'allais dans une église différente en plus de celle où allait ma famille, parce qu'il fallait faire bonne figure. Ils étaient presbytériens, ce qui n'était pas vraiment exotique, mais il y en avait de plus curieuses. J'ai fait le tour… parce que tout ce que je ne comprenais pas, il fallait que j'aille le voir, c'était trop bizarre. J'ai pris toutes les matières que je ne connaissais pas à l'école, j'ai fait des sports que je n'avais jamais pratiqués, c'était rigolo.

10 SV : Tu es donc arrivé à la rentrée 1963, et tu étais aux premières loges pour l'assassinat de Kennedy…

11 MC : Oui, j'étais en classe d'« histoire mondiale » quand Kennedy a été assassiné, je m'en souviens ; j'y étais plutôt bon, en ayant déjà appris bien davantage que la moyenne dans le

domaine, au lycée. Au milieu du cours, l'*intercom system* a commencé à crépiter, et on a entendu « *We've just learned the President's been shot* ». À la table devant la mienne, se trouvait une ravissante petite blonde — Carol, je me rappelle encore son prénom — pom-pom girl et cheerleader dans l'équipe de l'école, d'une naïveté déconcertante à tous points de vue, et elle s'est retournée vers moi en me disant : *« Mark, do you think the communists are coming? »* [Rires] Là, j'ai compris que ça allait encore être très difficile à comprendre ! On a passé le reste du temps à attendre des nouvelles. Deux jours après, j'ai vu Oswald se faire descendre par Ruby, en direct, pendant qu'on regardait son transfert au tribunal à la télévision. Mon père adoptif avait un ami, un agent d'assurance, ancien Marine, un type très chaleureux, attachant, réactionnaire comme ce n'est pas permis, mais vraiment très sympathique, et il m'avait pris en affection. Il m'a emmené quinze jours chasser et pêcher dans le Minnesota et dans le Wisconsin, sur *the thousand lakes*, dans la région d'International Falls, avec un de ses amis. On tirait à l'arc, on tirait les tortues d'eau au fusil à lunette, pour la soupe, c'était invraisemblable ! Le soir, au bivouac, ils y allaient de leurs théories du complot, la clef de l'énigme étant que Johnson voulait être président et avait fait buter Kennedy à Dallas, sur son territoire. C'était lumineux, c'était la parano sans peine ! J'étais fasciné, je les écoutais discuter et ça a beaucoup coloré l'année. D'autant que tout ça a été suivi par les élections, et j'ai suivi la campagne. Il y a eu les élections municipales aussi, mon père adoptif a été élu maire de l'endroit… Politiquement, c'était passionnant de voir tout ça depuis une petite ville. On allait à Chicago, ou à Gary, le centre industriel voisin, avec ses *storefront churches* et ses hauts-fourneaux, et en campagne aussi. Mon oncle adoptif avait 300 black angus dans les maïs, qu'il connaissait toutes par leur nom (et distinguer une black angus d'une autre, c'est pas commode !). J'avais donc tout ce bruissement extravagant autour de moi, tout cela n'avait pas vraiment de sens au regard de ce que je savais, c'était merveilleux. Je me suis dit récemment que j'avais eu le même sentiment d'émerveillement, à ne rien comprendre à rien, que celui que j'ai éprouvé quand je suis allé au Japon, où rien n'est écrit en autre chose qu'en japonais, où les signes qu'on voit sont indéchiffrables, où dans la campagne on ne voit personne qui sache que l'anglais existe. J'adorais ça ! Barthes en a très bien parlé. C'était un peu pareil, je comprenais vaguement ce qui se passait, mais impossible d'en comprendre la logique. Ce que j'en ai retiré, c'est l'image qui depuis me poursuit : le Midwest est pareil à un cratère d'où sourd et se répand la lave qui se solidifie sur les côtes en des images trop rigides, trop codées, trop pétrifiées d'une Amérique que le touriste n'est jamais à même de pénétrer.

12 Après ça, j'ai pris des voies indirectes : j'ai fait une licence d'anglais à Tours, et l'année de ma maîtrise (sous la direction de cet homme si chaleureux qu'était Paul Le Moal), je me suis aussi inscrit à Sciences-Po, en deuxième année. En 1967-68, j'étais donc à Paris. Je me disais qu'il y avait plusieurs entrées dans l'Amérique : par les sciences sociales, par la politique, la culture… J'essayais de tenir les deux fils. À l'époque, j'étais assez politisé (et après ça ne s'est pas arrangé) et je trouvais donc Sciences-Po, à ce moment-là, insupportable ; les rejetonnes du 16ème en Chanel qui tranchaient de questions de finance internationale en passant près de la « péniche » après avoir négligemment lancé leur manteau aux dames des vestiaires… les types qui mettaient les bouquins de la bibliothèque qui pourraient servir aux autres dans un coffre de la Société Générale… tous les regards fixés de l'autre côté du jardin sur l'ENA… vraiment insupportable. Il y avait de bons côtés (dont une belle bibliothèque où j'allais m'abreuver dans le Bardonnet entre deux cours, me délecter de la rhétorique kitsch du Parti Radical sous la IIIème République…), et j'ai eu des profs remarquables — Alfred Grosser, par exemple, un grand spécialiste de l'Allemagne, Vedel en droit constitutionnel, Mendras en socio... Outre le maître de confs en statistiques, je me suis fait deux bons copains. Mais un jour on a fini par se porter tous trois volontaires pour un exposé sur l'UNR ; on l'a fait sur le PSU, et on s'est barrés de la rue Saint-Guillaume ! [Rires] Je suis rentré chez moi, j'ai fini mon mémoire de maîtrise sur Dos Passos. J'étais un provincial mal dégrossi, et un jour, j'avais lu un article sur Dos Passos dans *Le Nouvel Observateur*, je crois bien que c'était un compte-rendu de la traduction de *The Best Times* par Claude Richard. Je suis donc allé en Solex au *Nouvel Obs*, rue Royale à l'époque, j'ai atterri dans un galetas sous les toits et j'ai rencontré Guy Dumur, qui avait signé l'article. Je lui ai demandé s'il pouvait me parler de Dos Passos ; il m'a accueilli gentiment

mais m'a dit que celui qu'il fallait que je voie, c'était le vieux Coindreau, celui qui l'avait fait connaître en France, qui avait aussi traduit Faulkner ; et il m'a donné son adresse… J'ai fait une belle lettre, je lui ai expliqué mon sujet, « Les structures du jazz dans les romans de Dos Passos », et je suis allé voir Maurice-Edgar Coindreau chez lui, passage d'Enfer. On a bavardé, et quand je suis retourné le voir… — C'est formidable, ce que tu me fais faire là, parce que je suis trop fainéant pour écrire tout ça ! Je ne suis pas d'un naturel très nostalgique —. Un jour où je retournais voir Coindreau, donc, il y avait là Michel Gresset, que j'ai rencontré comme ça et avec qui je devais avoir tant d'occasions de travailler, de naviguer, de parler jazz, de rire. Il y a eu mai 1968, puis les chars russes en Tchécoslovaquie, et cet été-là, après un printemps éprouvant, je suis allé passer trois semaines chez Coindreau, dans sa maison en Provence, et j'ai découvert un autre univers, celui de la traduction. Coindreau était, à l'époque, le grand traducteur mais aussi *l'introduiseur*, *to coin a phrase*, et ça, ça a été très important dans ma vie. Dos Passos, Faulkner, Flannery O'Connor, Steinbeck, Heather Ross Miller, William Goyen, Hemingway, Styron, Shelby Foote et d'autres, Coindreau les avait traduits ou préfacés et avait convaincu Gaston Gallimard, surtout, qu'il fallait les publier. Il m'a fait traduire la première page de *The House of Breath*, dont il avait publié la traduction, pour voir. J'ai alors — comment dirai-je ? —, compris qu'il me restait *un peu* de chemin à faire… J'étais émerveillé ; on écoutait le *Socrate* de Satie sur son vieux Teppaz, il me parlait de Valle-Inclàn, de Pepe Roblés, on se promenait dans la campagne de l'arrière-pays, dans le coin des Gorges du Loup… Agrégé d'espagnol, il avait enseigné toute sa vie la poésie française à Princeton, et il me parlait autant des écrivains américains qu'il traduisait que de Mallarmé — ça ne m'a jamais quitté — et des symbolistes. Je savais dès lors que je devais choisir un autre canal, non pas Sciences-Po mais la littérature, et américaine. L'année suivante, j'ai passé le Capes (il me le fallait absolument, je venais de me marier) et l'année suivante, l'agrégation. J'ai déposé un sujet de thèse sur Dos Passos — tu vois, c'est bizarre, j'y pense seulement maintenant, je voulais sans doute refaire Sciences-Po en littérature puisque le sujet portait sur les idées politiques de Dos Passos. Un itinéraire biscornu, spectaculaire : cet homme, Jeffersonien radical, qui commence par défendre Sacco et Vanzetti et qui finit dans le comité de défense de Moïse Tschombé ! Un grand écart invraisemblable — commencer avec la gauche libertaire et terminer en défendant un dictateur... Je suis reparti aux États-Unis, en 1970, au mois d'août, et Dos Passos, avec qui j'étais en correspondance, est mort en septembre. Je devais aller lui rendre visite dans le Maryland ; il avait une ferme dans le Westmoreland County. Je m'étais ouvert à lui de mes projets, qu'il avait accueillis avec grande affabilité. Brusquement, je n'avais plus envie de travailler sur Dos Passos, ne pouvant plus parler avec lui, écouter son point de vue, recueillir sa version des choses… C'était la drôle de fin de toute une période qui m'avait fait découvrir la littérature américaine, la traduction, des amis, des correspondants… C'est intéressant de le raconter comme ça : je me rends compte que les fils se mettent en place au fur et à mesure que je te parle. Il n'y a aucun déterminisme, bien sûr, on entreprend des choses et puis si elles marchent, ou bifurquent, on continue. J'ai toujours eu la chance de voir ce que j'entreprenais fonctionner plutôt bien…

13 Je n'avais toujours pas fait mon service militaire, à part mes « trois jours » d'incorporation. Je voulais « faire la coopération », comme on disait à l'époque — je ne sais pas si ça existe encore. J'avais obtenu un rendez-vous pour information au Ministère des Affaires Étrangères. J'y ai rencontré un haut fonctionnaire, à la question de qui j'ai répondu que je voulais aller soit au Pérou, soit en Algérie, soit au Canada. Et là, ma veine éternelle ressurgit : il me dit que le Pérou et l'Algérie, il ne savait pas trop, mais que le Canada, ce n'était pas la peine d'y songer, qu'il fallait « être demandé, *comme dans toute l'Amérique du Nord* ». C'est comme ça que j'ai appris que les États-Unis pouvaient être une destination pour un coopérant. Ça alors ! Je suis donc rentré à Tours, j'ai foncé chez Paul Le Moal, mon prof de Tours qui, à l'époque, dirigeait le campus de Stanford-in-France à Tours. Il a téléphoné à Ray Giraud qui, lui, dirigeait alors le département de français, et chance invraisemblable, il y avait, de fait, un poste vacant d'assistant de français à la rentrée. Je suis parti enseigner le français là-bas pendant deux ans, j'ai fait un manuel de classe avec un collègue du cru, et j'y ai commencé ma thèse dans des conditions idéales : la bibliothèque de Stanford, celle de Berkeley, avec le

« Gutenberg Express » qui faisait la navette entre les deux, il n'y avait pas un écrit au monde qui ne se trouvait à moins de 30 kilomètres — c'était magique. Ma première fille est née là-bas, ma thèse aussi, en moins souriante, en moins vive également.... Puis il a fallu que je rentre. J'ai envoyé ma candidature à 17 universités, et Paris-3 m'a proposé un poste. On était en 1972, et ma chance ne s'est pas arrêtée là — oui, je suis en action de grâce tous les matins, ce n'est pas possible d'avoir une veine pareille ! À Paris-3, se trouvait désormais Sylvère Monod, un homme que j'aimais beaucoup, l'ayant rencontré à plusieurs reprises. En 1968, il n'était pas très favorable au mouvement, moi j'étais président du Comité de grève, à Tours. On avait eu ensemble des débats publics animés à Tours et à Stanford. On s'aimait bien, il avait un grand sens de l'humour, et j'ai su ensuite qu'il avait poussé pour que ma candidature soit retenue alors que je ne pouvais pas passer l'entretien, me trouvant à 10 000 kilomètres. Dans l'intervalle, ayant changé de sujet de thèse, j'avais relu mon mémoire de maîtrise pour chercher un nouveau sujet et j'étais tombé sur une citation de Vachel Lindsay. Je m'étais dit que je le connaissais très mal, à vrai dire, et j'avais donc lu toutes ses œuvres. J'ai décidé de faire ma thèse sur sa poésie. Lindsay a la réputation d'être un poète de l'oral, de la déclamation, du bruit, du jazz ; il n'est célèbre que pour ça alors qu'il déteste le jazz, qu'il a fait deux poèmes qui font effectivement du bruit, et que le reste n'est que du visuel. J'ai donc fait ma thèse sur le visuel chez Lindsay. Il me fallait un directeur de thèse en poésie ; j'ai donc écrit à André Le Vot, ami de Paul Le Moal que je ne connaissais pas, pour un conseil. Il m'a dirigé vers Laurette Véza, que je ne connaissais pas non plus. La première fois que je suis allé la voir, sur le palier de son bureau se trouvait André Le Vot, que je n'avais encore jamais vu ; je me suis présenté, j'ai dit : « Bonjour Monsieur », et il m'a répondu : « Tu m'appelles encore Monsieur une fois et je ne t'adresse plus la parole ». [Rires] Je suis donc entré dans cet univers étrange, à l'époque, sur lequel il y a beaucoup à dire, mais ce n'est pas le sujet…

L'entrée dans la recherche : des maîtres et des copains

14 SV : Ça l'est en partie, un peu tout au moins, parce que l'une des choses qui apparaît déjà, c'est que tu as rencontré un certain nombre de maîtres, des gens qui ont été des passeurs, tu l'as dit tout à l'heure au sujet de Coindreau, tu as employé le mot d'« introduiseur »…

15 MC : Ah oui, j'ai rencontré des gens pour qui j'ai une admiration éperdue, dont je sais que je ne leur arrive pas à la cheville. Qui ne connaissaient peut-être pas l'Amérique mieux que moi, mais qui savaient beaucoup plus de choses que moi. André Le Vot, André Bleikasten, Roland Tissot, Claude Richard…, autant de modèles, dans leurs diamétrales différences. C'est à ce moment-là, en 1973 peut-être, ou 1974, l'année, je crois, où Claude Richard a soutenu sa thèse sur Poe, qu'on s'est tous retrouvés à la New York University, place de l'Odéon, où Sim Copans avait encore ses bureaux (c'est là qu'on faisait les pots de thèse, Sim était un hôte délicieux, quelqu'un sans qui l'AFEA ne serait sans doute pas née). Tout au long du pot de thèse de Claude Richard, que je venais de rencontrer, on a ri aux larmes, et ensuite on ne s'est plus quittés jusqu'à sa mort, après des années de navigation en commun.

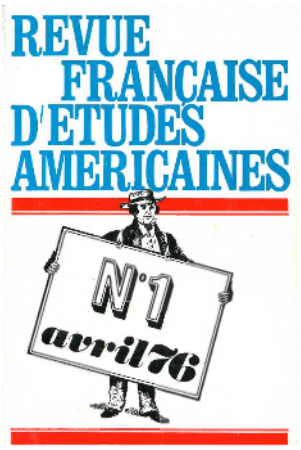
Marc Chénetier et Jayne Anne Phillips



Marc Chénetier et Jayne Anne Phillips, 1986
© Marc Chénetier

16 Tous ces gens étaient mes aînés, et ils m'ont donné une énième éducation. André Le Vot a été mon père intellectuel. Outre qu'il était d'une humilité peu commune au regard de sa culture insondable — il travaillait sur Fitzgerald, sur Melville, sur la peinture aussi, énormément, ce qui m'a beaucoup influencé — il était peu respectueux des faiseurs et il a eu la jeunesse d'esprit de lancer le groupe de recherche en littérature contemporaine. J'étais presque le seul du groupe à ne pas faire une thèse sur le roman contemporain, mais cette fiction m'intéressait énormément. Nous faisions tous des papiers sur des gens inconnus. À partir de 1973, on avait des réunions quasi mensuelles dans le Centre de Recherche sur la Littérature Contemporaine que Le Vot a fondé, et on a commencé à publier à partir de 1975, tous ensemble. On a fait le premier numéro de la *Revue Française d'Études Américaines*. Je me souviens très bien de l'assemblée générale de l'AFEA, place de l'Odéon, où on a débattu le bien-fondé de faire une revue, en 75. André et moi venions de fabriquer, tout seuls et à la main, le numéro 1 de *Trema*. On avait encore de l'encre jusque-là ! [Rires] Lors de l'AG, les gens n'étaient guère emballés, sauf quelques-uns qui trouvaient que c'était une bonne idée, mais qu'il allait falloir des années pour sortir le premier numéro. André s'est levé, et il a dit : « Donnez-nous deux mois et je pense qu'on pourra faire un numéro ». Le premier numéro de la *RFEA* portait donc sur la fiction contemporaine. On a regroupé des papiers qu'on avait faits, dans des domaines qu'on avait explorés ensemble. Pour la première fois, en France, on parlait d'inconnus complets : Hawkes, Brautigan, Barth, Barthelme, Coover, Gass, Gaddis, Elkin, Crawford… presque tous ces gens-là étaient inconnus au bataillon.

Couverture du numéro 1 de la RFEA



Couverture du numéro 1 de la RFEA, 1976
© Presses Universitaires de Nancy

17 SV : Tu veux dire inconnus en France, du public, mais aussi de l'université, n'est-ce pas ?

18 MC : Oui, personne n'avait la moindre idée de quoi on parlait ! J'ajoute qu'aux États-Unis, bien souvent, ça ne commençait qu'à peine. C'était formidable, enchanteur. Ces années-là, toutes les semaines, on se réunissait à quelques-uns — avec André pratiquement tous les jours — et il n'y avait pas de semaine sans qu'il y ait un nouveau Gass, un nouveau Barthelme, un nouveau Barth, un nouveau Hawkes, un Paley… *you name it*. Et en plus, il n'y avait pas une semaine ou un mois sans un nouveau Foucault, un nouveau Genette, un nouveau Barthes, un nouveau Lacan…

Toni Morrison, Grace Paley, Marc Chénetier



Toni Morrison, Grace Paley, Marc Chénetier
Auteur photo : Simone Jaworski
© Marc Chénetier

19 Le monde intellectuel explosait, tu comprends, on ne savait pas où regarder. Les romans américains, on les recevait grâce aux réseaux qu'on s'est faits à l'époque. On a invité tout un tas d'Américains de passage (on festoyait à quinze dans le minuscule logis d'André), et puis j'allais très souvent aux États-Unis, et les copains que j'y avais étaient très au fait. Bob Coover, par exemple, à Brown, avec Hawkes, les Waldrop, Robert Scholes, a été… *instrumental.* C'était un peu l'œil du cyclone. On s'est fait un réseau d'informants, et on recevait donc des bouquins de partout. J'avais aussi beaucoup de contacts à New York, et à St Louis. Charlie Newman allait d'un endroit à l'autre. Encore un que je n'ai jamais réussi à faire connaître. Remarquable écrivain pourtant ! Le mot circulait aux États-Unis que des furieux s'intéressaient à Paris à la fiction novatrice. On faisait circuler entre nous, on avait l'impression de déchiffrer un monde. Toute ma vie, je n'ai fait que ça. L'une des raisons pour lesquelles, en prenant ma retraite, j'ai tout arrêté du jour au lendemain : ce que je faisais, je ne pouvais pas le prolonger à

temps partiel. Quand on est dix-neuviémiste, le corpus ne change pas, ou peu, on peut continuer à écrire tout en s'informant de ce que font les autres, de l'état de la recherche. Mais moi, mon travail, c'était d'essayer de toujours avoir une longueur d'avance, d'aller le nez au vent, de dénicher et lire les revues, d'assister à des lectures aux États-Unis pour écouter quelqu'un d'inconnu, aller le voir, poser des questions, obtenir une information rhizomique, proliférante, et ça, on ne peut pas le faire à moitié. Ou alors tu te présentes comme un spécialiste de fiction contemporaine et tu n'y connais plus rien. Il faut savoir de quoi on parle ; je ne voulais pas être dans la position des « faiseurs d'opinion » (double vérité d'un idiome !) dans l'édition française, qui « découvrent » des gens alors qu'ils ont déjà été jugés inintéressants depuis belle lurette, ou que d'autres bien plus intéressants ont déjà émergé. Si l'on n'est pas aux avant-postes, on ne voit rien, il y a trop de fumée. J'ai entendu lire Ben Marcus alors qu'il était étudiant ; j'ai connu Joanna Scott, Joanna Drucker ou Mary Caponegro quand elles étaient toutes étudiantes.

Joanna Scott, Jaimy Gordon, Mary Caponegro et Rikki Ducornet



Joanna Scott, Jaimy Gordon, Mary Caponegro et Rikki Ducornet, 2007
© Marc Chénetier

20 J'allais à Brown souvent, il y avait des lectures et des débats tout le temps, et je me disais « Celui-ci, celle-là, dans quelques années… ». Et quand ils ont publié leurs premiers livres, j'étais prêt. La lecture publique trompe rarement: quand c'est mauvais ça s'entend, quand c'est remarquable, c'est souvent remarquable. Il y a peu d'erreurs. Quand Marcus a fini par écrire *The Age of Wire and String*, il était déjà évident que ce serait un livre important. Pareil pour Joanna Scott, Mary Caponegro, Jaimy Gordon. Et beaucoup d'autres. Il m'est en revanche arrivé d'entendre des choses remarquables qui n'ont jamais fait surface.

21 Pour le groupe de recherche, tout ça a commencé avec André Le Vot, et quand il a pris sa retraite, je ne pouvais pas prendre sa suite parce que je n'étais pas encore professeur. J'ai transféré le centre à la MSH, dont le directeur, à l'époque, Clemens Heller, était très accueillant. Je le connaissais parce que j'étais déjà attaché à Salzburg, à Institut d'Études Américaines là-bas, et il avait été l'un des fondateurs de l'association qui s'occupait de Salzburg juste après la guerre, en 1947 je crois. Je lui avais dit que je n'étais pas Professeur, qu'à Paris-3 on ne me donnerait pas les moyens dont j'avais besoin : une salle une fois par mois, un petit soutien financier. Là encore, ma veine : il m'a prêté une salle, 5 000 francs par an, la possibilité de commander des livres à la bibliothèque ! Merveilleux ! On a commencé à travailler sur d'illustres inconnus qui s'appelaient, par exemple, Russell Banks, que j'avais rencontré avec Paul Auster chez Jonathan Baumbach, puis chez lui, alors qu'il vivait un moment difficile ; il y avait au menu tout le groupe de Park Slope et de Brooklyn Heights, que DeLillo venait de quitter pour le nord de la ville. Je me rappelle très bien un premier séminaire qu'on a fait sur Banks (sur *Hamilton Stark*, si je me souviens bien), alors parfaitement inconnu, à la MSH, et on a continué comme ça.

Jonathan Baumbach et Paul Auster à Brooklyn



Jonathan Baumbach et Paul Auster à Brooklyn, 1987
© Marc Chénetier

22 Je suis ensuite parti enseigner en Angleterre, puis j'ai eu un poste de prof à Orléans en 1980, où on a constitué LOLitA, le Laboratoire Orléans-Tours de Littérature Américaine. Il n'y avait en fait qu'un Tourangeau, Pierre Gault, mais outre que Pierre était un fin lecteur de Hawkes et de quiconque, Nabokov était cher à notre cœur ! Quand je suis parti à Fontenay, où j'ai fondé CLINAMENS, c'est Antoine Cazé qui a pris la suite à Orléans. Et puis quand je suis arrivé à Paris-7, on a fondé l'ODELA (Observatoire de la Littérature Américaine, dont je me suis occupé dix ans. Je me rappelle l'avoir appelé comme ça parce que l'équipe d'accueil s'appelait LICIBA…). C'était plus confortable, parce qu'à mon arrivée à Charles-V, je suis aussi entré à l'IUF, et j'ai ainsi eu du temps et de l'argent. Il y avait désormais des moyens pour financer des voyages aux États-Unis pour des étudiants, pour faire venir des écrivains, je pouvais payer des gens pour accomplir des tâches spécifiques, et si j'avais besoin d'aller à un colloque paumé avec des auteurs inconnus dans un trou quelconque, je pouvais ! C'était intense ! Encore une fois, c'est pour ça que j'ai tout arrêté au moment où j'ai pris ma retraite : je ne pouvais pas honnêtement continuer à mi-temps. Ou alors il aurait fallu que je reprenne le corpus constitué pendant ces années-là, mais je n'ai jamais aimé faire ça. J'ai pris ma retraite six mois après m'être surpris à me répéter, d'un cours à un autre. Le commentaire pour le commentaire, ça ne m'intéresse pas. Ce que j'ai aimé faire sur la fiction contemporaine, c'étaient des papiers pour essayer de montrer où ça allait, ce n'était pas uniquement pour clore l'objet sur lui-même et montrer comme il marchait bien. Ça peut faire partie du projet, mais ce n'était pas ce que j'aimais faire. Je voulais faire connaître. Dès que j'avais convaincu quelqu'un qu'untel valait le coup qu'on s'y intéresse et qu'il s'emparait de l'objet, moi je passais à autre chose. Je ne cherchais pas à travailler sur un écrivain ou l'autre en particulier, c'était pour moi tout un mouvement. Encore une fois, j'ai eu une chance inouïe : non seulement, dans les années 70, il y a eu cette effervescence intellectuelle dont je parlais plus tôt, une effervescence jamais vue depuis, dans ce pays, mais en plus, aux États-Unis, c'était une période de créativité littéraire sans précédent : ces écrivains essayaient de changer les règles du jeu, massivement. Il n'y avait pas eu, depuis le modernisme, un mouvement aussi puissant qui changeait les formes.

23 SV : Un mot sur le choix de René Tadlov ?

24 MC : Lorsqu'il s'est agi de donner une raison sociale au centre de recherches qu'on avait créé à la MSH, j'ai pensé à Maurice Couturier. On était très proches, il avait fait sa thèse avec André Le Vot, et à la suite d'un voyage qu'on avait fait ensemble en Pologne, il avait écrit un roman, *La Polka piquée*, dont un personnage s'appelle René Tadlov, anagramme d'André Le Vot, et du coup j'ai demandé à Maurice s'il voyait une objection à ce qu'on lui emprunte le nom. On était toute une équipe très unie, Couturier, Gault, Régis Durand, Noëlle Batt, les suspects

habituels. Même quand, à mon retour d'Angleterre, on a créé LOLitA, René Tadlov a continué sa longue carrière. Une partie de l'enjeu — potache, certes, mais les fâcheux ne manquant pas dans l'Université, ça faisait une moyenne — était de disséminer le nom un peu partout, et on a eu des succès considérables ! On a réussi à le faire entrer dans la bibliographie du MLA, quand même, avec toute une biographie : dissident du Cercle de Prague, ancien copain de René Wellek… Et un jour, on était dans le Kentucky, avec Patrick O'Donnell, à Louisville, je crois, dans une assemblée de la Midwestern American Literature, ou le MLA du Midwest. Bob Coover était invité ; on a déjeuné tous les trois, et on s'est dit : « Il faut qu'on le fasse ! ». Le but, c'était, bien sûr, de coincer les rigolos. Donc il fallait que Bob mentionne René Tadlov comme une référence critique incontournable, ce qu'il a fait d'une façon somptueuse. Il avait concocté des citations, c'était magnifique. On attendait, comme toujours, que quelqu'un se lève et fasse une objection sur son interprétation de René Tadlov, parce que la connerie, piégée au sortir du terrier, c'est délicieux ! Choper le snob à son propre jeu, c'est un enchantement ! Aux États-Unis comme ailleurs, j'ai pu constater qu'on trouve toujours quelqu'un pour te reprocher d'avoir mal interprété la pensée du type que tu viens d'inventer, au prétexte que dans ses toutes premières œuvres, que tu n'as sûrement pas lues — un peu le coup du « jeune Marx »… — , il dit tout autre chose. [Rires] Et j'adore ça ! Un autre jour, j'étais à Stuttgart avec Malcolm Bradbury, vieux complice, qui finissait un roman, *Mensonge*, une sorte de charge anti-déridéenne où Malcolm, en bon pragmatique anglais, s'amusait de l'engouement pour la « déconstruction ». Comme il arrivait souvent quand je me trouvais avec lui à l'étranger, on s'était attablés dans un bistrot et on avait commandé les produits locaux, et après un certain temps, il me dit qu'il lui faut concocter en vitesse sa bibliographie pour la fin de *Mensonge* : tous les structuralistes et post-structuralistes, et puis tout un tas de références fictives, au nombre desquelles les œuvres de René Tadlov. J'avais également inventé, précédemment, une certaine Evangeline Winthrop, que je cite abondamment dans l'un de mes premiers articles sur Coover, en disant que je ne suis pas d'accord avec elle mais que je la cite quand même parce que c'est l'une des premières à avoir parlé de Coover. Ça n'a pas mal marché non plus.

25 SV : Tadlov figure dans ton avant-propos d'*Au-delà du soupçon*, et aussi dans pas mal de bibliographies… Je me souviens avoir trouvé l'une de ces références sur internet, quelque chose comme *Clôture de l'expérience et expérience des clôtures*…

26 MC : Oui, c'était exactement le genre de chose qu'on inventait ! [Rires] Pierre Gault et Maurice Couturier s'étaient beaucoup inspiré, pour les titres de Tadlov, du paysan qui était le voisin de Pierre, en Touraine, Laurent Souchu. Dans un numéro de la RFEA, figure d'ailleurs un article de Laurent Souchu, une référence pour notre groupe de copains ! [Rires]

27 SV : Les copains, ils ont compté…

28 MC : Ah ça oui, ils ont compté ! Et ils continuent. La veine, tu comprends : j'ai travaillé avec des gens épatants, dans une excellente ambiance. Ce n'était pas du boulot, d'ailleurs ; je n'ai jamais travaillé, je me suis toujours amusé. Combien de personnes peuvent dire qu'ils ont passé leur temps à faire exclusivement ce qui les intéressait et leur apportait du plaisir ?

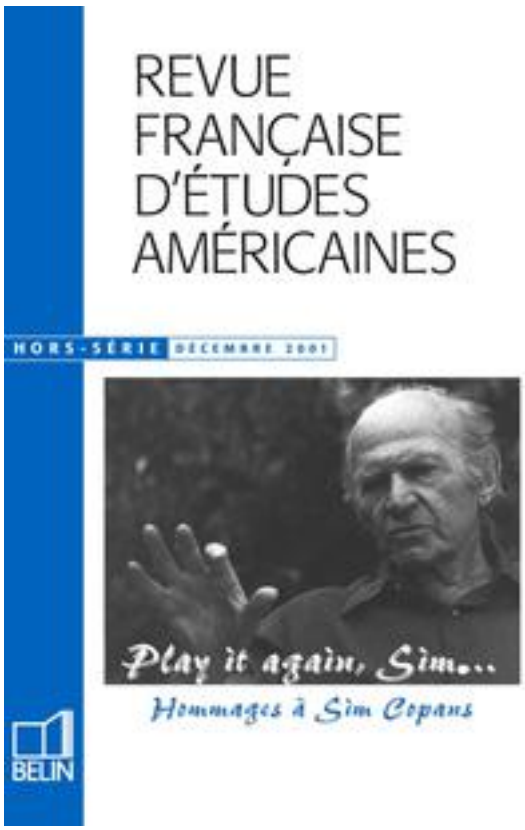
Apparition d'un champ disciplinaire : les études américaines en France

29 SV : Comment as-tu vu émerger les études américaines en France ? J'ai souvent entendu dire, par des collègues plus âgés, que la littérature américaine ne s'enseignait pas à l'université, par exemple…

30 MC : C'est parfaitement exact ! Et là, les choses ont été spectaculaires, l'accélération du temps violente. Il faut savoir que quelqu'un comme Asselineau, ou Landré, sans remonter à des personnages hauts en couleur de la fin du XIXè siècle (Philarète Chasles !), ou encore des gens comme Charles Cestre, étaient quantité négligeable dans le monde angliciste universitaire. Il y avait des gens bizarres qui travaillaient sur des Amerloques, mais c'étaient vraiment des cas. Ils se dédouanaient généralement, d'ailleurs, en enseignant aussi de l'anglais, parce que ça faisait plus propre ! Et à peu de distance de là, quand André Le Vot, Laurette Véza et d'autres de cette génération se mettent à l'Américain, on les considère encore comme marginaux… Quand je suis arrivé à Paris-3, les profs les plus en vue étaient tous britannicistes, hormis le grand Jean-

Jacques Mayoux dont le *Vivants Piliers* accueillaient des auteurs des deux rives, et Jacques Cabau qui, pour aussi bien enseigner Anne Radcliffe, avait écrit *La Prairie perdue*, toujours un très beau livre, certes daté, parce que la *myth and symbol school*, qui tenait le haut du pavé dans les années 50 aux États-Unis, a disparu, et qu'il en était un héritier direct, comme nous avons pu hériter des Formalistes… — c'est un peu comme le *Studies in Classic American Literature* de Lawrence, le même genre de travail, très beau. Il y avait donc Mayoux, Cabau, qui tenaient leur rang et étaient écoutés, mais les autres pensaient que la littérature américaine, c'était hautement suspect. Et j'ai entendu de mes oreilles un responsable de l'UER des pays anglophones de Paris-3 de l'époque, homme intellectuellement remarquable par ailleurs, déclarer en séance publique du Conseil : « La littérature américaine, ça n'existe pas ». Je parle des années 70. Il y avait des auteurs américains aux programmes des concours ; je me souviens avoir planché sur Carson McCullers au Capes, et sur *Augie March* à l'agrégation. Ça oui, dans une proportion minimale (deux auteurs sur 10 à l'agrégation, et une question de civilisation). Il y avait des spécialistes de l'américain de haut vol, je pense à Maurice Gonnaud, Jean-Pierre Martin ou Roger Asselineau. Il y avait des gens visibles comme américanistes, donc, mais institutionnellement, les études américaines, elles, n'étaient pas très visibles. L'AFEA a joué un rôle considérable, et Sim Copans, qui était arrivé avec le débarquement en Normandie, a été, lui aussi *instrumental* (à plus d'un titre : son émission sur France-Culture le dimanche soir, « Pour ceux qui aiment le jazz », a été pendant des années un point de ralliement pour ma génération et la précédente). Copans, Asselineau et quelques-autres avaient commencé à poser les bases de l'AFEA dans les années 1960, et grâce à la présence physique de Sim place de l'Odéon, dans les bureaux de la New York University où il travaillait, lieu de passage aisé, une infrastructure s'est esquissée : sa secrétaire (Nina Bakic, je m'en souviens très bien, une femme efficace et charmante) tapait les bulletins de l'AFEA, moi j'étais trésorier (on avait 100 membres, je crois, je les connaissais pratiquement tous individuellement, avec leur numéro de compte-chèques !).

Couverture du numéro de la RFEA en hommage à Sim Copans

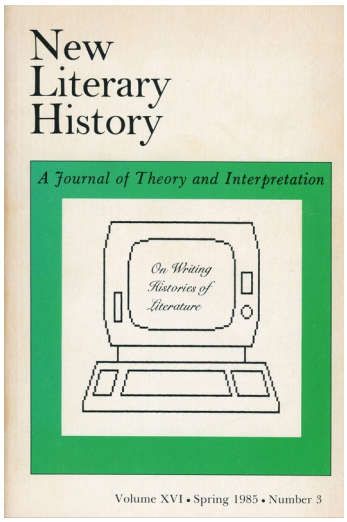


Couverture du numéro de la RFEA en hommage à Sim Copans, 2001
© Éditions Belin

31 C'était notre quartier général. Peu à peu, l'association a pris du volume. J'ai raté les tout premiers congrès parce que j'étais encore aux États-Unis, mais d'emblée, il avait été décidé de faire de tous les congrès annuels des congrès résidentiels, et ça a été précieux pour notre cohésion : on allait dans une abbaye, un VVF à Dourdan, à Pont-à-Mousson chez les Prémontrés, un Village Vacances au bord de la mer… On vivait tous ensemble, jour et nuit ! On croisait les collègues, le matin, en pyjama et avec leur brosse à dents, et pour la qualité des débats, c'était extraordinaire ! Il n'y avait plus de rôles, plus que des personnes qui discutaient. Le soir, on n'avait qu'à monter l'escalier pour aller se coucher, donc on pouvait discuter en buvant un verre, à table, s'engueuler sur Genette, Propp ou Bakhtine jusqu'à 4 heures du matin, c'était fantastique ! Ça a beaucoup rapproché les gens. Il s'est formé un esprit de corps particulier, d'une part par cohésion interne due à la fois à notre statut minoritaire et à ce format de congrès qui, bien évidemment, pour de simples raisons de taille de l'association, ne peut plus fonctionner ; et aussi parce que la plupart des congrès étaient sans thème, les gens proposaient des papiers qu'on écoutait : il n'y avait pas l'atelier machin sur le thème imposé truc, chacun parlait de ce qui l'intéressait à ce moment-là, sur ses trouvailles. Ma première communication a porté sur les couvertures de *Time Magazine*... Et, d'autre part, l'esprit de corps s'est formé en réaction envers l'extérieur, plutôt réticent. Dans les conseils, les facs, les américanistes, c'était de la roupie de sansonnet. On était un peu l'anti-SAES, pour l'ambiance. On n'était pas des institutionnels, quand on était américanistes, on était des amateurs, au sens riche, qui prenaient du plaisir et avaient nécessairement un côté contestataire ; avec, naturellement, les exceptions statistiques attendues… J'assistais aux deux congrès, à l'époque, parce qu'on était nombreux à être bi-appartenants, et ils avaient peu en commun. À la SAES, tout le monde était « en dimanche », tenait son rôle d'enseignant du supérieur — c'était, à l'époque d'une grande rigidité. Pratiquement aucun des collègues de la SAES ne venait à l'AFEA, contrairement à ceux d'entre nous qui trouvions parfois refuge dans l'atelier « américain » faux-nez de la SAES. À l'AFEA, c'était vraiment une bande de copains, qui pouvaient s'engueuler énergiquement parce qu'il y avait bien sûr des camps idéologiques, soit au sens méthodologique, soit au sens politique. C'était utile, on se faisait énormément de copains en s'engueulant avec eux ! À l'époque, on se connaissait tous par nos prénoms. L'AFEA a vite gagné en taille, on est devenu une force, d'une part parce qu'on a été plus dynamiques, d'emblée, avec une revue professionnelle née avant celle des anglicistes, et des bulletins professionnels aussi. Et puis The European Association for American Studies nous a ouvert des portes. Fondée après la guerre, en 1954 à Salzburg, c'était au départ très mandarinal : il y avait un prof par pays (et pas tous les pays, bien évidemment !), et ils se réunissaient doctement une fois par an pour discuter de leurs travaux en cours, un club très fermé. En 1976, ces aimables personnes ont commis une erreur considérable : par grandeur d'âme, ils ont ouvert leur colloque annuel aux « jeunes chercheurs », dont ils avaient sélectionné un certain nombre pour venir délivrer leurs papiers dans le saint des saints. On y est allés, avec des collègues plus âgés qui s'étaient intégrés au groupe, et une équipe de plus jeunes, une vingtaine, peut-être, à Heidelberg. Harry Allen, un collègue britannique chevronné et apprécié de tous, qui avait bien préparé son coup, a nonchalamment suggéré que, devant le succès de la manifestation et la bonne entente régnant entre tous, on pourrait procéder à un vote sur la possibilité pour l'EAAS de passer du statut d'association privée à celui de fédération d'associations nationales, et on a voté de nouveaux statuts. Les mandarins n'y ont vu que du feu. Quand la séance a commencé, l'EAAS comptait moins de 50 membres, et quand on en est sortis, on était près de 5 000 ! [Rires] Le coup du siècle ! Du coup, l'EAAS est devenu un outil important dans un monde encore très mandarinal. Dans les années qui ont suivi, les anglicistes ont fondé ESSE, sur le même modèle, en se disant que si les Américanistes l'avaient fait, ils devaient en être capables ! Ça a énormément aidé à populariser « la juste lutte du peuple » américaniste. Aujourd'hui, bien sûr, ce n'est plus une question de statut intellectuel, il n'y a plus de différence entre britannicistes et américanistes, mais on en était loin, à l'époque. Entre 1970 et 2 000 ç'a été un vrai combat. Il fallait faire de la place aux enseignements, dans les facs. Ce n'était pas évident de glisser des cours spécifiquement américanistes. Et pour les thèses, il fallait savoir ce que tu faisais quand tu t'engageais dans une thèse en américain, ça n'avait rien d'évident non plus.

32 SV : Je voudrais qu'on parle ici d'un article publié en 1985, aux États-Unis, « Charting Contemporary American Fiction : A View from Abroad » [dans *New Literary History*]. Il me semble qu'il montre bien ce qui t'a beaucoup intéressé toute ta vie : comment voir la littérature américaine depuis la France.

Couverture de *New Literary History*



Couverture de *New Literary History*, 1985
© New Literary History

33 MC : Oui, depuis l'Europe à vrai dire : tout le temps que j'ai été à l'AFEA et à l'EAAS, j'ai passé beaucoup de temps dans les universités européennes, du Danemark à l'Espagne, de la Pologne au Portugal, de la Roumanie à l'Angleterre, de la Hongrie à la Suisse... Dans le contexte des années 70, toujours assez marqué idéologiquement par des positions de gauche, pour beaucoup d'entre nous, il y avait un malaise chez certains : on était américanistes, mais bon, les États-Unis à l'époque, le Vietnam… La question était donc, en gros : comment peut-on être américaniste et ne pas être pieds et poings liés à l'idéologie américaine ? On était assez contents de donner à entendre, dans la revue, sur tous les sujets possibles pour un américaniste, des points de vue de gens extrêmement informés de la réalité américaine, mais n'adhérant pas nécessairement à un modèle d'analyse véhiculé par les universités américaines. Tel a été le cas pendant très longtemps : les études américaines, en France, ont longtemps été un *apport* aux études américaines en général, *parce que* c'était un point de vue différent. Il y avait cette efflorescence critique et théorique, en France, qui entrait en ligne de compte, dont les Américains n'avaient encore pas beaucoup entendu parler. Il y avait aussi Braudel, les Annales, toute une vision de l'histoire si différente de celle des États-Unis. On avait énormément de choses à apporter, et je tenais personnellement beaucoup à ce que nos positions soient fortement marquées par un point de vue *autre*. J'étais convaincu qu'on pouvait promouvoir une vision française, mais aussi européenne des États-Unis, et c'est ce que j'ai essayé de promouvoir auprès de mes nombreux amis européens. Une vision qui soit un complément à la vision américaine, voire constitue avec elle une alternative et ne soit pas un simple reflet des travaux universitaires américains. La première fois qu'on a entendu parler, en Europe, du *politically correct* aux États-Unis, dans les années 80, tout le monde était plié de rire, n'oublions pas ! C'était grotesque, un sujet de blagues. « Comment on désigne un nain ? *Vertically challenged* » — tout ça. Pour nous, qui étions d'esprit républicain, pardon pour l'archaïsme, ces choses allaient sans dire — l'égalité, la fraternité, la liberté n'étaient pas des mots vains. Qu'on soit obligé, dans un pays démocratique, d'appuyer sur ces choses-là avec la lourdeur qui a caractérisé le *politically correct* — locution d'origine maoïste dans les cercles de l'UJCML en particulier, évidemment contraire à toute pensée démocratique et déjà parfaitement éculée lors de sa mise en circulation aux États-Unis ! — c'était comique, une insulte à l'intelligence et aux principes mêmes de la recherche universitaire. Mais peu à peu, tranquillement, la contagion s'est propagée. Le caractère prévisible des interventions dans les colloques ou dans les revues est devenu très important : tu pouvais quasiment composer, six

mois à l'avance, le contenu d'une revue qui allait sortir si tu en avais le titre. Alors que dans les années 70, l'idée, c'était justement de ne pas singer ce qui se faisait là-bas. On n'avait pas souvent les moyens d'étudier les États-Unis dont jouissent, de toute évidence, les Américains. J'avais assez vécu aux États-Unis pour savoir que les *French studies* n'avaient rien à voir avec ce que les Français disaient d'eux-mêmes, et que c'était d'ailleurs cela l'intéressant, d'écouter ça, que si on envoyait les Français à l'étranger ils seraient moins arrogants, comme Français, parce qu'ils se verraient un peu de l'extérieur, au lieu de se prendre pour le nombril du monde ! Il me semblait qu'aimer les États-Unis, c'était aussi leur rendre le service de parler de leur pays autrement qu'ils le faisaient, eux. Ça m'intéressait, donc, cette possibilité d'enrichissement mutuel. Mais j'ai vu, dans tous les pays d'Europe, gagner le *politically correct*, et la prévisibilité des thèmes traités, de la façon de les traiter, le jeu des références obligatoires, le psittacisme… Tu me donnes n'importe quelle thèse, sans la date, et simplement en regardant la bibliographie je peux te dire quand elle a été soutenue : c'est quasiment infaillible. Tu as des périodes tout *myth & symbol*, d'autres tout Formalistes, d'autres tout Derrida, d'autres tout Deleuze… Moi, ça m'a beaucoup chagriné, tout ça. Pendant tout le temps où je me suis occupé de l'EAAS, j'ai essayé de provoquer une réaction à cette espèce de conformisme intellectuel qui nous avait tous gagnés, et lorsque j'ai réussi à fonder le *European Journal of American Studies* je voulais qu'on accueille surtout des points de vue européens, considérant que nos collègues américains ne manquaient pas de revues où publier leurs idées. Ça n'empêchait pas d'avoir des collègues américains dans le sommaire, bien sûr, mais l'idée était de favoriser les expressions européennes avec un point de vue européen. Et puis le « publish or perish » quantitatif n'avait pas encore totalement triomphé en Europe pour la gestion des carrières. Et aujourd'hui on retrouve, dans la production européenne, les mêmes poncifs attendus, éculés, conformistes, que ce qui se publie aux États-Unis, et je trouve ça attristant. C'est pour moi un échec des études américaines en Europe. Il fut un temps où, dans les congrès américains, quand tu entendais la voix d'un étranger (hors accent), tu savais qu'il l'était, parce qu'il avait un autre regard. C'est maintenant à qui va être le plus américain, le plus *with it* dans l'approche. Avec toute la généralisation abusive qui va avec ce que je viens de dire, et les exceptions fréquentes, bien sûr, mais ça me paraît être la tendance lourde. Or, la chose la plus intéressante qu'on avait à faire, c'était, à mon sens, autre chose.

34 MC : Et à quoi est-ce dû, à ton avis ? À la récupération de la critique française des années 70 transformée en *French theory* aux États-Unis ?

35 MC : C'est un élément important, assurément ! À telle enseigne que, quand j'enseignais aux États-Unis en 1983-84, tout le monde parlait de la déconstruction, et moi qui avais lu Derrida, je ne savais pas ce que c'était : il n'en parlait pas dans *De la grammatologie*. C'est quasiment un terme américain, qui a défini à soi seul une œuvre complexe et rendu Derrida célèbre aux États-Unis ! C'est tout de même un rien simplificateur! Quand j'étais à Princeton, j'ai entendu les Américains me ressortir toute cette *French theory*, qui n'avait rien à voir avec la façon dont j'avais lu les livres en question. Tout avait été adapté, et largement aseptisé, idéologiquement. Tout l'arrière-plan politique intellectuel en France était complètement absent. Sans qu'il y ait besoin de l'expliciter, on sait très bien que Derrida, Deleuze, Barthes, ce ne sont pas des gens qui plaident pour l'ordre établi ! Là-bas, tout ce socle à partir de quoi la parole théorique s'élevait dans ce pays-ci disparaissait complètement. C'était comme hors-sol ; et quand ça nous est revenu en pleine face, c'était autre chose : une version édulcorée, aseptisée, de cette parole qui, en France, était une parole critique. Personne ne s'attendait ici à ce que le *Système de la mode* promeuve le consumérisme... C'est évident, tu n'as pas besoin que ça figure noir sur blanc : ils parlent à partir de ça, ils créent leurs systèmes critiques à partir de cette pensée-là, de cette position-là. Alors à Princeton, au milieu du gothique, avec les collègues en veste en tweed…! [Rires] Je partageais mon bureau avec un collègue de Yale, Geoffrey Hartman, un homme charmant avec qui on prenait souvent le temps de parler. Mais bon, je l'avais pris en flagrant délit de lire Valéry, alors je l'avais alpagué ! [Rires] Il n'était pas perdu à jamais ! Il m'avait d'ailleurs raconté de chouettes anecdotes sur la façon dont le *craze* avait alors démarré, à Yale, sur le chemin entre le département d'anglais et la bibliothèque, entre Bloom, De Man, Hartman et quelques autres incendiaires, les écrits en question planqués sous

la veste comme un roman porno…. Je me rappelle sa formule : *It caught,* m'avait-il dit*, like a prairie fire*. Mais c'est ça, la base du problème : l'export ou l'import d'une pensée, ça n'a pas lieu sans changer la valence des termes. En Europe, on a importé la pensée américaine à partir des années 80. Il y a un article que j'ai toujours voulu faire et que je n'ai jamais écrit sur la valeur et la valence chez Barthelme. Lui, il avait compris ça, et je voulais voir comment il s'y prenait. C'est la vieille loi linguistique qui dit quelque part que tout mot exporté de sa langue d'origine dans une autre langue change nécessairement son sens, souvent par métonymie : le *corsage*, par exemple, qu'on achète pour sa copine pour le bal de la prom, mais aussi la *femme* qui le porterait. Pour les notions, c'est pareil : la notion d'*habeas corpus* transférée dans un autre droit que britannique devient autre chose ; avec *bistro* on passerait, dit-on, de la hâte au but atteint ! Qu'on pense à l'usage grotesque des mots anglais dans le « marketing » et la « communication » contemporains par des gens incapables de demander leur chemin dans cette langue. Mais on fait comme si différence et nuance n'existaient pas. Le sens original et sa mutation non plus. Et bientôt, par défaut d'échanges thermiques réels, la machine s'arrête : la production d'énergie est toujours dans la différence, de niveaux, de degrés, de température, de je ne sais pas quoi, mais aussi dans la différence sémantique. Si l'on en fait abstraction, c'est terminé ; on parle tout seul. « Qu'est-ce que tu veux dire ? » n'est-elle pas toujours la question qui éclaire et fertilise les échanges ? Une fois que j'enseignais en Californie, on m'a demandé d'aller faire un cours dans le nord, à Humboldt University, à Arcata, dans un coin assez solitaire, et très beau, à la frontière de l'Oregon : j'avais un mois pour leur expliquer la *French theory inside out*, tu vois. [Rires]. Hallucinant, j'avais une liste interminable de notions à traiter ! Mais des étudiants allaient partir pour Berkeley ou UCLA, et il fallait qu'ils connaissent la base, la langue, sinon ils étaient perdus, ils allaient passer pour des ploucs !

36 Quand on regarde en arrière, à 35 ans de distance, tout ça a gagné notre profession de la même manière que cet anglais affreux s'est diffusé dans le monde du business, que les *business models* se sont répandus, que la « com' » falsifie tout, que la « langue de bois » gagne… C'est en partie le même processus. L'AFEA, c'était un peu l'anti-MLA, quand on a commencé : il n'y avait pas d'ateliers, pas de *screening committee*, pas forcément de thème, c'était infiniment moins institutionnel (et sans le « slave market » des entretiens d'embauche...). Ensuite, à mes yeux, ça s'est institutionnalisé pour devenir un rendez-vous professionnel d'où le plaisir comme principe moteur s'était un peu éloigné. À l'époque, ce n'était pas aussi normé. C'est d'autant plus déplorable qu'en parallèle de cette diffusion du système intellectuel américain, les universités françaises se sont considérablement éloignées du système universitaire américain, où il y a encore une certaine dynamique, une certaine logique interne. Nos universités se sont « administrativées » à mort et ont rendu beaucoup de choses assez simples à faire dans le temps beaucoup plus difficiles à accomplir, avec un poids bureaucratique insupportable, les AERES, les évaluations, demandes d'estimation, les comités d'experts, tous ces bidules dans lesquels j'ai moi-même siégé : mais ça bouffe l'énergie de tout le monde, on passe son temps à faire des rapports, des prévisions, des expertises, des statistiques et puis on voit si les prévisions correspondent à ce que les prévisions de l'expertise avaient estimé dans leurs rapports sur l'expertise de la prévision… C'est insensé. On voit bien que le découragement vient aussi largement du fait qu'on n'a plus le temps de faire ce qu'on est censé faire. Qu'on passe son temps à travailler pour l'administration et la bureaucratie, et qu'on n'a plus le temps de lire et d'écrire. Alors que publier est devenu obligatoire, qu'on ait quelque chose de neuf à dire ou non. C'est criminel. Bref, je lis toujours des choses qui paraissent, mais je suis souvent surpris par un certain conformisme intellectuel. Les projets de colloque… huit fois sur dix, je n'ai pas envie d'y aller. Et je ne parle même pas des sacro-saintes « séries télévisées ». Il est vrai que je suis loin, et un vieux chnoque : mais j'ai l'impression que c'est comme si chacun cherchait un sujet, pas forcément neuf, sur lequel pouvoir appliquer les idées en vogue. Avec telle thématique on importe toute une littérature critique réputée inévitable. Le lexique tend à se figer, les voix personnelles et reconnaissables se font, me semble-t-il, plus rares. Comme Maïakovski le disait pour le poète, au chercheur on ne devrait pas « demander ses papiers».

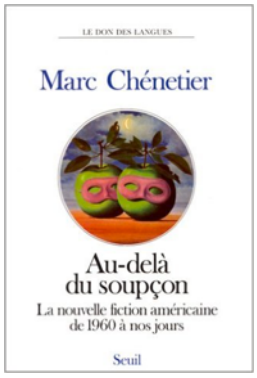
37 Un jour, j'étais à Amsterdam, à un colloque pour le cinquantenaire de l'institut d'études américaines là-bas. On avait demandé aux américanistes invités, venus d'un peu partout, leur généalogie intellectuelle : pourquoi pensez-vous comme vous pensez aujourd'hui ? Qui vous a nourri ? C'était passionnant. J'avais regroupé des idées, et je cherchais une métaphore organisatrice. J'ai toujours été fasciné par un jardin japonais, à Kyoto, le Ryoan-ji, un rectangle de gravier avec un promenoir couvert autour, et puis, au milieu, quinze rochers de taille et forme diverses, en vrac apparent. Où que tu te trouves, quand tu te promènes autour, tu ne peux en voir que quatorze. J'avais lu des textes, là-dessus, ça me fascinait. Alors c'est devenu ma métaphore : les influences, ça dépend un peu du moment auquel on parle de ses influences, on ne voit pas toujours tout, il y a toujours quelque chose qui reste invisible… J'ai fini par voir le temple et les quatorze rochers, des années plus tard. J'y pense souvent : on ne comprend jamais tout complètement, on a toujours un angle aveugle, etc. C'est le genre de choses qui m'invite davantage à écrire sur un objet qu'une théorie critique. D'un seul coup, tu te mets à penser autrement, à regarder autrement.

38 Il y a malgré tout une règle : toute réflexion qui finit par devenir passionnante est la plupart du temps une pensée qui s'est détachée d'une autre, qui dit autre chose. Elle ne démarre pas *ex nihilo*, elle est nourrie de tas de choses, mais elle fleurit ailleurs. En ce moment, j'ai l'impression qu'on fait tout pour qu'il n'y ait pas de nouveau. Ceux et celles qui parviennent à résister au danger d'uniformisation de la pensée universitaire ont bien du mérite. Pour ce qui me concerne, toute ma vie, j'ai été accueilli aux États-Unis de façon un peu ambiguë parce que je parlais beaucoup de la façon dont les livres sont écrits. C'était drôle, on me regardait de travers, généralement, parce que j'étais ce simplet incapable de voir plus haut que le texte, et les étudiants, eux, étaient intrigués parce que tout à coup, la littérature ce n'était plus simplement lire une scène et dire que ça leur rappelait leurs vacances ou leur grand-mère. On regardait le texte, lentement, paragraphe par paragraphe. Enseigner aux États-Unis, pour moi, c'était souvent un « commando en milieu hostile ». Mais avec les étudiants, ça marchait bien. Quelle fiction, quelles formes donne-t-on aujourd'hui au regard qu'on porte sur le monde, par la parole, les formes littéraires ? Ces questions si cruciales sont abandonnées au profit de catéchismes divers, de psalmodies.

Au-delà du soupçon : nouvelle cartographie

39 SV : L'incroyable créativité littéraire des écrivains américains depuis les années 60, ces formes qu'ils ont essayé de trouver dans des fictions nouvelles, voilà l'objet de *Au-delà du soupçon*…

Couverture de *Au-delà du soupçon*



Couverture de *Au-delà du soupçon*, 1989
© Éditions du Seuil

40 MC : Oui, tout à fait. C'était à la fois pour dire ce que je viens de te dire, et le contraire. J'ai toujours détesté les appellations « postmoderne », « postmodernisme » etc. J'ai d'ailleurs écrit un texte là-dessus que j'aime toujours bien. Et la tradition américaine, Coover l'a fort bien expliqué, c'est « la tradition du rebelle, de celui qui transforme »…

41 SV : « Est-il nécessaire d'"expliquer le post-modern(ism)e aux enfants" »… [Rires]

42 MC : Oui ! C'est une vraie question : le terme est à peine conçu qu'il est un aveu d'impuissance intellectuelle. Tant que tu ne sais pas comment appeler les choses, tu appelles ça post- quelque

chose d'autre, que d'autres que toi ont identifié en travaillant, au lieu de trouver une définition d'un terme qui représenterait le nouveau. Le « post » vous a un côté « J'sais pas, m'sieu, j'sais plus » qui augure mal des pouvoirs d'analyse. Et après, pourquoi pas post-post, pré-post… Ça m'a toujours paru être un effet du défaitisme intellectuel: on sait que ce n'est pas comme avant, mais on n'arrive pas à nommer ces choses-là. Peut-être est-ce, on l'a abondamment suggéré, parce qu'on n'a pas le recul sur une époque, ou qu'on érige le fouillis en principe, mais ce n'est pas vrai. Quand je me retourne, maintenant que je lis encore un peu de littérature américaine contemporaine, je trouve une cohérence étonnante aux années 70-80, dans la littérature des États-Unis. Des gens extrêmement différents — Gaddis, Paley, Barthelme, Dillard, Coover, Newman… Mais tous travaillent alors pour une autre vision de la forme fictionnelle que celle qui était dominante dans les années 50 et au début des années 60. Quand j'étais à Sciences-Po, Pierre Dommergues était mon maître de conférences en anglais. Il écrivait sur la littérature américaine dans *Le Monde*, et selon lui, parce qu'il avait les yeux de son temps, cette littérature, c'était Bellow ou Roth, c'étaient Leroi Jones, Ellison, cette phase des années 50. C'était la littérature américaine de pointe, à l'époque de Pierre Dommergues (même si Hawkes et Gaddis avaient déjà frappé ! Mais qui y avait-il pour s'intéresser à eux ?). Une littérature d'idées, souvent, « engagée », comme on disait, de façon simpliste à mon sens. Je ne pense pas que ces écrivains soient réductibles à ça, bien évidemment, mais ils étaient ainsi présentés. Si on regarde les années 1915-30, avec les grands modernistes américains, rien à faire : eux aussi composent un ensemble. Ceux sur lesquels Dommergues avait fait son livre aussi, selon d'autres critères. Eh bien, ceux des années 70-80, dont je parlais plus haut, quand on se retourne, c'est la même chose : aujourd'hui, je lis parfois des choses intéressantes, mais je ne trouve pas cette impression de *communauté de souci esthétique*. Je ne peux le formuler que comme ça. Il y a des personnalités et des individualités, qui marchent ou échouent plus ou moins, qui trahissent plus ou moins, qui ratent ou réussissent… les Franzen, les Eugenides, les Wallace, les Ford, les Oates, pour des raisons tout à fait différentes, et une kyrielle de gens que nul ne lira plus la semaine prochaine, mais il n'y a pas ce sentiment que *quelque chose* — une forme, un souci formel neuf — est en train d'éclore. Il ne s'agit plus du *Make it new* de Pound, on est actuellement plus près d'un *Let's try something old again*. Quelques-uns continuent çà et là à lancer des fusées, mais elles sont de détresse.

43 SV : L'impression que donne *Au-delà du soupçon*, c'est que c'est la somme énorme d'années de travail, de lectures, de contacts…

44 MC : Quinze ans.

45 SV : C'est une fresque immense et aussi très personnelle, on entend ta voix, ton style… C'est un peu comme l'*Histoire de la littérature américaine* de Pétillon…

46 MC : Ah, Pierre-Yves ! Je me souviens avoir écrit un compte rendu de son livre dans la *RFEA*, et j'y ai écrit quelque chose que je crois toujours : moi, j'ai essayé d'écrire un moment d'histoire de la littérature, et lui, c'est un extraordinaire géographe.

47 SV : Ce que *La Grand-Route* montre bien…

48 MC : Ah oui, c'est quelqu'un de l'espace, alors que moi, je suis plutôt intéressé par le temps, les évolutions. On a toujours dialogué de façon utile, tous les deux… On a un jour partagé quelques heures assez drôles. J'habitais dans le 15ème, à l'époque, seul, j'avais plein de copains qui passaient discuter des soirées entières ; un jour Pierre-Yves passait par là ; on commence à faire une étude comparée de nos itinéraires souvent parallèles en études américaines, et je lui dis : « Ce qui nous sauve, c'est que toi tu es, en plus, dix-neuvièmiste, et moi pas ; parce que pour le reste, nos similitudes d'intérêt sont quand même embêtantes ». Et il me dit la même chose : « Tu comprends, la première fois qu'on s'est rencontré dans la cour de l'École-de-Médecine, je t'ai demandé sur quoi tu travaillais, tu m'as dit Brautigan, et justement, je venais de finir un article sur Brautigan ». Et on prend comme ça quatre ou cinq exemples au fil du temps, et à chaque fois qu'on était engagé dans un travail particulier, l'autre aussi ! On ne faisait pas la même chose exactement, parce qu'on est très différents, mais bon. On s'apostrophe donc aimablement, chacun dit en riant à l'autre de lui foutre un peu la paix, d'arrêter de lui marcher sur les pieds, et à ce moment-là, hilares, on tombe d'accord pour dire qu'on devrait s'informer mutuellement à l'avance de ce qu'on fait, pour éviter à l'autre de travailler sur la même chose.

Il me dit : « D'accord, je signe le contrat, mais attention, je te le dis tout de suite, je suis en train de travailler sur une carte de John White, je ne veux pas que quiconque me prenne ça ». Et je lui réponds : « Je suis en train de finir un bouquin de 450 pages dessus ! ». [Rires] Et c'était la carte qui se trouve en couverture de *La Perte de l'Amérique* ! C'est à peine croyable, mais c'est vrai ! On a bien ri, vraiment ! Pierre-Yves et moi, on a toujours été un peu séchés par le fait que l'autre soit là et s'intéresse de façon aussi différente à la même chose. On a eu bien des occasions de discuter, tous les deux. Je guettais son regard sur les choses, qui n'était pas du tout le mien. Il a un œil extraordinaire, que je lui envie, pour le détail significatif dans la biographie des gens sur qui il travaille, par exemple.

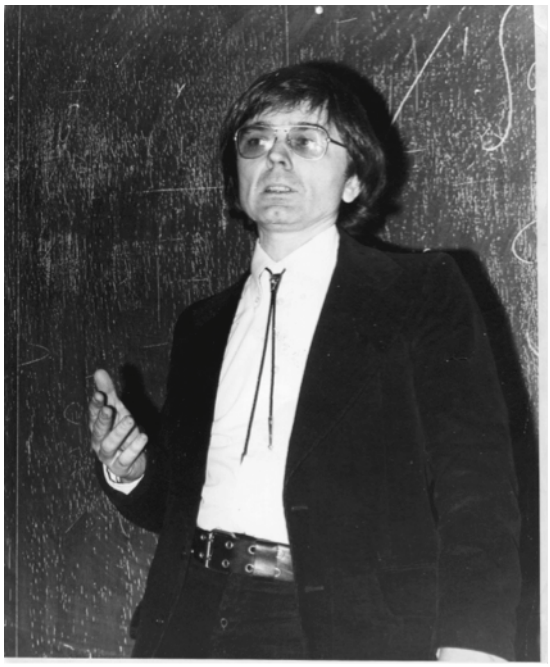
49 SV : Les biographèmes à la Barthes…

50 MC : Oui, c'est vraiment un œil très éduqué, qui identifie un fait, repère un lieu. *New-Englandly,* disait Miss Emily. Je n'ai pas du tout ce don-là. Il m'a toujours beaucoup intéressé. C'est très précieux, quand on est très proche d'un objet, d'avoir immédiatement un regard très différent ou divergent. Oui, *Au-delà du soupçon*, ça a été quinze ans de découvertes, l'examen de quarante années de fiction, et la volonté de mettre tout ça ensemble et de voir comment ça marche.

51 SV : La structure du livre est fascinante : il est énorme, la bibliographie est monstrueuse, l'index sans fin. La table des matières présente finalement peu de chapitres, et à l'intérieur, tu réussis à faire des gros plans très fins. Chaque sous-section fait deux à quatre pages, pas beaucoup plus, et offre des gros plans sur des vignettes. Tu l'expliques au départ, tu ne veux pas des étiquettes éprouvées, des classifications préexistantes, et tu procèdes à des regroupements différents, des rapprochements nouveaux, tu aboutis à ces petites vignettes limpides. On a l'impression qu'on va s'y perdre, au départ, et puis ce n'est pas le cas.

52 MC : Il y a 1 000 ou 1 500 livres, dans la bibliographie, et en règle générale, on a 400 pages maximum, si l'éditeur est gentil. Et ça représente 40 ans de littérature, à peu près. J'ai inventé ces filtres : je prenais mes centaines d'auteurs et je les faisais passer sur les tamis. Il y avait ceux qui tombaient dans la casserole, et ceux qui restaient pris dans le tamis. Et je reprenais un autre tamis, et je faisais repasser tout le monde. C'est une sorte de tri avec huit ou neuf filtres, et à l'intérieur, un système de filtres plus fins. Ça m'a joué un drôle de tour quand j'ai envoyé mon livre à Bob Coover, avec une dédicace dont je me souviens très bien : un jour, Vachel Lindsay avait envoyé son livre sur le cinéma, le premier livre jamais écrit sur le cinéma (en 1914), à D.W. Griffith, qui en a commandé 200 exemplaires ensuite pour distribuer à ses troupes. Lindsay lui expliquait, dans sa dédicace, que même si Griffith était à peine mentionné dans le livre, dès que ses yeux se posaient sur l'une des pages du livre, c'était à lui, Griffith, qu'il pensait. Quand j'ai envoyé mon livre à Bob, je lui ai raconté cette anecdote et je lui ai dit que ce qu'il y avait d'invraisemblable, c'est qu'il était dans toutes les sections. Il est partout ! Au point où je me demande si je n'ai pas hérité de ses filtres. Ses regards sur l'histoire, les médias, la culture populaire… Je n'en ai pourtant pas eu conscience en l'écrivant.

Robert Coover



Robert Coover, 1974
© Marc Chénetier

53 SV : En écrivant *Au-delà du soupçon*, as-tu découvert quelque chose auquel tu ne t'attendais pas, qui t'a surpris ?

54 MC : A posteriori, 25 ans plus tard, sans dire que je me suis trompé (je ne crois pas m'être vraiment trompé), il y a plusieurs personnages dans le volume qui n'ont pas écrit grand-chose ensuite. Je parlais souvent de premiers livres, et bien sûr, c'est parfois risqué. Judy Lopatin, par exemple, que j'ai revue à Paris une fois ou deux, qui maintenant travaille dans un cabinet d'avocats, je crois, et avait écrit ce recueil de nouvelles formidable (*Modern Romances*) qui m'avait séché. Et puis elle a complètement disparu ensuite. *One shot*. Il y en a pas mal comme ça. Plusieurs des auteurs du *Fiction Collective*, de Brooklyn. Quand Jonathan Baumbach et Peter Spielberg avaient lancé le premier *Fiction Collective*, j'étais allé les voir immédiatement, j'avais fait une interview de Baumbach et un petit texte sur le *Fiction Collective* dans la *RFEA*. Pendant toute la vie du premier *Fiction Collective*, ils ont publié des gens remarquables, mais qui n'ont pas tous tenu la distance, qui sont passés à autre chose (comme Wurlitzer). Ils ont publié George Chambers, Clarence Major, Ray Federman, Spielberg et Baumbach eux-mêmes, Carole Maso, Ron Sukenick… Quand Sukenick a récupéré le *Collective*, ça a commencé à être moins convaincant, non pas qu'il n'ait fait de bonnes choses, mais bon, il y en a aussi eu de moins bonnes, et puis il n'avait pas le flair des deux autres, et il a pris un certain nombre de rossignols dans sa liste. C'est devenu le *Fiction Collective 2*, et maintenant, après avoir été dirigé par Curtis White à Normal, Ill., il est basé en Floride, sous la direction de Lance Olsen. Dans le premier *Fiction Collective*, il y avait pas mal d'écrivains novateurs dont j'ai essayé de parler en France (Leyner, Glynn…).

55 SV : Il y a un côté photo instantanée, dans ton livre…

56 MC : Oui, mais je crois fermement que c'était un moment étonnant, peu ordinaire. Peut-être qu'aujourd'hui, il se passe des tas de choses dans des coins où personne ne va voir, et que je suis totalement débranché. Ça me fait un petit peu deuil, que cet aspect d'investigation soit en apparence un peu moins souligné dans l'actuel ODELA, même si récemment, on a semblé vouloir renouer avec. Mais personne n'a plus le temps. Peut-être que, finalement, là comme ailleurs, on ne voit que ce qu'on regarde. Moi, j'ai simplement voulu dire que le peu que je voyais était passionnant, qu'il fallait donc regarder beaucoup autour, qu'il y avait là une promesse de renouvellement inédite ou du moins qu'on n'avait pas vue depuis longtemps.

57 SV : Tu as fait ta thèse en poésie, et tu disais tout à l'heure que tu étais presque le seul, dans le centre de la recherche sur la fiction américaine, à travailler dans ce domaine. Est-ce que

ton choix de thèse a influé sur ce que tu cherchais dans la fiction, dans laquelle tu as basculé très vite ?

58 MC : J'ai toujours continué à m'intéresser à la poésie mais je n'en faisais pas mon quotidien, je n'avais pas le temps de faire tout ça ! [Rires] Je crois que la réponse est non. En fait, c'est curieux : les raisons pour lesquelles je m'intéressais à cette poésie-là n'étaient pas celles qui font que je m'intéresse à ce qu'il peut y avoir de poétique dans le roman. Je travaillais sur la poésie des années 10, 20, jusqu'au modernisme, mais Lindsay n'était pas moderniste au sens où Pound ou Williams sont des modernistes. Il venait d'ailleurs : le Midwest, le populisme d'Edgar Lee Masters et Carl Sandburg. Une poétique au service d'une vision sociale, même si elle était mystico-révolutionnaire. Il y a autant de Blake que de Midwest, là-dedans. Peut-être était-ce ce qu'il y a de poétique dans le roman qui m'a passionné, dans *Au-delà du soupçon* : la recherche d'une poétique du roman, certainement. Mais ce n'est pas par contagion de la poésie. Lindsay prenait la poésie très sérieusement, sans être capable de lui donner l'ampleur nécessaire, c'est-à-dire qu'il voyait le monde dans son intégralité comme un système de signes qu'il faut percer, d'où son travail sur les hiéroglyphes, sur le cinéma, sur les parades, sur le cirque…Mais ce n'est pas la poétique du roman que Starobinski, Bachelard ou Poulet ont contribué à définir. Plus simplement encore, je crois que ça me faisait du bien de sortir de ma thèse, de voir des copains, de boire des coups et de discuter de gens pas ordinaires !

59 NC : Pourtant, tu passes souvent par la poésie pour en venir à la prose. Je me souviens de ton article magistral sur la poésie « saxifrage » de Paul Auster, qui éclaire admirablement toute son œuvre de fiction. *La Perte de l'Amérique* est également émaillé de références à la poésie. Je voulais te demander, moi aussi, en quoi ta connaissance de la poésie éclairait ton approche de la fiction américaine…

60 MC : Je ne suis pas certain que les genres et la façon dont on les définit soient si étanches que cela. Il y a des romans qui sont d'immenses poèmes, des poèmes qui sont de la prose paupérisée… Je n'ai pas changé mon fusil d'épaule pour parler de poésie ou de fiction. Cela entraîne des examens différents, il y a des effets de forme qui ne sont pas les mêmes, mais pour la fiction que j'aime, le but de l'opération reste le même : je ne lis pas un texte qui n'a pas la dimension poétique, dirais-je. Une foi en la forme, qui est la caractéristique même de la forme poétique telle qu'elle est reconnue comme genre. Les poètes sont ceux qui ont réussi à fouler aux pieds la forme qu'ils s'étaient donnée tout en la maîtrisant absolument. Être Rimbaud en alexandrins, il faut quand même le faire, quand on y pense ! C'est invraisemblable. Avoir cette liberté iconoclaste… Ou Mallarmé. Comment écrire un roman aujourd'hui, à la limite, après les tonnes de romans de gare ou d'aéroport qui se sont accumulées depuis cinquante ans ? Un type va s'échiner à écrire un texte qu'il va baptiser « roman », et il sera sur la même pile que celui de Musso ?! C'est obscène, quand même, de mettre la même étiquette ! Il n'y a aucun respect de l'acheteur... J'ai toujours trouvé les poèmes de Paul Auster très intéressants, j'ai toujours regretté vivement qu'il arrête d'en écrire. J'ai compris pourquoi, il y avait une logique… Et puis il faut gagner sa vie, aussi, je suppose ! La poésie y suffit rarement. La façon dont il utilise la langue dans ses romans avait un lien avec sa poésie, me semblait-il. Il y a des pages de romanciers contemporains qui sont de la poésie pure, je ne saurais les décrire autrement : elles vivent des mêmes procédés, de fulgurances comparables. L'usage des images et de la musique, dans n'importe quelle page de Gass, c'est de la poésie pure. Il est romancier, il ne se dit pas poète parce qu'il raconte aussi des histoires dans des gros livres qui se publient d'un seul coup, mais… De la même manière, *Les Mémoires d'outre-tombe* ne sont pas seulement une autobiographie. La langue est prodigieuse. On lit la langue, et pas seulement dans les romans. On ne lit pas seulement pour le sujet. C'est intéressant de savoir comment la vie de la cour de Louis XV se déroulait, mais on lit encore Saint-Simon pour une autre raison. Il affirme à la face du lecteur des positions dont il sait qu'elles sont intolérables pour le lecteur, mais il les livre dans une langue admirable. Sinon, cinquante pages sur la cérémonie du tabouret, on n'y survivrait pas. Dans la poésie, c'est ça qui est merveilleux : cette façon qu'ont les objets, les rapports aux choses d'être, brusquement, autres, par la grâce d'une grammaire, d'une syntaxe. Ils n'existent pas avant. *Ça n'existe pas avant. Pas comme ça*. La

poésie, la fiction novatrice dont on parle, fait quelque chose qui n'existe pas avant. C'est un enrichissement permanent du monde, et de la chance qu'on a de le voir.

61 NC : Je m'interroge sur la coïncidence entre cette approche de la littérature, une attention scrupuleuse à la forme, charnelle, et l'objet, justement. Qu'est-ce qui fait la spécificité de cette littérature américaine que tu as étudiée ? Deleuze disait que la littérature américaine « fait filer la langue anglaise à l'américaine » ; ce « à l'américaine », c'est quoi ? On nous dit souvent que la littérature contemporaine, c'est une littérature assez réflexive, très « méta », très coupée du monde, une littérature qui se regarde en train de s'écrire, et en fait, quand on te lit, on se rend compte que cette littérature, loin d'être une abstraction et précisément grâce à son côté charnel et corporel (tu parles souvent du *geste* d'écrire), est partie prenante du monde, et qu'elle s'investit dans le monde. Dans *Au-delà du soupçon*, tu évoques la manière dont les écrivains surmontent leur inquiétude vis-à-vis de « la capacité du langage à rendre d'une quelconque façon le réel » (37). Loin d'isoler leurs mots dans l'intransitivité, les auteurs contemporains entreprennent de s'investir dans la densité du quotidien en prenant la fiction à la lettre–en « modelant » un réel qui, précisément, ne saurait plus servir de « modèle ». L'écriture relèverait d'un « formalisme », d'une manière de « donner forme », comme on donne la vie, de « façonner d'autres modes d'appréhension du monde », au point de « suppléer le monde lui-même dans la définition de soi dont il a besoin » (72). En d'autres termes, « [l']acte de fiction […] [ne serait] plus compris comme reflet, fût-il de l'irréel, mais comme geste qui informe ce dont il se nourrit, jusqu'à lui donner, parfois, l'existence » (90). On se souvient encore de cette belle page, dans *La Perte de l'Amérique*, où tu rappelles l'origine étymologique du mot fiction : « *Fingere, fictum* : le geste du potier qui nous dit la fiction ; faire s'élever la sensualité de la glaise alentour d'un trou vide. Ou écrire : enfermer du blanc. Donner forme à l'incernable. » (111). Pourrais-tu, s'il te plaît, revenir sur cet investissement de la fiction dans le monde sensible, sur ce « formalisme », ou cette activité créatrice et quasi-*manuelle* de la langue ? De quelle manière et jusqu'à quel point la fiction peut-elle « modeler » le réel, le réinventer, lui donner vie ?

62 MC : Il y a deux questions. La première, sur la langue, la voix aux États-Unis ; et puis ce champ notionnel que tu viens de circonscrire. Je suis en train de chercher où, dans Boris Vian, on trouve cette phrase (peut-être dans *Les Fourmis* ?) : « Quand je vais dans un musée et que je vois quelqu'un devant un tableau abstrait qui dit 'Qu'est-ce que ça représente ?', j'ai l'impression qu'il se met un melon devant l'oreille et qu'il dit 'Je ne sens rien !' ». C'est du bon sens. Il faut une incroyable ignorance ou naïveté pour penser qu'il pourrait en être autrement : l'écrivain ne fait que reprendre consciemment ce que n'importe quel individu de ce monde fait tous les jours pour comprendre ce qui se passe ou s'en donner l'impression. Il y a une nouvelle de Coover qui finit par l'image de personnages sur une barque, sur un lac à la frontière canadienne, et on les entend qui se racontent des histoires. On ne fait, pour vivre, *que* se raconter des histoires, qu'il s'agisse des grands mythes ou des grands discours politiques et religieux qui mettent en lien les choses les unes avec les autres, qu'il s'agisse de ces débats sur les grandes notions, le temps, l'espace ou la famille, les relations de l'être au monde… Tous les récits qui donnent sens. Ça n'est qu'une mise en forme de choses qui peuvent donner du sens. Ça dure depuis la nuit des temps, mais on en a parlé récemment sous l'appellation *story telling*, ce qui, tu l'admettras, vous a tout de même une autre allure, plus *vendeuse,* comme tout doit l'être aujourd'hui. D'ailleurs, ça n'a pas duré longtemps, on ne l'entend presque plus ! Pour moi, c'est l'idéologique même: on ne peut pas imaginer qu'une quelconque chose que désigne la langue existe, hormis, comme disait Samuel Johnson …*what you can kick*! [tapant sur la chaise]. Et encore, on donne un nom à cet objet mais ce pourrait en être un autre. Le signe est peut-être arbitraire mais tous les récits sont motivés. À partir du moment où on met en place des dialogues, des récits intérieurs, des réactions face au monde, on fait, tous les jours, usage de fictions existantes ou on en fabrique de nouvelles. Il n'y a pas de vie intellectuelle en dehors des fictions. Les grandes écoles philosophiques ne font qu'écrire, chacune, des récits de possibles. C'est ce qu'on fait tous, tous les jours. C'est ce que fait aussi l'histoire : des mises en forme successives, des points de vue, en fonction des éléments dont on dispose. Et les récits s'affrontent. C'est ainsi que j'utilise « fiction ». Ça

commence avec l'enfant qui dit « pourquoi ? », et à qui on donne un récit : « Parce que ». L'écrivain est tellement conscient de cela qu'il sait que raconter l'histoire d'une autre façon, cela peut changer le monde si d'aucuns adhèrent à son récit. Le geste de l'écrivain consiste donc à donner un *twist*, faire valoir un point de vue sur le monde. Le regard laser de Millhauser sur le minuscule, le compliqué invisible, par exemple, modifie considérablement la façon dont on se balade ensuite dans la rue ou la campagne ! On ne regarde, on n'écoute pas les choses de la même façon. La fiction, c'est donc d'abord une façon de mettre en forme le monde, que chacun pratique à sa manière. Certains savent mieux faire que d'autres. Moi, je sais faire à manger mais je ne sais pas faire la cuisine — ça fait toute la différence. « Enfermer du blanc » : ce que je voulais dire, c'est que tant qu'on n'a pas fait de cercle autour, il n'y a pas de blanc, il n'y a rien, pas d'objet. C'est aussi à cette façon géométrique que les mots « définissent », comme on « définit » un périmètre. On dispose d'une langue, qui entraîne un certain nombre d'automaticités, de mises en rapport, qui donnent un cadre à la pensée. Le pragmatisme est très fort dans les pays de langue anglo-saxonne aussi pour des raisons de langue ; d'autres philosophies de type « continental » sont ainsi faites qu'elles correspondent à des structures linguistiques — les rhétoriques ne se valent pas, ne favorisent pas les mêmes raisonnements. Il y a donc un formatage par la langue des fictions qu'on peut produire. La voix, elle, est l'une des choses les plus mystérieuses en littérature, puisqu'on n'entend rien ; et pourtant on perçoit un écrivain à ce qu'on entend, et si on n'entend rien, ce n'est pas un écrivain. On entend quelque chose qui est une musique. Je ne suis pas musicien, du tout, mais comme disait Detrez, « la littérature, moi je veux que ça me fasse de la musique ou de la peinture, pour le reste j'ai le téléphone ! ». Ça a toujours été mon approche. Les affaires de cœur, il faut au moins que ce soit celles de Bovary pour que ça m'intéresse, et presque moins que la casquette de Charles… Une des choses que l'on voit beaucoup en ce moment, c'est le roman américain du type *in the kitchen and around the yard*, familialo-sentimentalo-relationo, droit sorti des *writing programmes* … et rien pour faire monter la pâte ! Ça arrive, mais c'est rare, et jamais, en ce qui me concerne, en raison du sujet ! Or là, il n'y a plus de voix, aucun pouvoir de séduction. Peut-être qu'un jour on regardera cela comme l'art pompier aujourd'hui, avec un intérêt documentaire, mais sans avoir envie d'avoir ça chez soi ! Alors que ces formes mouvantes, qui sont constamment en train de se chercher, on est dedans, on veut apprendre, participer, on essaye de comprendre comment ça marche.

63 Pourquoi « américaines », à présent ? Eh bien, c'est vrai, ce n'est pas de l'anglais. Jamais je ne me risquerai à traduire un texte anglais, par exemple, je sais que je raterais 40% des harmoniques ! Il y a des tas de choses qui se passent dans ce texte, que je n'entendrais pas, je le sais. Quoi ? Des usages de mots et de phrases qui sont nécessairement empreints d'une archéologie. On ne peut pas traduire un texte où il y a *strawman* sans entendre des milliers de choses, de T.S. Eliot aux copains d'Al Capone en passant par *The Wizard of Oz*. Les résonances sont uniques, et la voix américaine, en fiction, a non seulement un vocabulaire propre, mais aussi un emploi du vocabulaire des autres propre, une syntaxe abondamment déformée par des quantités de brassages qui vont de la *King James version* à la conversation de saloon et au Johnny Carson Show, et si on n'a pas été exposé longtemps à la variété de ces voix, on ne peut guère entendre ce qui se passe dans un texte qui, lui, l'entend. J'ai vécu aux États-Unis dans des milieux très différents, et je connais pas mal de voix — mais certainement pas toutes ; parfois je n'entends tout simplement pas, parfois il faut que j'en apprenne une nouvelle. Bien souvent, on rate certaines allusions, automatiques et collectives, que porte la langue. Dans la phrase de Gass ou Coover, par exemple, on entend ces parodies parfois, et si on n'a jamais entendu certaines voix dans la vie réelle, on ne les entend pas dans le texte. Barthelme, par exemple, a une oreille absolue pour ces tonalités-là, et pour les dissonances. Barthelme produit des effets remarquables, que tout le monde prend pour une simple ironie, alors que c'est bien plus riche. Voir l'excellent livre de Charles Molesworth.

64 NC : Tu as dit un jour que tu mettais quiconque au défi de citer *une* œuvre de fiction américaine dans laquelle il n'y a pas une liste…

65 MC : Oui, c'est très ancien, et excessif sans doute ; mais depuis ce moment-là, j'ai continué à garder un œil ouvert, et c'est effectivement fascinant. Dans une nouvelle de Brian Evenson,

intitulée « Contagion », il y a deux quidams qui longent une barrière de barbelés pour vérifier qu'elle est en état, et il y a une liste de types de barbelés de deux pages, tout à fait stupéfiante ! C'est aussi le cas dans d'autres littératures, naturellement. Volodine, dans l'un de ses bouquins, a une liste d'herbes insensée ; Claro, une liste d'actrices d'Hollywood dans les années 30, de trente pages ! Les tentatives d'épuiser le monde, de mettre le réel dans les mots… Il faudrait écrire un livre sur le sujet : les listes ne sont jamais faites n'importe comment, il y a une syntaxe de la liste, une rythmique, des hiérarchies secrètes, des micro-récits internes, par alliances. Il y a des listes qui marchent et d'autres qui ne marchent pas. Sorrentino en fait de magnifiques. En traduction, d'ailleurs, la question est complexe : on doit parfois changer l'ordre des mots pour respecter la liste, ne serait-ce que parce qu'il y a parfois des phrases alphabétiques, ou parce que la musique est la raison de la contigüité. Traduire une liste, c'est un peu une limite. Mais bon, de là à dire que la liste est spécifiquement américaine… Lis Balzac, le début de *La Peau de chagrin*, par exemple, et tu vas en trouver une très belle ! Et Dickens. C'est un objet littéraire privilégié, peut-être particulièrement apprécié des Américains parce qu'il inclut cette tentative d'épuisement, moins comme Perec le suggérait, que pour prendre en charge un gigantesque réel.

66 NC : Tony Tanner disait dans un texte lumineux que l'approche américaine de la description diffère de l'approche anglaise de la description. Contrairement à la syntaxe hiérarchisée, verticale, de la langue anglaise, qui reflète la structure même de la société, la structure paratactique, démocratique, la coexistence de fragments, reflète l'idéal de fraternité que contient le rêve américain. Chez Twain, dit-il, il y a cette découverte d'un regard, d'une description différents, qui passe par une syntaxe juxtaposée…

67 MC : Oui, mais on peut dire aussi que Twain est quelqu'un qui se fiche de la construction des phrases, et qui écrit à toute allure, sans prendre le temps d'organiser ses phrases ! Lire à ce propos l'introduction de Jaworski à l'édition récente de La Pléiade, dans laquelle il met scrupuleusement à mal le mythe du grand écrivain : Twain était une puissance peu commune, qui écrivait à toute pompe, comme ça venait. On peut dire que la liste, c'est comme ça vient, justement. La liste de Whitman est peut-être démocratique, et celle de Twain est plus communément bazardeuse ! Mais c'est très intéressant, effectivement, de voir d'éventuelles sous-catégories dans la liste. On a aussi un regard orienté : pendant quarante ans, je n'ai presque lu que de la fiction américaine, et depuis que je vis retiré dans mon coin, je lis presque uniquement autre chose, et je m'aperçois — il est temps ! — que des quantités de choses qu'on dit typiquement américaines ne le sont pas tant que ça ! Plus je lis, et plus je me dis que cette spécificité que j'ai eu besoin d'analyser dans ma recherche n'est peut-être pas aussi certaine que je le pensais. À relire Cervantés, Zola, Gadda ou d'autres, on fait des rencontres étrangement familières. Peut-être parce que les écrivains américains qui m'intéressent ont plus lu que d'autres…

68 NC : Dans un article sur Annie Dillard, tu as écrit sur l'accès à la nature qui passe par le filtre, la lentille de la culture… En d'autres termes, les discours sur l'impossibilité de nommer, ou sur les limites des expériences scientifiques ou littéraires, semblent se substituer à la nomination même des espaces naturels. Curieusement, ces essais sur la nature sont souvent qualifiés de *non-fiction*, comme si la fiction était la référence première… Comment interpréter cette définition négative ? La fiction permettrait-elle de sortir de l'aporie consistant à substituer les dires sur les limites de toute nomination à la nomination même de l'espace américain ?

69 MC : *Non-fiction*, ça veut dire selon les cas documentaires, témoignages… À partir du moment où il y a un narrateur, comme chez Dillard, l'étiquette n'a plus guère de sens : il y a un point de vue, une mise en forme, du tri, du choix ! *Non-fiction*, pour Annie Dillard, est un terme qui ne me semble pas convenir. Il y a, c'est vrai, une expérience personnelle d'une force étonnante. *Teaching a Stone to Talk* est splendide, avec une portée intellectuelle, philosophique et spirituelle très forte. J'ai tout de suite aimé Annie Dillard, lorsque je l'ai rencontrée, il y a longtemps, et avec qui j'ai aussi beaucoup ri. Elle était exquise, d'une grande gentillesse, d'une grande finesse, d'une élégance sans apprêt, avec un point de vue très original sur les choses. Je parle, je m'en aperçois, au passé, car elle est très malade et nous ne pouvons plus guère communiquer. Sa connaissance de la nature était fabuleuse. Pierre Gault, pour sa traduction

de *Pilgrim at Tinker Creek*, avait obtenu le Prix Maurice-Edgar Coindreau : la méticulosité qu'il lui avait fallu pour traduire le texte était impressionnante. C'est comme pour Thoreau : la question nature/culture ne se pose pas, pour moi. Oui, on voit la nature chez Dillard, mais par les yeux de quelqu'un qui pense ce qu'il pense, évidemment. S'il n'y a pas de culture dans la nature, alors tu es botaniste (même cultivé !), pas écrivain ! Dillard est allée passer je ne sais combien de temps dans un coin perdu de Virginie, à ne faire que regarder ce qu'il y avait autour d'elle et écrire. Si ce n'est pas un geste culturel, ça ! [Rires] Ça sent furieusement son *Walden* ! Elle écrivait en bibliothèque, comme Thoreau n'était qu'à 1,5 kilomètres de Concord. Savoir observer sans savoir dire peut donner du plaisir à quelqu'un comme moi, et lui convenir ; mais savoir faire exister ce qu'on observe en le disant, c'est passer aux fictions, inventer la nature ! [Rires]

Itinéraire d'un traducteur

70 NC : Tu es à la fois critique et traducteur. Dans ton approche de la littérature, ce que j'aime le plus est ce corps-à-corps avec le texte, qui vient avant toute intrusion de la théorie. « Il y a un moment où il faut se retrousser les manches et il faut y aller » — c'est l'une des choses que je t'ai entendu dire à ce sujet. Travailler le texte d'abord, avant de se servir de la théorie. Est-ce que ton expérience de traducteur intervient dans ton rapport à la langue, sa densité, ses sonorités, son côté charnel ? Par exemple, tu es traducteur de Millhauser et tu as aussi écrit un texte sur son œuvre — les deux activités s'influencent-elles ?

71 MC : Tu as raison, j'adore être dans la pâte des choses. Le plaisir immense que je prends à la traduction vient peut-être aussi de ce que j'essaye de faire comprendre aux gens les mêmes choses que ce que j'essayais de mettre en valeur avec les outils critiques, quand je travaillais dans ce domaine. En ce moment, je suis en train de reprendre ma traduction d'un poème d'Ashbery pour la énième fois. C'est merveilleux de voir à quoi ça tient, les liens dans une phrase… Je trouve ça gratifiant quand on y arrive, c'est frustrant quand on n'y arrive pas, bien sûr, c'est exactement ce que je voulais que soit la réaction de mes étudiants à l'époque : il fallait qu'ils voient à quel point la phrase réussie est une chose prodigieuse, qu'ils soient heureux en le découvrant. Je lis le dernier roman de Gass en ce moment. Certaines phrases sont incroyables d'équilibre, d'humour, de finesse, d'élan… À la limite — j'exagère, bien sûr —, je me fiche de quoi ça parle ! Comme disait doucement Mallarmé, « Être poète, écrire autrement que dans les journaux ». La moitié de ma vie a consisté à expliquer que la littérature américaine, ce n'est pas seulement les cowboys et les indiens, comme le croyait un personnage en vue devant qui nous remettions le prix Coindreau à une traductrice d'Emily Dickinson ! Cette idée reçue thématico-exotique m'a toujours profondément horripilé. Ça part toujours d'un bon sentiment, l'idée de faire connaître la littérature américaine. Par exemple le Festival America à Vincennes, la première fois que j'y suis allé, c'était très intéressant, mais à la fin, il y avait un orchestre mariachi, des Indiens avec leurs plumes et leurs tambours, et je suis parti en courant. C'est détruire l'effet qu'on cherche à produire: montrer qu'il y a des écrivains, que c'est un art, que ça n'a rien avoir avec la documentation sur ce pays pauvrement mythifié, ou le sociologisme à la néo-Banks. Pour être agissant, le romancier n'a pas focément besoin de traiter des « sujets de société »… A ce compte-là, il n'y aurait de bon peintre que réaliste ; Cézanne indiquerait que ses pommes ne sont pas traitées et Dos Passos ne pourrait plus écrire qu'à une certaine époque, « Picasso s'apprêtait à révolutionner l'œil ». Moi, ce qui m'a toujours intéressé, c'est comment ça marche. Plus ça va, plus je m'émerveille. À quel endroit une phrase bascule, à quel endroit elle prend du poids, à quel endroit elle commence à *importer*, en soi, à « tenir », — comme Monet disait de sa veste jetée sur le pré : « Est-ce que 'ça tient' » — à faire autre chose que *rapporter* — ça me fascine… On ne se rend pas compte, en lisant, de tous les enjeux. Le premier vers de « A Wave », c'est : *To pass through pain and not know it*. Je l'ai traduit, des mois ont passé, et puis j'ai relu ma phrase, qui était complètement fausse. Ce n'est pas « traverser la douleur et ne pas le savoir » ; ce que le vers veut dire, c'est « traverser la douleur et n'en rien savoir », parce que l'ambigüité, qu'il *faut* traduire, porte sur le « it », et on ne sait pas s'il veut dire « connaître quelque chose à la douleur » ou « savoir qu'on la traverse ». Tout à coup, le poème bascule complètement. Quand je m'en suis rendu compte, j'ai

su qu'il me fallait tout reprendre. Ce sont des moments épiphaniques — ou de la myopie, tout bêtement, j'ai été idiot de ne pas voir ça tout de suite ! Quand Olivier [Brossard] m'a proposé de traduire ce poème, j'ai dit « non, je ne sais pas faire ça ». Je l'ai lu consciencieusement ; et puis j'ai remis par hasard la main sur la traduction parue d'une partie du recueil, et là, miracle, je m'aperçois que je ne suis pas d'accord ! Je me suis rendu compte que, pour moi, ce n'était pas ça du tout, et je me suis donc dit du même coup que si je pensais ça, c'est que je savais peut-être ce que ça devrait être ! [Rires] Je m'y suis collé, avec un cahier et un crayon, pour la première fois depuis des dizaines d'années, et j'ai tout traduit au fil de la plume. Je n'ai rien tapé. Il s'est passé quelque chose, il y avait une urgence que je n'avais pas éprouvée depuis longtemps. Pourtant, au début, je n'entendais rien, je ne comprenais pas ce rythme…

72 SV : C'est un peu aliénant, non ? « Je peux le traduire mais je n'y comprends rien »…

73 MC : [Rire] Oui, mais la réponse est simple : il y a des poèmes que les gens ont écrits et auxquels ils ne comprennent pas tout. C'est peut-être d'ailleurs pour ça qu'ils les ont écrits. Pour le malheur des traducteurs, si un texte original comporte des maladresses volontaires, et qu'elles sont traduites comme telles, alors c'est la faute du traducteur ! Dans l'esprit du lecteur, c'est le traducteur qui débloque. Et les notes explicatives de bas de page, c'est l'aveu d'échec. Il faut arriver à entendre, c'est ça le plus inquiétant ; on appelle ça un ton, une voix, une logique, une musique, une *undersong*, voire un style, mot obscène dorénavant, paraît-il, mais que je continue à aimer beaucoup…

74 Pour revenir à ta remarque, Nathalie, d'une certaine manière, je n'ai jamais fait que traduire toute ma vie : expliquer, c'est une façon de traduire, une invitation à écouter. Naturellement, il y a toute une partie thématique, un livre ne parle pas de rien — Balzac, ça ne se passe pas à Pékin ! Mais ce que la littérature a à dire sur l'Amérique, on ne peut le dire autrement ; ce qu'elle dit, cette littérature, elle le dit de façon très spécifique. Ma première année en Amérique s'est déroulée dans le Midwest, et ça m'a beaucoup influencé. Quand on a vécu dans le Midwest, on sait très bien que l'Amérique, ce n'est pas la Californie et New York. On sait que c'est autre chose que les images grossies par la perspective européenne, qui ressemble à la célèbre couverture de Steinberg pour le *New Yorker*. Quand j'ai lu Gass et Coover, c'était pareil. Traduire *In the Heart of the Heart of the Country*, comme je l'ai fait avec Pierre Gault, c'était un bonheur extraordinaire : on était dedans, et Gass sait exactement dire comment on est dedans ! On comprend des choses très importantes, dont la suivante : on ne peut pas tout comprendre.

75 SV : En regardant une liste de tes publications, je me suis rendu compte que tes toutes premières traductions apparaissent en même temps que tes premiers travaux critiques…

76 MC : Ma première vraie traduction, c'est Jonathan Baumbach, *Reruns*, en 1978. Tout ça participait du même principe : j'ai traduit ce premier livre parce que je voulais qu'on connaisse cet homme et ce roman. Je vivais en Angleterre, à l'époque, et j'ai traduit le roman tout seul dans mon coin, sans éditeur, puis j'ai essayé de placer ma traduction. J'ai proposé le roman à 18 éditeurs. Un jour, j'ai reçu un mot de Paul Fournel, qui travaillait alors pour Honoré Champion, le seul à accuser réception de mon envoi. Il disait qu'il ne pouvait pas publier ce genre de textes, mais qu'il avait beaucoup aimé. Vieille rengaine, me dis-je. Mais miracle, preuve de l'existence de gens qui parlent vrai, des années plus tard, après de multiples échecs, il m'a appelé. Il travaillait chez Ramsay et était toujours intéressé. *Ce soir, on joue mes rêves* a été publié. Je te dis : la veine ! Entre temps, j'avais fait la traduction de *Dreaming of Babylon*, de Brautigan, pour Christian Bourgois, et la machine s'est enclenchée. J'ai commencé à travailler avec Paul Fournel, et on est tombés d'accord pour traduire Willa Cather.

Couverture de *La Mort et l'archevêque*



Couverture de *La Mort et l'archevêque*, 1995
© Éditions Payot-Rivages

77 Paul voulait tout publier ! On a commencé par *Death Comes for the Archbishop*, puis *A Lost Lady*, *My Mortal Enemy*, *Pioneers*… Et puis Régine Desforges s'est fait attaquer par les héritiers de Margaret Mitchell, pour *La Bicyclette bleue*, et Ramsay a plongé. On a dû arrêter nos projets pendant un certain temps. Finalement, Rivages, puis Payot, ont racheté la maison et j'ai continué à travailler avec eux. C'est comme ça que ça s'est passé, grâce à la rencontre d'un de ces hommes rares dans le monde de l'édition, Paul Fournel. Parce qu'il y a des analphabètes aussi. Dans notre grande rubrique « les traductions que vous n'avez pas faites », par exemple, on me propose un jour une traduction et on me demande des pages d'essai. Normal, on ne se connaissait pas. On me convoque pour un entretien, et là, cet homme, qui sévit toujours dans la profession, me dit : « Écoutez, c'est un peu embêtant mais il y a beaucoup de descriptions, au fil des pages, il faudrait peut-être tout regrouper au même endroit, hein ? Et puis il y a des phrases dans lesquelles on ne sent pas bien où va le bouquin, il faudrait peut-être préciser un peu à sa place, déplacer les indices ; vous savez, c'est son premier roman ». Bon, j'ai pris la porte, mais il faut savoir que ces gens-là existent. C'est pour ça que tomber sur Paul Fournel, ça a été une grande chance. C'est resté un ami très cher.

Marc Chénetier, Christian Bourgois, Richard Brautigan



Marc Chénetier, Christian Bourgois, Richard Brautigan, 1983
© Marc Chénetier

78 Ensuite, j'ai continué un certain temps à traduire ou à retraduire Brautigan, chez Bourgois. On a publié le premier volume des œuvres complètes retraduites, les trois premiers romans ; et puis cette collection n'a sans doute pas assez marché, elle s'est interrompue. Et puis les Charyn, pour Stock, puis le Mercure de France, avec Marie-Pierre Bay. En 1984, j'ai traduit

le premier d'une longue série, *Pinocchio's Nose*, et avec ma première avance, j'ai acheté mon premier Apple 2E, avec une mémoire vive de 128k ! [Rires] Je peux te dire que *Le Nez de Pinocchio* sur floppy disks, sur un Apple 2E et avec une imprimante à aiguilles, il a fallu du temps pour tirer le volume ! Depuis, je traduis Charyn régulièrement. J'en ai presque toujours eu un en chantier, mais comme il écrit comme il respire, souvent je n'arrive pas à fournir !

79 SV : Et après en avoir traduit autant, des Charyn, tu t'es installé dans cette voix…

80 MC : Oui. C'est une voix à laquelle je me tiens, que je continue d'entendre. Les choix que je fais ne sont pas forcément les bons. Inutile de dire que j'ai souvent discuté, correspondu, posé des questions de vive voix à Jerome, parce que parfois, il y a des arcanes que je ne pénètre pas ! En général, quand on demande conseil à un auteur, il ne va pas donner la solution mais te dire de quel côté tomber ; parce qu'on marche toujours sur la crête, et s'il faut tomber d'un côté, il te dira lequel, plutôt. C'est toujours utile. Mais avec Jerome, on a tellement l'habitude que quand je lui pose une question, ce malandrin me répond : *You're the boss.* Ou *Keep the music!* Du coup, la dernière fois, après deux ou trois réponses identiques, j'ai fait comme j'ai cru bon de faire, j'ai exercé mes « droits » et j'ai même supprimé un ou deux mots qui me paraissaient vraiment à côté ! Sa voix est très constante, même sur des sujets très différents. Ses textes se ressemblent, avec des nuances dans les accents, bien sûr, mais ce n'est pas quelqu'un qui expérimente beaucoup sur la tonalité. Il est new-yorkais, il vient du Bronx, et voilà. Comme Grace Paley. Parfois, il y a des dialogues qui sont censés être *hick*, ou *southern*, et c'est complètement raté. Il n'a guère d'oreille pour autre chose que New York, c'est impressionnant. C'est vraiment sa musique à lui. Alors une fois l'équilibre trouvé, pour le traducteur, c'est bon. Je continue à le traduire avec plaisir.

81 SV : Quand tu commences à traduire, tu commences comment ? Je pensais à Charyn qui adore ta traduction de *The Dark Lady from Belorusse*, qui trouve que le titre est plus beau en français qu'en anglais, et qui, apparemment, a discuté avec toi du début du texte qu'il a mis des semaines à écrire, cette première phrase si longue surtout. Comment tu entres dans le texte ?

Couverture de *La Belle Ténébreuse de Biélorussie*



Couverture de *La Belle Ténébreuse de Biélorussie*, 1997
© : Éditions Gallimard

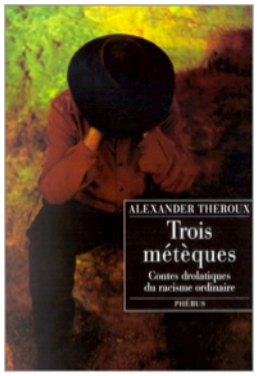
82 MC : Ça dépend un peu de la traduction, du genre du texte. Il y a des choses dont il faut se rendre compte, des problèmes à résoudre, dès le début, parce que des conséquences importantes en découleront par la suite. En règle générale, j'essaye d'avoir un premier paragraphe aussi satisfaisant que possible ; qui sera peut-être jeté à la fin, d'ailleurs. Mais ce qui va me guider tout au long du texte, la musique, c'est dans le premier paragraphe que ça se compose. Je suis un indécrottable des rythmes poétiques classiques, et par conséquent, le jeu consiste à entendre ça, et à ne pas se retrouver en flagrant délit de cinq alexandrins de suite. [Rires] Il y a des rythmiques que j'essaye d'installer, parce que c'est largement ça, la voix. Donc le premier paragraphe est essentiel, et puis ensuite [*en frappant dans ses mains*] les autres phrases viennent se coller derrière, il ne faut pas qu'il y en ait une qui décolle trop du moule. Il faut que j'entende la musique, que j'entende les phrases. Parfois je me dis que je n'entends plus, que je dois aller trop vite ; alors je ralentis, et je recommence à entendre. Veiller à ce que tout s'agglomère de façon harmonieuse, aussi harmonieuse que possible en fonction de

tes capacités, tes compétences et des difficultés du texte qui t'est donné, c'est ce qui rend la traduction intéressante. Et puis, ce que j'aime bien c'est qu'il y a des textes qui, pour être extrêmement difficiles, ne sont pas en fait les plus dangereux : c'est tellement compliqué que même si une partie de la complexité tombe, ça va rester un texte compliqué, riche. Tu vas faire ce que tu peux, mais rendre un texte de Faulkner parfaitement transparent, ça va être difficile, et pas souhaitable ! Au revers, les textes d'apparence simple sont traîtres comme tout. Brautigan est mon exemple favori : tu retires une allumette, ou tu ajoutes l'ornement de trop et tout s'écroule. Les phrases tiennent par des toiles d'araignées, et si un côté cède tout s'effondre. Il faut qu'il y ait la petite cale invisible qui va tenir la chose à bonne hauteur. Chez Charyn, c'est parfois pareil : si on oublie ce qui chante, on perd brusquement tout, parce que certaines choses ne tiennent que par la musique. Alors bien sûr, certains textes me demandent un temps incroyablement long. Les nouvelles de Gass, ou de Théroux, par exemple, ou de London en ce moment, c'est tout autre chose que Charyn. J'ai traduit un recueil de nouvelles de Coover aussi, *A Night at the Movies,* avec Claude Bensimon. Et une nouvelle non publiée dans l'édition française de *Pricksongs and Descants* ; cette nouvelle que j'ai traduite a été publiée dans la NRF. Ça fait 25 ans que j'essaye de retraduire *Pricksongs and Descants*, mutilé il y a plus de quarante ans dans l'édition française chez Gallimard. On avait prévu de le retraduire avec Claude Richard tant on était insatisfaits de la traduction existante, qui ne comportait que 14 nouvelles sur 21 ; pour un volume structuré de façon savamment équilibrée, c'est assez grave. Lorsque Claude est mort, je lui ai promis de faire tout ce que je pourrais. Pendant des années, j'ai continué à proposer la chose à de multiples éditeurs. Stéphane Vanderhaeghe est maintenant le cooverien de service, après avoir fait sa thèse sur l'œuvre. On s'est dit qu'on allait relancer une offensive. Je croyais avoir arraché un accord chez Rivages, avec l'arrivée d'une nouvelle éditrice, mais tout le monde a les jetons, c'est invendable tellement c'est beau ! C'est pourtant un livre qui a produit une proportion importante de ce qui s'est fait en littérature américaine novatrice dans les années 80. Beaucoup est sorti de là. Je continue aussi à espérer poursuivre avec Cather, maintenant que tous les romans sont traduits, après trente et quelques années : les nouvelles, que j'aimerais voir publiées, et un énorme volume de correspondance aussi.

83 SV : Quelles sont les traductions qui t'ont donné le plus grand plaisir ?

84 MC : *Three Wogs*, d'Alex Theroux ; deux livres de William Gass.

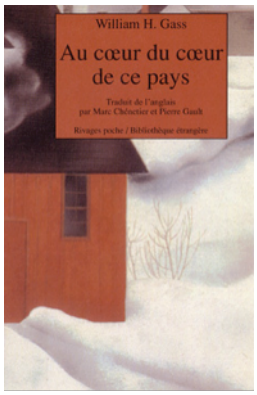
Couverture de *Trois Métèques*



Couverture de *Trois Métèques*, 2002
© Éditions Phébus

85 Ces trois-là, sans doute. Le premier Gass, je l'ai fait avec Pierre Gault, et là, j'ai des souvenirs ; ce qu'on a pu rire !

Couverture de *Au cœur du cœur de ce pays*



Couverture de *Au cœur du cœur de ce pays*, 1995
© Éditions Payot-Rivages

86 Lui faisait les nouvelles d'hiver, moi les nouvelles d'été. On les avait appelées comme ça parce qu'il y avait des demi-tons climatiques. Et puis quand on a eu fini le premier jet, chacun de notre côté, on s'est retrouvés et on se les est lues mutuellement. Fous rires vraiment inoubliables. Il y a des phrases que je me rappelle encore parce que je me rappelle Pierre les lisant, les larmes aux yeux ! Par la suite, j'ai fait *Sonate cartésienne*, j'y ai pris un plaisir immense. J'ai bien ri aussi en faisant *A Night at the Movies* avec Claude Bensimon, parce qu'on se lisait aussi nos traductions. Pour revenir à Theroux, c'est ma grande frustration. Outre *Pricksongs and Descants* que j'aimerais retraduire, il y a aussi le chef-d'œuvre d'Alex Theroux, *Darconville's Cat*, un livre étonnant de 700 pages très denses dont personne ne veut, évidemment, parce que ça va coûter une fortune et qu'ils en vendront douze. Ce sont 700 pages très, très serrées en plus…

87 SV : Ça veut dire quel investissement pour un éditeur ? Je ne me rends pas compte…

88 MC : 700 pages de ce format-là, ça risque de faire quelque chose comme 2500 feuillets de 1500 signes, donc, dans les 50 000 euros. Ça, c'est l'investissement financier. Mais le texte lui-même… À supposer qu'on arrive à traduire une page par jour, il y en a déjà pour deux ans. Or, c'est impossible de faire une page par jour de ce texte, parce que toutes les dix lignes il y a un mot qui n'a pas été utilisé depuis Burton et Browne, et puis, avec un peu de déveine, une contrepèterie et deux anagrammes… Un texte stupéfiant.

Marc Chénetier et Alexander Theroux à Cape Cod



Marc Chénetier et Alexander Theroux à Cape Cod, 1988
© Marc Chénetier

89 SV : Il te faudrait entrer dans un monastère pendant cinq ans.

90 MC : Il était d'ailleurs trappiste, au début, Alex ! Et j'essaye de vendre cette idée depuis 25 ans. Il n'y a qu'un seul texte paru, de Theroux. Ah non, peut-être aussi un autre, plus simple,

son roman le plus jamesien. Je ne sais plus. Je tanne Claro depuis qu'existe la collection du Lot 49 aux Éditions du Cherche-Midi, et il est parfaitement convaincu que c'est un livre de qualité. En 2007 ou 2008, lui et Hofmarcher m'ont dit « Banco, on y va ! ». Ils venaient de publier *The Tunnel*, ils en avaient vendu 8 000, ils se disaient qu'en faisant bien les choses, ils vendraient peut-être celui-là aussi. On a discuté des délais, j'avais même proposé qu'on me salarie pendant deux ans, une somme dérisoire, histoire d'étaler dans le temps. Et puis la crise est arrivée, le projet a été abandonné sans qu'on le dise vraiment. J'ai eu une très longue correspondance, pendant des années, avec Alex, un homme pas facile avec qui j'ai la chance de m'entendre parfaitement, et quand on est arrivé au moment où je pensais avoir enfin gagné, je lui ai écrit pour le lui dire. Je voudrais vraiment le faire tant qu'il est de ce monde parce qu'il y a des éléments pour lesquels je ne trouverai jamais les sources tout seul. Et puis mes propres capacités intellectuelles ne vont pas en s'améliorant… Il m'a dit, « Vas-y, je t'aiderai ». On a donc commencé à discuter du titre : un chat ou une chatte, etc ? On était tombé d'accord sur quelques principes et quelques choix nécessaires. Quand j'ai compris que l'éditeur laissait tomber, je n'ai pas osé lui écrire, sur le coup, il était tellement heureux qu'on y arrive enfin. C'est un tel monument ! Mais ceci étant, ont été traduits *The Anatomy of Melancholy*, de Burton, et du Thomas Browne, des choses « *invendables* ». C'est assez proche de ce format-là. Les éditeurs sont très influencés par la carrière que font les livres aux États-Unis. Leur recherche, ils la font pour l'essentiel à la foire de l'ABA. D'ailleurs avec un effet très inégal: quantité de romans ont très bien marché aux États-Unis et font un four retentissant ici, en traduction, et on voit de la même manière des écrivains qui n'ont pas percé là-bas et qui marchent très bien ici. Ce serait un sujet de recherche intéressant, ça. Le constat est un peu éculé, mais le documenter serait intéressant ; essayer de comprendre pourquoi aussi. J'ai toujours pensé et dit à Paul que s'il avait intitulé sa trilogie la « Trilogie de Des Moines » ou « de Boise », on aurait moins vite lu Paul Auster en France ! Il en convient, d'ailleurs.

91 SV : La traduction de ton livre aux États-Unis, ce n'est pas banal…

Couverture de la version américaine de *Au-delà du soupçon*



Couverture de la version américaine de *Au-delà du soupçon*, 1996
© University of Pennsylvania Press

92 MC : C'est la University of Pennsylvania Press qui l'a publié. Ça a pris du temps parce que la traductrice, payée trois francs six sous, comme tous les traducteurs aux États-Unis, a mis très longtemps. J'aurais bien aimé, à cette occasion, remanier un peu le texte, mais je n'en ai pas eu la possibilité. J'aurais pu ajouter quelques lignes, même si dans les dix années qui ont suivi la publication, il n'y a pas eu, curieusement, de tellement grands changements. Et puis après, j'ai reçu le texte et j'ai dû reprendre énormément de choses. On me faisait dire de ces trucs !

93 SV : Tu ne dois pas être facile à traduire…

94 MC : C'est bien possible — je serais le dernier à le savoir ! — mais quand même ! Non, il y avait des choses incomprises, des locutions idiomatiques souvent, ça donnait des choses bizarres ! Puis, merveilleuses mœurs de l'édition, ils ont revendu les droits en Angleterre, sans jamais me demander mon avis, dans une presse universitaire que j'ai oubliée. Non, ça

me revient : Liverpool UP. Un jour, un copain, là-bas, me dit : « Tu as vu que ton livre est paru ? » Personne ne me l'a jamais signifié, je n'ai jamais reçu un exemplaire. J'ai écrit pour protester : d'accord, je n'ai aucun droit, j'ai l'habitude, mais au moins, ils pourraient avoir la courtoisie de m'envoyer un exemplaire.

95 SV : Peut-être est-il sorti au Japon, ou en Corée du Nord…

96 MC : Ah oui, je n'en sais rien ! [Rires] Les chances pour la Corée du Nord sont, me semble-t-il, assez minimes ! Mais ça m'avait quand même chagriné. C'est honteux de procéder comme ça, tant pour UPP qui ne m'avait pas dit que les droits avaient été vendus que pour les Britanniques. On a l'impression d'être la dernière roue du carrosse. Ceci étant, en France, ce n'est pas forcément mieux. Certaines de mes traductions ont été adaptées au théâtre, certaines ont été joués en Avignon, par exemple, avec des « stars » connues, et je n'ai jamais eu l'ombre d'un relevé de droits — je ne parle même pas de rétribution. Aucun *credit*. Gallimard, est exemplaire, comme sa filiale du Mercure : je reçois des papiers datés, des virements, des exemplaires de courtoisie. Si la couverture change, je reçois un nouvel exemplaire. Chez Gallimard, c'est impeccable. On est traité normalement. Même si La Pléiade ne rend pas riche… Mais il y a quelques éditeurs en vue qui sont vraiment des butors. Bon, on peut dire la même chose des universitaires ou des papes. Statistiquement, c'est inévitable.

Le texte et ses girafes : positions sur la théorie

97 SV : Est-ce que tu as écrit sur la traduction ?

98 MC : J'ai fait une interview ou deux. J'ai peut-être écrit un texte ou deux, je ne sais plus. C'est un autre chapitre, vaste. Ça fait 35 ou 40 ans que je traduis, et les grands discours sur la traduction, la théorie, ne me sont pas de grande utilité dans la pratique. J'ai été très marqué, un jour, lors d'une table ronde au Salon du Livre, organisée par la Société Française de Traduction. Il y avait là Jacqueline Risset, Hector Bianciotti, ton serviteur et, à côté de moi, une jeune femme que je ne connaissais pas encore. Bianciotti fait un topo très brillant sur le bilinguisme, l'espagnol et le français ; Jacqueline Risset a fait un papier sur Dante, l'Italie et c'était passionnant, j'étais ravi. Je fais deux ou trois remarques. Et puis la jeune femme prend la parole, et dit en substance : « J'ai écouté ces discours avec beaucoup d'intérêt, j'ai trouvé ça passionnant, mais voyez-vous, je traduis beaucoup de livres pour enfants, aussi, et je vous écoute, mais j'ai un problème en ce moment, c'est que je cherche un nom pour une girafe ». Elle avait, à mes yeux, tout dit. C'était Isabelle Reinharez. Excellente traductrice, de Cormac McCarthy notamment. Elle a fait partie du jury du Prix Coindreau pendant quelques années. Moi, donc, comme elle, je passe mon temps, si on veut, à chercher des noms pour des girafes, comme tout le monde, et à chaque fois que je suis convié à une rencontre sur la traduction, je cite Isabelle Reinharez. Tu peux dire tout ce que tu veux, le geste nécessaire au moment où il le faut, tu dois le trouver. Et rien de théorique ne t'y aide la plupart du temps.

99 SV : Tu as une réticence vis à vis de la théorie de la traduction, comme vis-à-vis de pas mal d'autres théories, non ?

100 MC : Oui, sans doute. À dire vrai, je n'ai pas de « réticence » pour la théorie, que je lis, que je connais, en partie du moins, et qui modifie de temps à autre mes idées sur les choses. Mais ma position a toujours été: tu lis, ça te nourrit, et puis après tu fais ce que tu as à faire. L'application — « je prends la théorie et je l'applique sur le texte » — m'agace au-delà des mots. Je hais les *grilles* de lecture, Derrida posé sur Dickens, Baudrillard sur Ginsberg ou Lacan sur Fenimore Cooper... Pour moi c'est aberrant, c'est absolument contraire à tout ce qui relève du sens critique, qui est un contact avec le texte, une tentative de l'exfolier par une sensibilité modelée et changée par le temps, par l'éducation, par le milieu, les lectures, les paysages… Je suis plus près de ce que disait Julien Gracq : « Ce que j'attends seulement de votre entretien critique, c'est l'inflexion de voix juste qui me fera sentir que vous êtes amoureux, et amoureux de la même manière que moi : je n'ai besoin que de la confirmation et de l'orgueil que procure à l'amoureux l'amour parallèle et lucide d'un tiers bien disant ». Le geste critique, c'est un autre chapitre, j'ai des choses à dire mais qui ne seront pas non plus nécessairement dans le droit fil de la vulgate universitaire. J'ai toujours été passablement marginal, de ce côté-là. Ça m'intéresse beaucoup, vraiment, j'ai lu bien des pages intéressantes,

mais quand il s'agit de se mettre à écrire quelque chose, c'est terminé : tu es tout seul devant ta page et tu te débrouilles. Tu es avec le texte, dedans. Et la traduction, c'est pareil. L'autre jour, notre dernière réunion pour le choix du prix Coindreau a été formidable. Se sont récemment jointes à nous une ou deux personnes, dont Agnès Desarthe, et on discutait justement de tout ça — des théoriciens de la traduction qui ne sauraient pas forcément traduire. Et Agnès dit : « On m'a prise dans un jury spécialisé dans les traductions des pays de l'est, dont je ne parle aucune des langues. De bonnes âmes m'ont fait savoir que j'étais sans doute incompétente puisque je ne connaissais pas les langues d'origine. C'est vrai, mais j'ai dit, vous comprenez, vous êtes dans une voiture, il y a un beau paysage, vous êtes capable de dire si le pare-brise est sale ou propre ». Voilà, la girafe de nouveau, l'évangile, mon catéchisme ! [Rires] Une mauvaise traduction, c'est le pare-brise qui n'est pas propre. C'est ça, la discussion sur la traduction : qu'est-ce que c'est, un truc qu'on ne sait pas faire, et pourquoi ? Quant au reste, moins on voit le traducteur, mieux on se porte. Le but, c'est l'invisibilité, pas la performance.

101 SV : Pour revenir aux textes critiques, quand on te lit, on se rend compte que tu cites davantage des voix que des textes. Valéry, par exemple… Des passages tirés des carnets, des journaux.

102 MC : Ah oui, parce que ça continue de me nourrir. Quand j'ai quitté Charles V, il y avait un pot de retraite pour plusieurs d'entre nous, et c'est presque tout ce que j'ai trouvé à dire : « Je m'en vais avec Montaigne et Valéry sous le bras ». Ce sont des compagnies très importantes. L'un est un lecteur, l'autre est en plus observateur ; ils n'ont guère d'idées préconçues, ou ils savent les écarter quand il faut, et ils arrivent à lire les choses avec un regard d'une étonnante pénétration. Valéry, devant n'importe quoi, c'est une intelligence fulgurante, qu'on soit ou non d'accord avec ce qu'il a à en dire. Pour un numéro de *La Quinzaine*, Maurice Nadeau nous avait demandé quelle était la voix qu'on entendait tout le temps, et j'avais fait un papier sur Valéry, parce qu'une intelligence de ce niveau, c'est terrassant. Quand j'assure mes permanences à la bibliothèque de mon village, et qu'il n'y a personne, je relis Montaigne, entre deux emprunts ou retours.

103 SV : Valéry, c'est presque un fil rouge, dans tes communications et tes textes…

104 MC : Ah oui ? Je ne m'en rends pas compte à ce point. Parce que ce n'est pas un théoricien, tu comprends. C'est quelqu'un qui est constamment devant la difficulté de lire et d'écrire, qui ne dit jamais « Voilà comment on fait » mais, « comment peut-on faire ? ». Il n'a jamais de solutions, ne pose que des questions. Il rouvre tout, tout le temps. Il est « imblasable », s'il existe un tel adjectif ! Et tous les matins, avant d'aller chez Havas, il s'y colle. Quand je le lis, je n'arrête pas de revenir en arrière et de lire la phrase précédente. Je n'en crois pas mes yeux, je suis en état d'émerveillement permanent : comment écrit-on une phrase pareille ? En ce moment, je suis dans Gibbon, la traduction de Marie Guizot, l'édition de Michel Baridon, et parfois j'écris à Robert [Mankin] pour qu'il m'envoie la phrase anglaise. J'y « habite » depuis plus de deux ans à présent, dans ce monument. Et pourtant, maintenant, quand un livre me tombe des mains au bout de dix phrases, j'arrête, je n'ai plus le temps. Dans tel roman de Toni Morrison, que j'enseignais en Virginie avant qu'elle ne soit « nobélisée », je ne sais plus lequel, je me rappelle pourtant une page pour avoir écrit laquelle je donnerais beaucoup ! Extraordinaire sentiment que quelqu'un vient de faire quelque chose qui n'a jamais été fait comme ça. La traduction pour moi obéit au même commandement éthico-esthétique : tu entends ou tu n'entends pas, donc tu prends ou tu ne prends pas. En théorie critique, c'est pareil : comme je te le disais, j'ai eu la chance d'être jeune assistant et en pleine thèse au moment où la théorie critique explosait en France ; c'était impressionnant. On a tout lu. Tu lisais Genette, tu ne lisais plus pareil, même chose pour Jakobson, et Barthes, et Lyotard, Deleuze, Chklovski, Lacan… On était constamment transformé, par ces lectures-là, ces regards sur les textes. On se remettait au travail et on ne voyait plus les choses de la même façon. On avait d'autres yeux. Mais une fois que tu as absorbé tout ça, que tu y as réfléchi, que tu en prends et en laisses, que tu te retrouves devant ton texte et ta page, c'est le livre qui te guide, pas la théorie. À partir du moment où la théorie prenait le pas sur le texte, je ne marchais plus. Et si Bachelard, sur qui il était alors de bon ton de crier au passéiste, continuait à m'enchanter, j'en parlais sans complexe. Le théoricien linguistico-lacano-machin contemporain le plus pointu ne sait pas lire à côté de Bachelard. Un immense

esprit. Sa philosophie des sciences, ses quatre grands essais sur l'imagination élémentaire, c'est d'une grande beauté. Cet homme avait tout lu ! Avec son accent bourguignon ! Quand j'étais en classe de philo, mon vieux prof, qui avait été déporté à Mauthausen, qui était tout déformé, un jour est entré en classe, a posé son béret sur le bureau de son seul bras valide, en restant debout, et il a dit : « Écoutez mes enfants, aujourd'hui Gaston Bachelard est mort ». Et il s'est mis à pleurer. J'en ai relu, du Bachelard, il n'y a pas longtemps. *La Poétique de l'espace*. Et puis Jean-Pierre Richard, Georges Poulet, Jean Starobinski, Gilbert Durand, les enfants de Bachelard, des gens dont je me suis toujours senti beaucoup plus proche que de la théorie *hard*, pas forcément bien écrite. Eux savaient écrire, admirablement. Quantité de théoriciens critiques des années 70 n'étaient pas de bien bons écrivains. Je lisais tout ça avec intérêt, et on en discutait dans le groupe Tadlov, on disait nos accords et désaccords, et aux congrès de l'AFEA aussi. Je me faisais vilipender par les copains, j'étais souvent « impressionniste » à leurs yeux ! D'accord, très bien. Moi je disais « libre ». Les grands systèmes vis à vis de textes qui ont tous pour particularité d'être tous particuliers, ça ne m'a jamais convaincu.

105 SV : La psychanalyse en particulier, non ?

106 MC : C'est pareil, j'ai lu ce qui fallait pour savoir à peu près de quoi il est question, et comme dirait le raciste, « j'ai même des amis psychanalystes ».... La psychanalyse pour les gens qui ne vont pas bien, je suis pour. Je suis ravi de la relative efficacité clinique de ces choses. Mais il y aussi un charlatanisme extravagant, la psychanalyse de salon. La psychanalyse dans les maisons de santé ou ailleurs avec des gens qui souffrent, oui ; mais la psychanalyse sans peine, pour dîners en ville et conversation branchée, alors vraiment, je trouve ça pitoyable et honteux. D'utiliser cet outil à rebours de la théorie psychanalytique la plus fondamentale, qui est l'écoute et le dialogue… Poser des questions à Tolstoï, c'est pas commode. Je trouve que c'est un contresens. La psychanalyse à trois balles salonarde et parisianiste m'exaspère au plus haut point. Des membres de ma famille travaillent ou ont travaillé en milieu psychiatrique. Ils aimeraient voir débarquer les psys du dimanche, les voir fuir en courant. Je pourrais citer un certain nombre de gens qui parlent très, très bien de la psychanalyse et de la littérature ; Roland Tissot, par exemple, qui m'a beaucoup appris et qui m'apprend encore beaucoup, qui m'a convaincu que l'on pouvait en parler intelligemment sans tomber dans le systématisme. Quand l'outil prend le pas sur l'objet, je ne marche plus, c'est tout. Je m'intéresse aux objets, et je pense que chacun bricole ses outils. Parmi les meilleurs bricoleurs que j'ai connus, moi qui ne l'ai jamais été, il y avait des gens qui avaient fait leurs outils à eux, d'autres qui achètent un outil et qui savent s'en servir et quinze jours après, c'est *leur* outil et plus seulement un outil. J'ai toujours été très pragmatique, en ce sens : il y a des choses qui nourrissent, qui ouvrent l'esprit, qui marchent là, pas là. Les gens à système me font peur, je déteste et crains par-dessus tout les gens qui ont la vérité. Quand on commence à se déclarer lacanien, derridéen, n'importe quoi, on ne fait plus son boulot, on réclame sa carte à tout le monde. La philosophie, c'est une discipline en soi, en plus, et quand tu t'en mêles en amateur, tu fais vite figure de petit garçon. Je n'ai pas plus de formation philosophique poussée que beaucoup, comme je n'ai pas fait d'études de mécanique, d'ébénisterie. Mais je sais réparer quelques trucs et en fabriquer quelques autres ; et surtout, je crois que je sais lire des textes, que je peux expliquer comment ils fonctionnent, pourquoi ils sont précieux, au regard de quels critères, pourquoi il faut les lire et en quoi ils sont différents de ce qu'on a déjà lu, en quoi ils apportent un regard sur le monde, ajoutent à la façon dont on conçoit la constitution de la pensée… Toutes ces choses-là sont pertinentes à mes yeux. La psychanalyse, c'est trop souvent un habit un peu plus neuf pour déplacer « la psychologie des personnages », expression surannée, vers l'auteur derrière le texte. Et ça m'ennuie au possible. La littérature, c'est des mots, pas des gens. Les gens, je m'en occupe par ailleurs. En les faisant lire, par exemple.

107 Les gens avec lesquels j'ai travaillé avec le plus de bonheur étaient des gens qui savaient tout ce qu'il fallait savoir en matière de théorie, mais qui n'en faisaient pas le centre de leur travail — ils n'en faisaient ni étalage ni polémique, contrairement à ce qui se faisait assez fréquemment à l'époque. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai toujours beaucoup admiré André Bleikasten, qui pour moi était un modèle : il avait absolument tout lu, savait absolument tout, et ça ne se voyait jamais ! Lire la théorie comme ça, d'accord. Forcément, on s'affrontait

théoriquement, c'était la force des discussions. Mais quand je me retrouvais devant mon article, ça n'était que des aides éventuelles dont il fallait savoir si elles servaient le texte ou pas. La théorie pour la théorie, je n'y ai jamais pris plaisir. De plus, l'usage de la théorie aujourd'hui, se fait en l'absence de ce fond sonore, de cette polyphonie ambiante qui faisait que chacun devait trouver dans quel registre il allait travailler, et dire pourquoi ; et puis l'époque n'est guère à la méditation intellectuelle, la vie intellectuelle en général a perdu ces temps-ci en intensité, dans ce pays, et il n'y a plus guère de débats de cette qualité, au moins visibles. Il y a des polémiques — via les médias, c'est tout dire — mais peu de débats. Alors on va chercher chez des philosophes exotiques ce qu'on ne trouve plus chez nous. Je ne doute pas que ces textes théoriques soient très intéressants, mais moi je ne suis pas philosophe, et pour ce qui concerne la littérature, les philosophes ne changent rien à mon regard.

108 Oui, nous sommes engagés dans une activité où il n'existe pas d'objet extérieur à l'écriture. Quand j'étais à l'IUF, mon plus grand plaisir était d'écouter les physiciens, les biologistes, les astronomes, les mathématiciens, les botanistes, les chimistes ; et on discutait souvent pour savoir si, par rapport aux « sciences dures », il fallait classer nos disciplines à nous (LSH) parmi les « sciences molles ». J'avais proposé une distinction autre, entre « sciences assises » et « sciences debout », tout en admettant que nos disciplines ne correspondaient guère, *stricto sensu*, à ce qu'il est légitime de nommer « science ». Les sciences assises, ce sont celles de l'historien, du latiniste, de l'angliciste, du philosophe, du littéraire, tous acteurs qui constituent leur objet de recherche par la même parole que celle qu'ils examinent. Alors que les sciences debout, ce sont celles des chercheurs devant un tableau, qui montrent et qui expliquent ce qu'ils montrent. Ils sont debout parce qu'ils ont un objet extérieur qu'ils désignent par du langage, mais un langage qui a surtout valeur de pointeur, de déictique général. Alors que quand on fait un papier devant un auditoire, l'objet se constitue par la parole, il disparaît dès qu'elle cesse. Et ça, c'est fondamental. Cette envie, cette jalousie qui font qu'on appelle nos disciplines les « sciences humaines », comme si c'était des sciences… mais ça fait simplement partie de la recherche de crédits et de crédibilité. Je ne sais plus qui a dit que c'était le signe d'une espèce de « *penis envy* épistémologique »… On ne fait pas de science, nous autres ! J'ai une admiration sans borne pour les sciences. Alors, écrire de la critique et ne pas, en même temps, bien écrire, me paraît impossible. Quand je lis de la critique qui n'a pas d'écriture, je me dis que si les bras m'en tombent, ça ne va pas m'attirer vers l'objet. [Rires] Il faut que ça ait le même pouvoir de séduction, ce pouvoir d'emporter la conviction par des moyens qui ne sont pas nécessairement des moyens de logique — même s'il en faut.

Parler aux écrivains : rencontres et correspondances

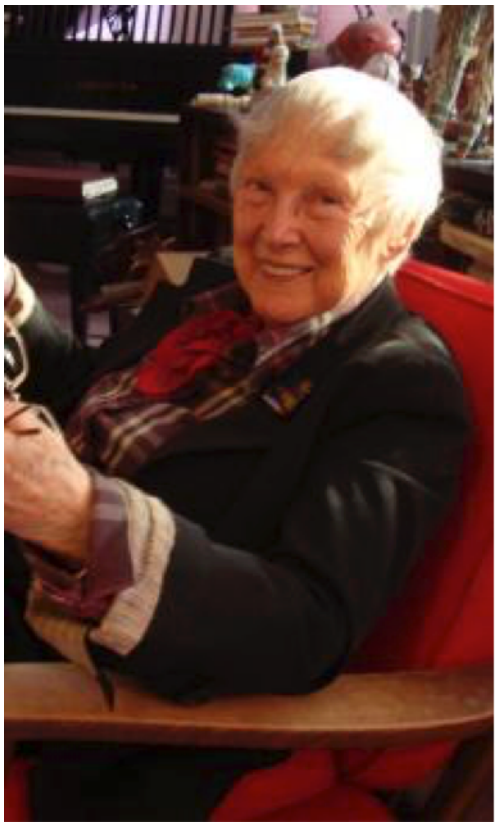
109 SV : J'aimerais bien t'interroger sur la question de la correspondance : travailler sur la littérature américaine contemporaine, tu l'as dit plus haut, ça voulait dire rencontrer ces écrivains, passer du temps avec eux, pas simplement celui d'une interview, mais parfois des semaines, des vacances, et ça voulait dire leur écrire, aussi…

110 MC : Oui, énormément. J'ai toujours considéré que c'était important, et je suis beaucoup allé au-devant des gens. J'ai parfois fait preuve de culot ! J'espère avoir toujours été courtois et poli, mais je n'ai jamais hésité à aller demander la permission d'importuner, si tu veux. Sans demander rien de plus que la conversation que j'aurais pu avoir avec toute autre personne. Je l'avais déjà fait pour ma thèse. C'est ainsi que Nicholas Lindsay, fils du poète (et qui dit ses poèmes exactement comme lui !), charpentier de son état (encore, malgré ses presque 89 ans), qui vit et écrit aussi sur Edisto Island, et sa femme DuBose, sont devenus des amis depuis maintenant plus de quarante ans, des amis très proches que je suis allé retrouver depuis, de nombreuses fois, dans leur propre univers, très particulier, où les descendants des gullah régentent encore l'essentiel des rapports sociaux. J'ai parlé là-bas avec une très, très vieille femme dont la *mère*, la *mère*, tu te rends compte, était esclave ! … C'est aussi comme ça que j'ai pu consulter les carnets inédits de Carl Sandburg chez sa fille Margaret, qui m'avait gentiment invité chez elle, à Asheville, en Caroline, où elle habitait (elle est décédée en 1997, à 85 ans) avec sa mère, Lillian Steichen, la sœur du photographe Edward Steichen, avec qui j'avais pu (elle a disparu en 1977), incrédule, parler de Lindsay comme d'un ami commun,

fasciné de connaître cette grande dame ; comme si, toute cette époque, j'avais *aussi* visité le temps passé, peuplé des gens et des poètes sur qui je travaillais. Avant d'emprunter son lit à Sandburg, j'avais habité quelques jours la maison de Lindsay, aujourd'hui musée, parce que la très vieille conservatrice m'avait pris en amitié et logé dans la chambre de Vachel… Je n'ai donc fait que conserver mes bonnes vieilles habitudes en prenant l'attache de presque tous les écrivains sur qui je travaillais. Nombre sont devenus de bons amis.

111 Dans un monde différent, Georgiana Peacher est un nom qui ne dit rien à personne, par exemple, mais je me suis aperçu, après avoir lu ce texte hallucinant et, pour une fois le mot est juste, *halluciné*, qu'est *Mary Stuart's Ravishment Descending Time*, que cette femme dont personne ne savait rien vivait à New York. J'ai trouvé son adresse, j'ai écrit puis, dès sa réponse, téléphoné en demandant si je pouvais la voir. Elle m'a fait un accueil formidable — une vieille dame charmante, dans un appartement indescriptible de velours, de tentures, de piano à queue, de colifichets… En plein Edith Wharton… On a pris le thé. Le contraste entre cette personne, au physique d'Agatha Christie, et ce qu'elle écrivait, était stupéfiant ! Comment un tel texte pouvait-il sortir de cette tête-là ? C'était aussi le genre de choses que je cherchais. J'ai parlé sans doute à des centaines d'auteurs, mais presque jamais *shop,* au sens critique du terme : je pense n'avoir que très rarement posé de questions sur le détail de leur œuvre (« Là, vous avez voulu dire quoi ? » Réponse prévisible : - Ce que ça dit, évidemment...»), sauf s'il s'agissait d'une interview « officielle », bien sûr. Là je suis dans le rôle, et on parle boulot. Mais sinon, je n'allais jamais les voir dans ce rôle-là, je n'avais rien à leur promettre, rien à demander, je ne venais pas pour un compte rendu ou quoi que ce soit. Avec Georgiana Peacher, on a parlé de cet appartement, dans Greenwich St, de sa profession de *speech therapist* et de l'auto-hypnose, état dans lequel elle écrivait ses livres. Je lui ai dit à quel point j'avais du mal à la voir ressembler à sa création. On a parlé d'hypnose, d'histoire, de la côte du Maine, de *Miss MacIntosh, my Darling*, œuvre étonnante de son amie Marguerite Young, de quantités de choses, mais je n'ai jamais sorti son livre en lui demandant ce qu'elle voulait dire dans tel passage. C'est un livre fascinant, mais épouvantablement difficile à comprendre. Jamais je ne lui ai posé l'ombre d'une question directe. Mais elle m'a envoyé, beaucoup plus tard, des documents passionnants. Elle a depuis publié *Skryabin Mysterium - Dream Mind of Alexander Scriabin*, d'une eau comparable, magnifique texte sur la naissance du langage.

Georgiana Peacher



Georgiana Peacher, 1986
© Marc Chénetier

112 J'ai noué énormément d'amitiés, en fait. Parfois, ça n'a rien donné, on n'avait pas particulièrement d'atomes crochus. J'ai immensément appris, en parlant d'autre chose. Ou en levant le coude avec Barthelme. Avec lui, il fallait finir la bouteille, alors je sortais parfois au radar de mes rendez-vous chez lui ! De Faulkner à Bukowski, la littérature américaine a toujours été dure pour le foie… Ou Hawkes, ou Gaddis, Gass, Ishmael Reed, John Barth, des gens que j'ai fréquentés et avec lesquels je me suis retrouvé dans des endroits très différents. C'était ce que j'aimais : parler avec des gens qui faisaient des choses que j'aimais, qui me passionnaient. Ça m'intéressait de connaître la personne qui les avait créées. Mais je n'étais pas là pour leur tirer les vers du nez, et je crois qu'on s'entendait bien pour cette raison. Quand les gens sont en confiance, dans un rapport de personne à personne, les choses sont exquises : on commence à comprendre de plus près la vision du monde qui les fait écrire. Et donc pourquoi ils ont fait tel ou tel choix esthétique, parce que tout communique. J'ai fonctionné comme une taupe, au fond, mais sans intention d'exploitation. C'était des moments de partage chaleureux et de bonheur aigu. J'avais *besoin* de dire un grand merci à tous ces écrivains, j'étais très sincère de ce point de vue-là. Je me suis fait tout un album de souvenirs cocasses! J'ai fait la première interview de Bukowski, par exemple, il fallait aller le chercher dans son gourbi de Los Angeles, sur Hollywood and Western ! Son agent m'avait donné son adresse. Je l'avais vaguement eu au téléphone, il était bourré, comme tout le temps, et on a passé une journée ensemble. Je ne suis pas prêt de l'oublier ! Il y aurait pas mal à raconter là-dessus, mais je suis trop cossard pour faire ça. C'était une journée peu ordinaire, à dire le moins. Je me souviens aussi d'un repas à St Louis avec Gaddis, d'humeur particulièrement moqueuse ; d'un crypto-dialogue avec le serveur ; on riait aux larmes. C'était vraiment des gens avec lesquels j'étais bien. Il y a eu des amitiés plus profondes que d'autres, bien sûr : avec Gass, par exemple.

William Gass



William Gass, 1997
© Marc Chénetier

113 Il avait fondé, à Saint Louis, the International Writers Center, où il organisait des symposiums, des séminaires annuels avec des écrivains de tous les pays. J'étais au comité d'organisation, j'y allais tous les ans. On apprenait beaucoup de ces rencontres, où étaient souvent accueillis des réfugiés politiques. Le but originel a été perdu, parce que l'université a fini par se dégonfler : ils avaient acquis un grand local, où on tenait les colloques, et Gass voulait en faire une sorte de résidence pour des écrivains qui avaient la police politique aux fesses, qui venaient d'Éthiopie, d'Amérique du Sud ou d'ailleurs. Avec Gass, on travaillait bien. Quand on était dans des colloques ensemble, avec Coover aussi, c'était toujours pour lancer des argumentaires sur les formes littéraires, sur l'histoire de la fiction… J'ai ainsi pu rencontrer et voir échanger leurs idées des écrivains chinois, Tom Phillips, Mario Vargas Llosa, Nuruddin Farah, Derek Walcott, Luisa Valenzuela, Breyten Breytenbach, tant d'autres... La conversation de Gass est éblouissante, il est d'une culture, d'une intelligence, d'une capacité de raisonnement hors du commun. C'est un très grand dialoguiste, un débatteur de premier ordre. Il a réduit en cendres John Gardner, quand ils ont eu ce grand débat à Cincinatti, en 1971 je crois, c'était extraordinaire, un tournant dans l'histoire de la fiction contemporaine. Tom LeClair avait organisé ce débat à la suite de la publication de l'essai de John Gardner*, On Moral Fiction*, et Gass était hors de lui, à sa calme manière: comment mélanger moralité et fiction ? Est-ce que je demande à ma cuisinière si elle chante le bel canto ? Gass est foudroyant dans ce genre de débats. J'ai beaucoup correspondu avec lui, avec d'autres, j'ai des dizaines de lettres, que je n'ai pas relues depuis longtemps, mais on n'y parle guère littérature, sauf pour se donner des titres de bouquins à lire. Depuis l'e-mail, c'est l'horreur : j'en ai plein mon ordinateur je ne sais pas quoi faire avec.

114 SV : Tu as dit que tu étais trop « cossard » pour écrire certaines choses, et ça me semble tellement dommage, avec ce matériau que tu as. C'est quand même une vie singulière, pour un universitaire français qui a travaillé sur la fiction américaine, d'avoir noué et développé tant d'amitiés littéraires…

115 MC : Oui, mais d'un autre côté, ça n'a que la valeur qu'on lui accorde, et je suis sûr que si je racontais ce qui m'a réjoui l'âme dans ces moments partagés, ces contacts, ces coups de fil, tout ce qui a fait de ma vie une vie merveilleuse, peu de gens seraient intéressés. Il s'agit souvent de détails, de petites choses sans grand sens en dehors de l'instant. Une conversation avec les livres qui de temps à autre sort à la lumière de la vie réelle.

116 SV : Je n'en suis pas certaine. Dans *La Perte de l'Amérique*, par exemple, cette tresse que tu fais tout au long du texte entre ta vie, ton expérience y compris ton expérience de gamin puis d'adolescent, et l'histoire, fiction, de l'Amérique, passionne ton lecteur…

117 MC : C'est gentil, mais c'est comme si je pensais, au fond, que… Comme n'a pas dit Claudel, la critique, il y a des institutions pour ça. Et les rapports avec les gens, c'est autre chose.

118 SV : Mais ça s'écrit aussi…

119 MC : Oui, mais les petits talents d'écriture que j'ai, je préfère les mettre au service de véritables écrivains… J'ai un certain temps limité devant moi, et il y a certaines choses que je sais faire. Le savoir-faire que je peux avoir, je préfère le mettre au service d'œuvres qui en valent la peine, et donc traduire, qu'à des « projets d'écriture ». J'en ai comme tout le monde, bien sûr ! Alors je commence, j'en fais dix pages et puis je les mets au panier comme tout le monde ; il y a largement assez d'écrivains médiocres ou passables. Quand l'hiver viendra, je fermerai toutes les fenêtres, j'allumerai le feu dans la cheminée et je serai là, assis à ce pupitre huit ou dix heures par jour. Quand j'en aurai marre de traduire, je ferai peut-être autre chose, mais je peux aussi essayer de finir de lire une des piles qui montent à côté de mon lit, et puis me mettre au quatrième gros roman chinois… J'ai tout ça à lire, tu vois. Alors raconter que j'ai passé un moment de grand comique à Madrid avec des écrivains un peu pompettes, à faire une java de tous les diables, ou que Brautigan a passé chez moi une soirée à insulter les invités… Ça intéressera qui ? Quelle importance ?

120 SV : Mais on reste un peu fasciné devant ton parcours, tu le comprends bien. Il y a une forme d'intimité que tu pourrais partager…

121 MC : Oui, mais j'ouvre le *Monde des livres* tous les vendredis, et je vois que telle écrivaine contemporaine française vient enfin de nous livrer le récit de son enfance, et je m'en fous. Il n'y a pas une phrase qu'on voudrait avoir écrite.

122 SV : Ça dépend comment c'est fait. Tu as *Enfance* de Nathalie Sarraute, et puis…

123 MC : Oui, mais *Enfance* de Nathalie Sarraute, pour parler comme Magritte, ceci n'est pas l'enfance de Nathalie Sarraute, c'est un texte littéraire majeur sur l'enfance. J'en ai beaucoup parlé avec elle ; je lui ai dédié l'édition américaine d'*Au-delà du soupçon*. On prenait le thé aussi avec elle, mais peut-être un peu à la façon de Nabokov chez Pivot… Pour dire qu'elle ne m'est pas vraiment indifférente… Mais moi, je ne suis pas assez doué pour faire ça. Je peux raconter des choses, faire du journalisme, et du journalisme sur ma vie : ça n'a aucune importance. Sauf à faire des portraits, ça oui, je m'étais dit que je pourrais essayer de faire des portraits des écrivains que j'ai connus, tels que je les vois ; si j'étais assez bon pour faire de beaux portraits, et si j'avais le temps. Mais une fois qu'on saura qu'avec Alex Theroux on a vécu telle ou telle chose (à part que lui aussi admire Georgiana Peacher), ou avec Toby Olson, qu'on a parlé de la mer, de golf ou de Clinton, qu'il y avait tel paysage quand on s'est promené, qu'on a mangé des homards sur Cape Cod ; et, une fois qu'on a dit ça, et que tel ou telle a telle allure, un accent plus ou moins drôle, un sens de l'humour merveilleux, que Robbe-Grillet dans son humeur drôlatique après une bouteille de vin de Moselle c'était vraiment quelque chose, on aura dit quoi ?… À l'instigation d'Anne Battesti, qui me fait toujours découvrir de belles œuvres, je suis en train de lire les portraits romantiques de Théophile Gauthier ; c'est superbe. Il y a un portrait de Balzac étonnant, mais c'est un écrivain, Théophile Gauthier. Tout autre que lui qui me parle de la couleur des yeux de Balzac la première fois qu'il dîne avec lui, ça n'a aucun intérêt. Les livres sur la vie des gens, ce n'est pas très intéressant, pour moi. Moins que les gens. Moins que les livres. Moins que la vie. C'est pour ça que j'ai tant aimé, récemment, *Winter Journal*, de Paul [Auster].

Marc Chénetier et Paul Auster



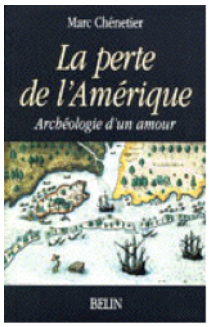
Marc Chénetier et Paul Auster, 1992
© Marc Chénetier

124 C'est vraiment une des meilleures choses qu'il ait écrites depuis longtemps. C'est un livre que je trouve très attachant, parce qu'il a réussi, lui, à intégrer toutes les choses qui ne vont pas — et il en a dans sa vie — et à en faire quelque chose d'attachant *littérairement*. Comme dans *The Invention of Solitude*, d'une certaine manière. On a été très, très amis, avec Paul, à Princeton. Tous les mercredis, on allait dîner ensemble, on allait au cinéma parfois, on a beaucoup, beaucoup parlé, on avait le même âge. On parlait poésie française, d'amis écrivains en commun, de nos vies aussi, de notre travail. Mais je lisais sous ses textes tout ce qu'il y avait de tourmenté dans sa vie, dont il ne fait pas volontiers étalage public — il présente la figure de l'homme heureux, mais ce n'est pas si simple. Dans *Winter Journal*, il y a une grande élégance. Je n'ai pas lu le dernier, mais j'en ai envie. J'étais content de retrouver le Paul des débuts, cette écriture au plus près, liée à une grande capacité de distanciation.

La perte de l'Amérique et l'histoire qui n'y est pas

125 SV : *La perte de l'Amérique*, j'y reviens, ce n'est pas le livre d'un universitaire…

Couverture de *La perte de l'Amérique*



Couverture de *La perte de l'Amérique*
© Éditions Belin

126 MC : C'est autre chose, tu as raison. Mais c'est aussi le seul livre que j'ai jamais eu besoin d'écrire. C'est très différent. Ça parle de moi parce que c'était ça ou crève, point final. C'est la seule fois de ma vie où il a *urgé*, si je peux parler ainsi d'un livre qui m'a pris sept ans d'écriture, d'écrire un texte. Sinon, je ne m'en serais pas sorti. *La Perte de l'Amérique* n'était pas destiné à être publié, ça a été un accident. Il était important que je l'écrive, et je voulais qu'un certain nombre de personnes le lisent, que je puisse en parler avec elles. J'en avais imprimé sept ou neuf exemplaires, je ne me souviens plus. Peut-être pas tout le texte, d'ailleurs. J'ai passé les

200 premières pages à Pierre Gault, à André Le Vot, les inévitables. Et puis après, une fois le texte fini, j'en ai donné sept ou huit exemplaires à des connaissances à qui je faisais confiance. C'était l'époque où je m'occupais de « Voix Américaines », chez Belin. Je m'entendais très bien avec Marie-Claude Brossolette, je lui ai apporté le manuscrit en lui disant que j'aimerais bien qu'elle le regarde, que ça me ferait plaisir d'avoir sa réaction. Quinze jours plus tard, elle me dit tout à trac qu'elle l'a lu et qu'elle veut le publier. Je lui ai dit que ça ne ressemblait pas à ce qu'ils publiaient, chez Belin, mais elle a répondu qu'elle allait en parler à Michel Deguy, qu'il le prendrait dans sa collection. C'est comme ça que ça s'est passé. Je n'ai rien demandé, je savais que chez Belin, ils ne publient presque pas de fiction.

127 SV : Mais tu voulais que certaines personnes le lisent…

128 MC : Ah oui, j'en avais besoin parce que je voulais pouvoir en parler, avec Pierre, avec André et quelques autres, des amis très proches qui écrivent.

129 SV : Peut-être alors ne faudrait-il pas que ce soit un projet, de rédiger quelque chose sur tes bonnes — ou mauvaises — fréquentations. Comme pour *La Perte de l'Amérique*, c'est peut-être ça le secret. Commencer à écrire sans rien vouloir…

130 MC : Oui, mais là, c'était un besoin impératif. À cette époque, je n'allais pas très bien. Je faisais dix ans de plus qu'aujourd'hui, et il y a plus de quinze ans de ça. L'histoire que je raconte est strictement authentique. Je suis un jour tombé sur cette anecdote avec les lettres CRO sur l'écorce, et c'est parti, je savais qu'il fallait absolument que j'écrive là-dessus — je ne savais pas pourquoi. J'ai passé des années à lire des ouvrages sur le sujet, et puis j'ai écrit, et j'ai compris que j'avais écrit pour une toute autre raison que celle qui m'était apparue au départ. C'est pour ça que je l'ai dédié partiellement à Roland Tissot — un jour, sur le sable de la place devant Notre Dame de Fourvière, il m'avait expliqué Lacan et l'homme aux loups, ce qui ne m'a servi à rien pratiquement, mais quand je suis tombé sur le CRO et que cela m'a interpelé avec cette vigueur, je me suis dit qu'il y avait quelque chose. Il y avait une résonance inconsciente extraordinaire. C'est un peu comme le W et les oreilles du loup ! Il était question d'autres pertes, pour moi, à cette époque-là, et l'anecdote sur CRO était devenue une métaphore porteuse… J'étais encore plongé dans l'Amérique, à l'époque, et tout cela convergeait, y compris le chapitre « illusions perdues ». Les moments autobiographiques sont donc des repères, mais le véritable autobiographique est dans le récit de l'autre lieu. Les deux histoires que porte le livre sont les deux reflets de l'histoire centrale, cryptée, qui n'y est pas. C'est un livre qui est très autobiographique, surtout quand il ne l'est pas.

131 SV : Ce qui fait penser à un autre W que celui de Lacan, d'ailleurs : celui de Perec, *W ou le souvenir d'enfance*…

132 MC : Oui, il y a quelque chose là-dedans. Quand je me suis aperçu que les lettres correspondaient à ça aussi, c'était fini. Je ne savais pas où j'allais, le récit m'y a emmené, dans cette Amérique perdue, je suis allé là-bas, j'ai marché, je suis allé en mer, j'ai parlé avec des archéologues qui travaillaient sur le site, j'ai lu tout ce que je pouvais trouver pendant sept ans…

133 SV : C'est une écriture autobiographique, autofictionnelle, histoire et fiction qui se renversent. Ça m'avait beaucoup surprise de lire ces pages, de te lire dans cette veine…

134 MC : Eh ben, moi aussi ! [Rires] C'est l'Amérique, tout ça.

135 SV : Oui, mais c'est la tienne, une Amérique, une Amérique fantasmatique. Tout à l'heure, tu disais qu'*Enfance* de Nathalie Sarraute, ce n'était pas l'enfance de Nathalie Sarraute, et c'est la même chose.

136 MC : Oui, c'est vrai, mais il n'a pas que l'enfance, ça c'est le début. Ensuite, c'est où et comment tu la perds, si c'est une perte, ce dont je ne suis pas convaincu. Je ne regrette pas un mot de ce que j'y ai écrit. Il y a une phrase, quelque part dans le livre, qui dit qu'il me reste de l'Amérique ses bibliothèques et ses paysages, que le reste a disparu. Les deux dernières fois qu'Anne et moi nous sommes retournés aux États-Unis, sans aucun prétexte professionnel, on est allé une fois dans le désert, une fois dans la forêt. [Rires] De préférence là où il n'y avait personne, sauf un copain écrivain ça et là. On a passé tout notre temps au milieu du désert, dans les montagnes, sur des routes désertes, dans la forêt primitive, ou à regarder les orques, les arbres, les ours et les crotales. Mais je n'ai pas mis les pieds dans une université, il n'en

était pas question. Je suis arrivé au point où je peux vérifier certaines choses. Mais un coup de cafard ou un geste de dépit qui dure sept ans, c'est un peu long, quand même, il devait y avoir autre chose. Le reste des États-Unis tels qu'ils sont aujourd'hui, ne m'intéresse plus autant. Et j'ai un peu l'impression que les Américains, d'ailleurs, sont arrivés quelque peu aux mêmes conclusions que moi.

137 SV : Tu as le sentiment que c'est aussi ce que pensent les nouveaux écrivains américains ?

138 MC : Dans la veine que je disais « néo-réaliste » ou « néo-mimétique », « néo-sociologique » qui a cours en ce moment, il y a une dose de critique sociale, évidemment, mais d'un point de vue tellement excentré, qui est tellement, lui-même… Comment dire ? Pour un Millhauser ou un Marcus ou une Ducornet ou un Lutz ou une Caponegro qui font des choses, qui inventent des mondes, combien y en a-t-il qui ne font qu'en donner un vague reflet ? Ça ne m'intéresse pas beaucoup, ce que j'appelle les « p'tits romans » américains que je lis maintenant… Il y a de belles choses, encore, mais combien d'autres sont branchées sur l'épouvantable inquiétude du quadra devant l'informatique et la bizarrerie de sa femme et l'incompréhension de ses voisins… Il y en a une quantité invraisemblable !

139 NC : *Loss and wonder…* Si la notion d'émerveillement tend à disparaître — « l'épiphanie [s'est dégradée] en l'imposture lexicale du 'rêve américain' » (*La Perte de l'Amérique*, 23) — ne revient-il pas à la fiction de la réinventer ? La fiction nous permet-elle de retrouver l'Amérique sous les oripeaux de cette « triste kermesse » que sont devenus les États-Unis (438) ? Comme tu l'écris si bien, si « [l]'étoile n'existe pas, privée de l'instrument qui la fait percevoir » (185)… est-ce qu'il ne revient pas à la fiction de recréer cette étoile ?

140 MC : Non, je ne crois pas. Le rêve américain, pour beaucoup, c'est fini. L'attrait originel se heurte quand même, aujourd'hui, à un certain nombre de réalités. Le rêve américain, pour le pékin moyen, c'est avoir un boulot, une maison, un barbecue et une bière le dimanche. Il n'y a aucune objection à ça. Mais il y a plus enthousiasmant. Pour les gens arrivés depuis peu aux États-Unis, l'idée même de ne pas être tué tout de suite et de manger tous les jours est une bonne idée. C'est ça, le rêve américain. Ça n'a plus rien à voir avec l'émerveillement. C'est, à cette aune, le même qu'en Allemagne ou en Suède. On prête beaucoup à ceux qui ont été riches. C'est un récit, aussi, le rêve américain, qui a eu son utilité, idéologique par exemple. Et que les néo-cons achèveront bientôt. Rêver d'Amérique, après Agnew et Bush, quand on a Donald Trump sous les yeux, c'est dur.

141 SV : En regardant ta bibliographie, on se rend compte que tu es revenu régulièrement à ces thématiques — histoire, histoire et fiction…

142 MC : D'abord, c'est un grand récit, et c'est ce qui m'intéresse, bien sûr. Et puis quelle histoire ? Je ne suis pas sûr d'être capable de parler de l'histoire comme un seul objet. Est-ce bien américain ? J'ai relu beaucoup de Zola dernièrement, Eugène Sue, pour chercher deux ou trois mots … On y trouve ces histoires individuelles, cette illustration du temps — ce n'est pas très américain. Tout roman est historique, écrit à un moment donné, dans un cadre temporel, regard sur un moment. Après, l'Histoire passe « avec sa grande hache », comme disait Perec. Là, on traite des grands sujets. *Guerre et paix* — pas très américain non plus. L'histoire par les petites entrées, si importantes pourtant, dont il n'est jamais question, l'histoire de l'eugénisme aux États-Unis, par exemple, à laquelle s'est intéressé Claro : c'est de l'histoire aussi. L'histoire est une fiction, et la fiction s'appuie sur l'histoire, en petit, en grand, en général, en particulier. Au-delà de ça… Il y a des romans visiblement historiques, qui parlent de moments historiques — *The Public Burning* de Coover, par exemple, ou *Our Gang* de Roth. DeLillo sur Kennedy. *Gone with the Wind* aussi, c'est historique. Je ne sais pas répondre à cette question…

143 SV : 9/11, par exemple, tout cet ensemble de textes depuis dix ans…

144 MC : Tu sais, et ça m'a intéressé pour des raisons adventices, il semble y avoir une accélération du temps dans la répression de l'imaginaire. Entre la guerre du Vietnam et les premiers récits littéraires l'incluant, et qui ne sont pas de simples témoignages — *Flags at Sunrise*, par exemple — , il s'est écoulé très longtemps, quinze ou vingt ans. Avec 9/11, on voit l'apparition d'un créneau. Il y a *Falling Man,* bien sûr, un livre magnifique, mais il y a aussi beaucoup de livres qui s'en servent, et ce n'est pas pareil. Quand on a accès à cette densité de réel,

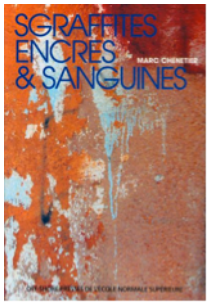
au sens le plus lacanien du terme, par définition on ne peut pas le dire. Et trouver la voix symbolique des effets de ce réel sur l'imaginaire, ça se cogite, ça ne vient pas immédiatement. Le traumatisme est si extraordinairement puissant. Pour le Vietnam, le traumatisme est d'un ordre différent — tant de gars y sont allés, l'ont vécu de multiples façons. 9/11, d'une certaine façon, c'est plus vendeur, on n'y est pour rien, c'est une agression qui vient de l'extérieur… Toutes ces choses-là ne percolent pas dans l'imaginaire de la même manière, avec les mêmes effets, et pour les mêmes causes. C'est si difficile de parler de ces objets comme s'ils étaient identiques, au plan de la création et de l'imaginaire. Je ne sais pas. Les gens qui s'emparent d'un sujet historique le font pour des milliers de raisons : ça peut être pour témoigner, pour protester, pour se servir d'un motif, pour le mettre en relation avec un objet traité ailleurs et en faire une critique parodique…

Textes de plaisir

145 SV : Aujourd'hui, quand tu repenses à tout ce que tu as écrit, quels sont les textes qui t'ont donné le plus de plaisir ?

146 MC : … Je ne sais pas. Les plaisirs sont toujours mêlés de difficultés, de travail, de blocages. J'ai mis quinze ans à écrire *Au-delà du soupçon*, j'ai mis sept ans à écrire *La Perte de l'Amérique*. Il y en a un que j'aime bien, qui ne m'a pas donné autant de travail parce que j'y ai rassemblé des choses publiées ailleurs, que j'ai réécrites parfois, c'est *Sgraffites, encres et sanguines*.

Couverture de *Sgraffites, encres et sanguines*



Couverture de *Sgraffites, encres et sanguines*, 1994
Auteur photo : Marc Chénetier
© Presses de l'École Normale Supérieure

147 Je l'aime beaucoup. C'est même moi qui ai fait la couverture, en utilisant une photo que j'avais faite à Venise et que j'aime bien. J'avais trouvé cet ensemble de notions pour unifier quelque chose que je cherchais vaguement, neuf études sur des auteurs qui m'importaient rassemblées pour quelque chose qui est ma limite, je pense, dans l'idée d'une unification théorique. Je ne suis pas très porté sur ce genre de choses, mais là, ça avait un lien : ce sont des notions qui sont des variations sur l'écriture, mais ce n'est pas de l'écriture. Sinon, les autres articles — j'en ai fait 200, peut-être — dorment sur des étagères où s'entassent les numéros invendus d'innombrables revues universitaires publiées à grands frais et avec tant d'efforts par les uns et les autres. C'est navrant, je ne me souviens que d'une dizaine, environ ! Quand on pense à toutes ces endormies, que personne ne regardera plus jamais, qui ont pris des semaines de labeur ! Mais bon, on fait ça le temps qu'on le fait, pour expliquer à des gens qu'on apprécie, on y prend plaisir, on n'a pas pour but d'illuminer la littérature ni de monter au hit-parade. Il y a des articles que je consulte de temps en temps, parce que je cherche une référence, par exemple, et il y a des choses que j'aimerais bien reprendre, des articles que j'aime bien et qui sont dans des publications introuvables. Je pense à un article sur Stanley Elkin et Sorrentino, publié en Allemagne, par exemple, d'autres sortis aux Pays-Bas, en Pologne, aux États-Unis, en Espagne, en Italie... Je devrais sans doute le faire. On est tous obsédés par un certain nombre de tics, d'habitudes, et en superposant ces choses-là, on verrait une ébauche de ce qui n'est pas une méthode et qui ne veut pas l'être, mais enfin, qu'il y a quelqu'un derrière, une même personne. Ça m'intéresserait de voir se former cette espèce de photographie de Galton. Les articles sur Hawkes, sur Coover, sur Gass, qui m'avaient donné

beaucoup de travail et que j'aime bien, qui m'ont été très utiles aussi parce que j'ai enseigné sur cette base… Vers la fin, j'ai écrit des articles qui n'avaient « rien à voir avec le film », sur les vagues, sur les listes, sur le bleu, sur les quatrièmes de couvertures, et là, je me suis beaucoup amusé. En commençant à traduire *A Wave*, je me suis demandé si je ne mettrais pas mon article en guise de postface, bien que ça n'ait peut-être rien à voir. Mais du coup, je l'ai relu, et c'est vrai que j'ai pris beaucoup de bonheur à l'écrire. C'était l'époque où j'allais au Cicada, un colloque très chouette que Bertrand Rougé organisait à Pau et que j'appréciais beaucoup. Les participants débordaient d'idées et venaient d'horizons très divers : le regretté Jean-Louis Leutrat qui venait parler de cinéma, Pierre Fresnault-Deruelle, qui venait parler d'images, Michel Constantini, des gens qui venaient de différentes langues et littératures, et le thème était toujours provocateur : « le flou », « le vague », « la liste »… des notions qu'il fallait travailler, qui n'étaient pas directement théoriques, qui trouvaient toutes sortes d'illustrations et soulevaient toutes sortes de questions. Ce n'était pas fléché. L'ensemble était toujours très riche. J'ai fait aussi des conférences, parfois non publiées, sur l'ouest américain dans la fiction américaine, par exemple. Il faudrait que je reprenne la liste, je ne sais pas trop qu'en faire. Je ne suis pas, je vous le disais, très nostalgique.

« Voix Américaines » et la littérature américaine en France

Six couvertures de la collection « Voix Américaines », Éditions Belin

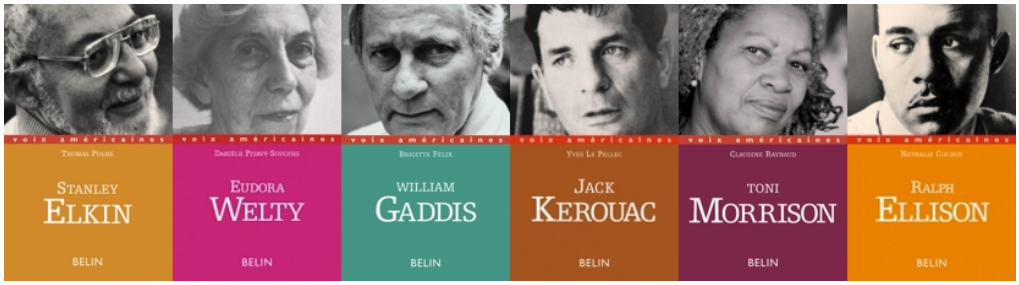


© Éditions Belin

148 SV : Quelques minutes sur la collection « Voix Américaines », que tu as dirigée chez Belin. Comment l'avais-tu conçue au départ ?

149 MC : C'était une idée que j'avais depuis longtemps. Il fut un temps où… Ah, décidément, tout s'enchaîne, tout est lié, il faut toujours reculer pour expliquer les choses. La *RFEA* a été publiée pendant longtemps par un imprimeur de Toulouse très sérieux, Monsieur Espic, que Maurice Lévy avait à l'origine contacté pour nous ; et je m'en suis occupé seul pendant six ans, alors qu'il n'y avait pas encore de comité de rédaction. On s'est séparés parce que les éditeurs des Presses Universitaires de Nancy nous faisaient de meilleures conditions, et surtout, on faisait moins de choses nous-mêmes : les paquets, par exemple ! On y passait des après-midis entiers, avant, et puis on les portait à la Poste sur un diable, avec Claude-Jean Bertrand ! C'était Jean-Marie Bonnet qui s'occupait des Presses de Nancy, où il y avait une collection de livres de civilisation américaine. J'avais proposé de faire une collection en littérature qui se serait appelée « Voix Américaines ».

Six couvertures de la collection « Voix Américaines », Éditions Belin



© Éditions Belin

150 Mais les PUN ont arrêté à cette époque, en raison d'histoires compliquées… Belin a pris le relais de l'édition de la revue. J'avais toujours mon idée, et j'ai pris rendez-vous avec Marie-

Claude Brossolette qui m'a gentiment reçu. Je lui ai dit que je voulais faire une collection qui couvre toute la littérature américaine, que ce serait un énorme programme, qu'on en ferait deux par an, format « Que Sais-je ?», 128 pages. Elle m'a répondu : « Bon, vous n'allez pas couler la maison, mais il en faut huit par an », et j'ai dit banco ! Le rythme était intense, il fallait les sortir, j'y ai passé un temps fou ! J'avais carte blanche pour le format, on a fait la maquette, on s'est mis d'accord sur la présentation, les couleurs. J'étais parti pour le reste de mon existence; je m'étais promis d'en faire un pour le numéro 50 (j'ai fait le Millhauser à ce moment-là) et un autre pour le numéro 100, et ainsi de suite. Ça a duré huit ans, et puis la crise est arrivée, et on m'a dit que la collection s'arrêtait pour raisons économiques. Apparemment, je menaçais quand même de couler la maison… J'ai mendié un sursis de six mois pour finir les volumes en cours, et puis ça a été fini. J'en avais cinquante autres en préparation ou planifiés quand ça s'est terminé. Je me revois encore écrire un matin à tous les auteurs à venir, pour leur annoncer la nouvelle. Une des journées noires de ma vie. Ça a été une aventure superbe qui m'a permis de mêler des générations d'auteurs, et d'auteurs sur les auteurs. L'un des derniers publiés portait sur St John de Crèvecoeur. L'un des premiers sur Coover. L'idée — modeste évidemment ! — était de revisiter toute la littérature américaine, et de changer l'image de cette littérature en France. Ce n'est pas possible de rester avec Hemingway et Steinbeck toute sa vie, en ajoutant simplement Auster, Banks et Morrison. C'est comme si la littérature française aux États-Unis, c'était Victor Hugo et Jean-Paul Sartre — ce qui n'est pas loin d'être le cas, d'ailleurs. C'était l'ambition imbécile que j'avais, pas très raisonnable ni réfléchie. Mais je ne regrette pas. Ça a permis aussi à beaucoup de jeunes chercheurs de faire un premier livre, et c'était chouette de leur mettre le pied à l'étrier. Il y a des gens pas très connus, dans la collection. Louisa May Alcott, Shelby Foote et Thornton Wilder ne font pas la première des journaux tous les jours. Et il y avait de nombreux contemporains, Hawkes, Gass, Abish… Tous les ans, je reçois le tableau des ventes. Qu'est-ce qu'on vend ? Eh bien, les livres sur les auteurs qui se vendent en France, comme d'habitude. Le seul qui a été réimprimé, je crois, c'est le beau livre d'André Bleikasten sur Philip Roth. Après, ceux qui ont été le mieux vendus, c'est le Dos Passos et le Toni Morrison. Les autres, que personne ne connaît, personne ne va voir qui c'est. Le Kerouac, oui, quelques-uns, le Auster. Mais les autres, les méconnus… Je n'ai pas inclus de guignols à la liste, quand même ! Si on est un peu curieux, on va voir de qui il s'agit, et puis on va lire un ou deux romans. Mais non, ceux-là, personne ne veut les connaître, apparemment. Le superbe Gaddis de Brigitte Félix, on en a vendu un nombre dérisoire. C'est dommage, il y a des livres magnifiques dans cette collection. Et un seul vrai raté. Une erreur d'inattention de ma part, ou une faiblesse charitable, je ne sais plus. La première qui les lit tous et qui le trouve a gagné… Mais les éditeurs ne fonctionnent pas forcément selon cette logique-là : ils ne cherchent pas à faire avancer la littérature, ils cherchent à faire avancer les ventes. Ils y sont obligés. Il y a quelques petits éditeurs, parmi tous ceux qui ont bravement surgi ces dernières années au fur et à mesure que l'édition devenait percheronne, des petits chevau-légers ; ce qui s'est passé aux États-Unis dans les années 70, d'ailleurs : quand les gros conglomérats industriels ont racheté les maisons d'édition, Random House, Knopf, Holt, etc, et que tout ça est passé chez Shell, Xerox et autres compagnies, c'est là que les *small presses* sont apparues partout, et le mouvement littéraire de l'époque a aussi été porté par ça. Aujourd'hui, en France, il y a plus d'un millier de petits éditeurs, qui tiennent deux mois, ou cinq ans, ou deviennent Fata Morgana ou Le temps qu'il fait, ou Verdier, ou Tristram, mais ce sont de vrais éditeurs, qui prennent des risques, qui publient des livres qu'ils aiment, qui mettent leur peau « sur la ligne », leurs économies aussi. Du coup la littérature française contemporaine qui paraît moribonde quand on regarde les médias, recèle en fait des couches cachées d'excellents auteurs. Mais ça n'affecte pas forcément beaucoup la littérature étrangère pour une raison simple, c'est que souvent, ils n'ont pas l'argent pour faire traduire… Il y en a quelques-uns qui prennent ce risque tout de même, voire en font leur marque de fabrique, comme Actes Sud, mais c'est rare. Les essais qui ont été faits par Michel Gresset et Philippe Jaworski au Mercure de France, avec Isabelle Gallimard, la collection « Bibliothèque Américaine », avec des textes rares ou oubliés, en est un bon exemple : ils ont sorti une demi-douzaine de volumes, et puis ça s'est arrêté. Il y a peu de gens curieux de ces œuvres. Le Roth à succès d'aujourd'hui

n'est plus le Roth des premiers romans, qui bousculait un peu les choses. Sa critique de l'Amérique contemporaine ne me semble pas aller aussi loin que les audaces premières. Les romans éphémères qui percolent dans la presse française sont souvent à pleurer. Et pendant ce temps-là, les véritables écrivains disparaissent des gazettes… Un clou chasse l'autre. Il y a quand même eu de grandes exceptions. Mais se vend surtout la littérature américaine telle que les Français se figurent que doit être la littérature américaine. Des Indiens et le Montana, de la drogue, de la violence et un soupçon de fantastique, c'est le rêve.

151 Ce n'est pas forcément mieux aux États-Unis : à chaque fois que j'y ai enseigné, j'ai proposé d'enseigner des auteurs sur lesquels je travaillais, et il était relativement rare qu'on sache de qui je parlais. On me faisait confiance, la plupart du temps, et on me laissait libre. Mais les programmes des départements étaient soit d'un classicisme solide, soit d'une *relevance* conformiste et discutable. Les universités américaines ont tendance à mettre au programme comme créations littéraires contemporaines des livres plutôt un rien polémiques, ou gentiment provocants, idéologo-corrects. Avec des exceptions ; mais le « curriculum » des cours de littérature contemporaine, aux États-Unis, est, je trouve assez pauvre, assez peu exigeant. Peut-être les choses ont-elles changé. Mais quand j'ai été invité à Princeton, on m'avait demandé d'envoyer à l'avance la liste des ouvrages que j'enseignerais ; ce que j'ai fait. Déjà, il fallait que j'en fasse six ou huit par semestre, pas un seul comme je l'avais souvent fait en France. Et je reçois un coup de téléphone, et le chef du département me dit, embarrassé, que ma liste est très intéressante, mais que les collègues trouvent qu'il n'y a pas beaucoup de romancières ni beaucoup d'auteurs noirs… Je n'avais pas fait attention, ce n'était pas mon agenda ; moi j'avais choisi des types d'écriture, mais il se trouve qu'à l'époque, les gens qui fixaient le programme étaient des gens comme Sandra Gilbert et Elaine Showalter. Alors dans un premier temps de la contre-offensive, j'écris en disant que bon, je ne suis pas d'accord avec ce genre de sélection, mais que ce n'est au fond pas à moi de juger, et, *in cauda venenum*, j'ai introduit Grace Paley (*Enormous Changes at the Last Minute* !*)* et Clarence Major, (*My Amputations* !*)*, en me disant : *They'll get the hint!* Ils inscrivent ces changements sur la liste première, mais j'avais quand même, pour en arriver là, retiré des gens auxquels je tenais. Pas grave, j'admire Paley et Major. Il se trouve qu'au congrès de l'AFEA, juste avant d'aller à Princeton, j'avais fait un papier sur l'écriture féminine. Et il n'était pas exactement dans les visées des collègues féministes américaines, parce que pour moi, la question ainsi posée n'a pas grand sens. J'en envoie avant de partir une copie à Sandra Gilbert et Elaine Showalter, en leur disant, en gros, que telles étaient mes idées, et que je serais ravi d'en parler avec elles en arrivant. Ce qui se passe : on se voit, mais on ne parle pas beaucoup du sujet, finalement. Je les invite dans mes cours, comme elles d'ailleurs ; j'ai suivi les leurs mais elles ne sont jamais venues aux miens. Six mois plus tard, est paru dans la *Yale Review* un article de Showalter dans lequel je n'étais pas nommément désigné mais dans lequel il était question du « Français qui enseignait dans le département d'anglais de Princeton », et j'étais dépeint comme celui qui n'enseignait que des livres « sur la boxe, le baseball et la guerre ». Parce qu'il y avait dans ma liste *The Universal Baseball Association* de Coover, qui a à peu près autant à voir avec le baseball que moi avec la hiérarchie catholique. « La guerre » c'était pour *The Cannibal* de Hawkes !... La boxe, je n'ai jamais compris. Un mensonge effronté. J'ai mis un an à convaincre l'éditeur de la *Yale Review* d'insérer une ligne sur le fait que la liste qu'elle citait n'était pas juste, mais je n'ai jamais eu le droit de publier moi-même un rectificatif. J'en avais gros sur le cœur. Ce que je disais sur les corpus de littérature contemporaine dans les universités a beaucoup à voir avec cette anecdote : il y a beaucoup de « politiquement correct », là-dedans, et les problèmes esthétiques du roman ne les intéressent pas vraiment. Il y a un retour à un réalisme de confort, un mimétisme de bon aloi, bien sociologisant, tout ça presque anté-moderniste, et parfois beaucoup. Claude Simon n'est pas souvent enseigné dans les départements de français, au demeurant. Nathalie Sarraute non plus, depuis que Françoise Calin a cessé de le faire. Je pensais souvent à elle. Du coup, je lui ai dédié la version américaine de mon bouquin, d'abord parce que je lui avais volé partie de mon titre. « Ce n'est pas grave, Marc », m'avait-elle dit, « parce que vous, vous me le dites, alors qu'Alain Robbe-Grillet, lui, il m'a volé la notion de Nouveau Roman, mais il ne l'a jamais dit ! ». Dès *L'Ère du soupçon*, elle appelait à bannir

les « dit Jacques, dit Paul, répondit-elle, etc. » ; mais on en est encore là dans les ouvrages les plus courus ! : tout est fait comme il faut, description du personnage, puis du paysage, ou de la villa, puis le personnage sort, il croise sa femme qui connaît le voisin, les enfants sont tourmentés etc… Pas forcément passionnant ; le pire étant que lorsque le personnage ou l'intrigue se mettent à battre la campagne, c'est toujours mimétique : c'est le personnage qui déjante, rarement la forme qui fait des siennes. Au moins, David Forster Wallace avait-il le mérite de vouloir continuer cette enquête ; chez lui, c'est parfois confus mais il se passe des choses nouvelles. Et puis il y a Ben Marcus, Gary Lutz, Jaimy Gordon, qui créent des choses neuves, sans frime, dans l'indifférence quasi générale.

152 Les thèmes vont et viennent au rythme d'une actualité par définition périssable ; les commenter fait partie des choses que sociologues et journalistes font parfois bien. Mais, à travailler seulement là-dessus, comme le dit malicieusement Chevillard, on conforte vite l'idée selon laquelle « la finalité de l'œuvre [serait] de faire tourner le moulin de la critique ».

153 Mais il y aura décidément toujours du travail à faire pour qui veut rechercher, présenter, éclairer, promouvoir les auteurs qui contribuent le plus à l'évolution des formes littéraires. C'est le côté rassurant d'une situation peu enthousiasmante. Même si, comme dit Julien Gracq, s'agissant de « l'"apport" du livre à la littérature », « j'épouse même sans dot. »

Pour citer cet article

Référence électronique

Sophie VALLAS et Nathalie COCHOY, « Marc Chénetier : découvrir et faire entendre « ce qui n'existait pas avant, pas comme ça » », *E-rea* [En ligne], 13.1 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 11 avril 2016. URL : http://erea.revues.org/4658 ; DOI : 10.4000/erea.4658

À propos des auteurs

Sophie VALLAS
Aix-Marseille Université, LERMA EA 853
sophie.vallas@univ-amu.fr
Nathalie COCHOY
Université Toulouse - Jean Jaurès, CAS EA 801
nathalie.cochoy@univ-tlse2.fr

Droits d'auteur



E-rea est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.