

« Tentative d'épuisement d'un
[appartement] parisien » :
Écrire *chez* Thomas Clerc

Marie-Astrid Charlier

Université Paul-Valéry Montpellier 3

« Je suis 1 anti-Xavier de Maistre!¹ ». Publié en 2013 chez Gallimard, *Intérieur* de Thomas Clerc se donne sans équivoque comme une réécriture du *Voyage autour de ma chambre*, parodie de récit de voyage par le vicomte de Maistre parue en 1794. Si Thomas Clerc partage avec lui une même fascination pour les choses qui habitent l'espace domestique, il ne propose pas

¹ Thomas Clerc, *Intérieur*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2013, p. 121. Désormais, toutes les citations extraites de ce texte seront indiquées entre parenthèses dans le corps de l'article.

comme son « anti-frère » (p. 121) une introspection favorisée par la réclusion. « Vaste documentaire » (p. 28), « inventaire détaillé » (p. 14), *Intérieur* fait plutôt songer à une « tentative d'épuisement d'un lieu parisien », en l'occurrence un appartement de cinquante mètres carrés, rue du Faubourg-Saint-Martin.

Là, chez lui, Thomas Clerc vit, observe, écrit. Le lieu est habité par les textes littéraires : ceux qu'il écrit, ceux qu'il lit et qui sont « rangés » dans la bibliothèque, tandis que les intertextes se logent partout dans l'appartement, jusque dans les toilettes. La représentation de l'écrivain au travail s'articule ainsi à une réflexion sur ce lieu usé, aussi bien dans l'histoire personnelle et quotidienne de Thomas Clerc qu'en regard du *topos* qu'il constitue pour la littérature. Après *Paris, musée du XXI^e siècle* en 2007, dans lequel Thomas Clerc se proposait d'épuiser le dixième arrondissement de la capitale, *Intérieur* se présente comme « l'autobiographie [de sa] maison » (p. 76), envahie cependant par l'extérieur et les autres, les textes surtout.

Georges Perec mais aussi *La Vie matérielle* de Marguerite Duras et *Le Parti pris des choses* de Francis Ponge sont des intertextes constants à la déambulation du narrateur, une déambulation autant spatiale que littéraire et culturelle. Thomas Clerc craint d'ailleurs qu'on ne voie en lui qu'un « écrivain pour écrivains » (p. 253). Outre ces références attendues, Stendhal, Gautier, Balzac, Mallarmé, Flaubert, Zola, Barthes, Modiano côtoient Pasolini, Truffaut, Carné, *The Cure* et même Claude François ou encore Johnny Hallyday; le titre de la chanson du rocker français, « Allumer le feu » (p. 127), accompagne chez l'auteur d'*Intérieur* le geste quotidien d'allumer son four et sa cuisinière. Humour et malice participent de bout en bout à

l'entreprise de Thomas Clerc, présentée tour à tour comme une série (p. 263), une « terrible succession descriptive » (p. 235), un archivage (p. 28), un « grand album » (p. 307), un « état des lieux complet » (p. 383). Structuré en sept chapitres qui sont autant de pièces de l'appartement (entrée, salle de bains, toilettes, cuisine, salon, bureau, chambre), *Intérieur* fait coïncider représentation de l'écrivain-essayiste-universitaire² et représentation de ses espaces, lesquels sont d'une part épuisés par le regard, l'habitude et l'écriture, d'autre part saturés de références intertextuelles et intratextuelles. Saturation et épuisement apparaissent comme deux mouvements, deux gestes incontournables afin que Thomas Clerc puisse « sortir de chez [lui], [car] on [s']apercevra au terme de ce livre, [qu'il] l'[a] mérité » (p. 31).

Pour rendre compte des modalités et des enjeux de cette écriture de l'usure, nous nous attacherons à la traversée de l'appartement mise en scène dans *Intérieur*. La déambulation dans l'espace construit plusieurs types de « scénographies auctoriales » (Diaz, 2007) et fait alterner les postures qui empruntent à certains topoï, romantiques notamment, dont Thomas Clerc prend le contrepied, avec humour le plus souvent. « Anti-Starck » (p. 121) du romantisme, l'écrivain accorde une place prépondérante aux gestes de ranger et nettoyer, gestes aussi bien domestiques que poétiques visant une forme d'utopie du blanc – « le blanc souci de notre toile » (p. 237) –, tel que l'entend Thomas Clerc chez Mallarmé. Enfin, nous interrogerons le jeu de piste intertextuel et intratextuel construit dans *Intérieur*, c'est-à-dire la dimension ludique de ce lieu clos pensé

² Thomas Clerc est maître de conférences à l'Université Paris Ouest Nanterre et essayiste.

comme une forme d'ouvroir de littérature potentielle. Car ce sont sans doute les multiples figures du ludique qui permettent à Thomas Clerc de faire respirer son texte et, finalement, d'ouvrir la porte de l'appartement pour (au moins) faire courant d'air.

« “Je vis avec un masque sur le visage” que l'écriture se charge d'arracher » (p. 310) : autoportrait de l'écrivain dans son intérieur

Écrire depuis l'appartement et à son propos a pour conséquence de faire du lieu traversé, décrit, fouillé « pièce par pièce » (p. 190) un point d'ancrage aussi bien qu'un projet d'écriture, à la fois un atelier d'écrivain *in progress* et une œuvre achevée. Ce double aspect de l'espace commande plusieurs types de relations entre Thomas Clerc et son appartement : d'une part, il appartient à son habitat et possède des objets; d'autre part, son écriture met à distance ces mêmes objets et ce même habitat. Ainsi, la posture de l'écrivain est multiple dans le récit : propriétaire, consommateur, esthète, dandy.

Habité par « la violence possessive » (p. 322), le propriétaire du cinquante mètres carrés propose dans *Intérieur* une visite guidée, voire un état des lieux pour un lecteur campé en locataire de l'appartement pendant le bail que représente la lecture du récit. « [À] la frontière de l'art et de la bourgeoisie » (p. 321), le narrateur assimile son texte à une « poésie de propriété » (*ibid.*) et entretient le lecteur des tracas de la « copro » (p. 165-166), des travaux effectués à l'achat de l'appartement, de son progressif ameublement. Par exemple, l'un des premiers éléments décrits est logiquement la porte d'entrée, dont le narrateur met en scène l'ouverture, toute théâtrale, au

seuil de l'appartement et, par conséquent, au seuil du récit. La description s'attache alors à la faible sécurité offerte par « la serrure "à l'italienne" avec fermeture à double tour (500 euros) » (p. 14). Le propriétaire ne manque cependant pas d'autodérision quand il confie au lecteur avoir été victime d'un cambriolage « le 8 février 2006 [...] par la fenêtre du salon » (p. 14-15). La mise en évidence, en guise d'*entrée*, de la propriété, de la sécurité et de l'argent tranche à première vue avec les *topoi* du récit de l'écrivain. *Intérieur* se tient loin du *genre*, de *La Peau de chagrin* de Balzac à *La Nausée* de Jean-Paul Sartre.

L'autoportrait de l'écrivain entouré de ses appareils ménagers participe d'une même incongruité eu égard au roman de l'écrivain ou même de l'artiste. Tout en essayant de tenir Ikea³ à distance – sauf pour le rideau de la fenêtre d'entrée et la pharmacie de la salle de bains –, « chaque recoin de cette vie moyenne » (p. 322) offre un élément typique d'un intérieur français du XXI^e siècle avec ses marques incontournables : « Vedette » (65), « Ariel » (p. 66), « Tefal » (123), « Brandt » (p. 127), etc. Le propriétaire et le consommateur se mêlent dans la préoccupation presque constante du confort et de la vie matérielle. Même la littérature peut devenir un « objet infâme⁴ » qui assimile l'écrivain au consommateur. Par exemple, Edgar Allan Poe prend la forme d'un porte-clefs « fantaisie » acheté à New York « lors d'1 visite à la maison » (p. 18) de l'écrivain⁵. Produit dérivé a priori surprenant dans la poche de Thomas

³ Par exemple, Thomas Clerc « méprise » « le lampadaire vertical Ikea haut de 1 m 80 » qui appartenait « au précédent propriétaire » (p. 384).

⁴ Nous renvoyons aux réflexions développées lors du colloque *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, organisé par Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona à l'Université Paris IV les 19 et 20 novembre 2015 (Actes à paraître).

⁵ Thomas Clerc envisage que « l'on transforme [sa] maison en musée d'écrivain chiant » (p.154).

Clerc, il témoigne cependant de cette « poésie de propriété » et de consommation qui habite *Intérieur*. Car Thomas Clerc est un de ces dandys à la fois lecteurs des *Cahiers du cinéma*, de *Libération* et d'*Art Press*, bientôt « casés dans les toilettes », car les périodiques sont « des nourritures avariées » (p. 85) et spectateurs de « l'intégrale télévisuelle [de] Roland-Garros » (p. 31). Le porte-clefs peut dès lors apparaître, rétrospectivement, comme une marque de coquetterie, un (in)signe *populaire* de distinction sur le costume de l'intellectuel. Plutôt, le porte-clefs Poe témoigne du malaise que provoque chez l'écrivain cette posture d'intellectuel :

Dès le départ (qui signifie aussi : séparation), j'ai senti ma différence d'avec les autres hommes, ceux pour qui le réel, se suffisant à lui-même, procurait des satisfactions auxquelles je ne pouvais adhérer sans malentendu. Certes, pour écrire, il faut désacraliser la littérature, mais comme il faut l'avoir sacralisée pour devenir écrivain ! Intellectuel pour les uns, je ne suis pourtant pas aux yeux de ces mêmes intellectuels l'élément sûr : quelque chose se dresse sauvagement contre mon état. (p. 253-254)

Le porte-clefs Poe incarne cette posture problématique de Thomas Clerc : un intellectuel, certes, par la référence littéraire affichée, mais contre lequel « se dresse sauvagement » un objet *infâme*, littéralement scandaleux en regard de la *figure* de l'intellectuel. Les costumes de l'écrivain, rangés dans sa chambre, témoignent eux aussi de cette même posture double et contradictoire : « je cherche 1 formule pour réconcilier les tendances, violemment opposées en moi, du distinctif et du démocratique » (p. 357).

De l'intellectuel à l'esthète, Thomas Clerc se plaît à brosser un autoportrait de l'écrivain habité par le souci de la décoration et de l'agencement de son espace propre. L'épigraphe empruntée à

Mallarmé, « *La Décoration ! tout est dans ce mot* », place d'emblée *Intérieur* à la croisée des arts décoratifs, de l'architecture d'intérieur, du design et des arts plastiques, afin de faire alterner recherche du confort et souci esthétique. Dès les premières pages, le narrateur confie « le culte [qu'il] voue à l'auteur de *Philosophie de l'ameublement* » (p. 18), puis imagine avoir reçu Adolf Loos (p. 24), architecte autrichien du début du XX^e siècle, avant d'évoquer la reproduction d'un Bernard Buffet qui « traîne à terre », « cette croûte » (p. 24) trouvant là son espace naturel. Ailleurs, l'esthète a pensé son décor quotidien « comme 1 œuvre d'art » (p. 47) :

Salle de Klein

Comme 1 œuvre d'art à laquelle j'ai souhaité d'assimiler certaines parties de mon appartement, la conception de cette salle de bains est d'1 minimalisme déconcertant et outrancier : presque entièrement carrelée de blanc, à l'exception notable de la baignoire et d'1 petit pan de mur bleu, elle dégage 1 sorte de vide par lequel j'ai voulu, manifestant sa fonction, l'affirmer. [...] Ce bleu s'approche du Bleu International Klein (IKB) et j'aime à penser que cette pièce bicolore n'est pas sans rapport avec 1 des artistes modernes qui a promu la couleur et la scénographie au même rang d'importance. (p. 47-48)

Le fameux bleu de Klein transforme le « petit pan de mur bleu » entouré de carreaux blancs – somme toute ordinaires dans une salle de bains du XXI^e siècle – en pièce artistique détachée et arrachée au fonctionnalisme de la pièce dans son ensemble. Mais au-delà de la référence picturale, le lecteur de Marcel Proust entend « le petit pan de mur jaune » saisi par Bergotte face à *La Vue de Delft* de Vermeer dans *La Prisonnière*. Du bleu au jaune, le petit pan de mur mêle peinture et littérature et spatialise ainsi la mémoire artistique et romanesque de Thomas Clerc. En outre, en passant de Vermeer à Duchamp,

l'auteur d'*Intérieur* apparaît comme ce Bergotte contemporain qui contemple le paysage de sa salle de bains – la sienne et pas celle d'un autre –, la paternité de l'œuvre d'art (post-)conceptuelle venant réparer, en quelque sorte, la crise de vocation du personnage de Proust. La « philosophie de l'ameublement » rejoint toujours chez Thomas Clerc la littérature, elle y est même à son service : « sans philosophie de l'ameublement, je ne vois pas où réside l'intérêt d'un intérieur » (p. 265) et, de fait, l'intérêt de sa propre entreprise littéraire dans *Intérieur*.

Car, au fil des sept pièces de son appartement, Thomas Clerc construit surtout son autoportrait. Il propose un récit en forme d'art poétique en même temps qu'il donne à voir son propre atelier d'écriture ou plutôt son laboratoire, par goût du blanc et du clinique, nous y reviendrons. De l'« Entrée » à la « Chambre », la traversée de la maison se fait plus intime de chapitre en chapitre et, au fil de cette plongée horizontale, le projet de l'écrivain se précise tout en se complexifiant. Dans le salon, « rangés les uns contre les autres, [ses] carnets de notes » (p. 169), parmi lesquels « figure l'idée préexistant au texte que vous lisez actuellement, sous la forme infinitive d'1 "décrire mon appartement" » (p. 170). Puis, dans le bureau, le narrateur dévoile un autre pan de la « genèse d'1 appartement » (p. 232), un autre « avant-texte » :

Dans le 2^e tiroir, encore accessible manuellement sans bouger, est 1 autre série de chemises de couleur contenant de multiples textes, classés par genres et titres, tel que ce 1 *appartement*, premier état du livre que vous êtes en train de lire, qui en constitue la genèse et que je conserve pour les futurs chercheurs. Bien que j'aie une certaine aversion pour les travaux génétiques dont la théorie littéraire, désorientée par trop de formalisme dans les années 70, a cru bon de se faire 1 religion nouvelle en

exhumant la masse des avants-textes et autres brouillons, je ne dénie pas les pulsions des fossoyeurs, et même, pour leur faciliter la tâche, je dirai ici que ce premier titre plat a vite été remplacé par celui de la version finale. Déjà pris, *Voyage autour de ma chambre* était incomplet eu égard à la superficie du texte; quant à *Mon grand appartement*, son ton ironique me répugne. (*ibid.*)

Un carnet puis une chemise de couleur incarnent respectivement « l'idée préexistant au texte » puis le « premier état du livre ». Traverser l'appartement revient littéralement à progresser dans la généalogie de l'écriture d'*Intérieur*, le narrateur nous emmenant de la note au texte, du salon au bureau. Après avoir décrit son entreprise tantôt comme une collection de « preuve[s] matérielle[s] » (p. 15) – de son existence et de son histoire? –, tantôt comme un besoin d'« effacer les traces de l'ancienne pénurie où [il] vécu[t] » (p. 372), tantôt encore comme « 1 autobiographie en verre où s'est déposée toute 1 archive de particules » (p. 219), Thomas Clerc se déshabille, à la lettre, dans la dernière pièce de l'appartement. Face à la penderie sise dans sa chambre, il interroge ses vains costumes et le dandy s'efface alors devant l'écrivain, sans costume celui-là :

Fanthomas

Plus je considère mes vêtements, plus je vois le fantôme que je suis. J'ai fait d'eux mes alliés parce que nous avons peu d'alliés et ces aliens m'ont aliéné l'esprit. Croyant devenir plus personnel par leur entremise, c'est le contraire qui s'est produit, ils m'ont renvoyé, derrière la profusion de leurs possibles, à 1 distance de plus en plus terrible avec moi-même. En multipliant mes incarnations provisoires, ils me signalent mon propre vide. J'entends le célèbre cri du "marchand d'habits ! avez-vous des habits à vendre ?" qui résonne dans ma tête pleine de poussière et de références, et je me rends compte que le seul costume que

je répugne à porter, c'est celui de l'écrivain – hélas, il me colle à la peau. (p. 382)

L'écriture « se charge [certes] d'arracher » le « masque » (p. 310) et les « incarnations provisoires » (p. 382) avec lesquels vit Thomas Clerc mais, sous le masque et les vêtements, c'est encore l'écrivain qui montre visage et corps : Thomas Clerc *est* l'écrivain, collé à sa peau, ne faisant qu'un avec lui. « Fanthomas » construit ainsi avec *Intérieur* une autoreprésentation de l'écrivain au travail. Sont évoquées les diverses phases de la création, de l'observation⁶ à la prise de notes, puis aux différents jets. L'écriture est le fruit d'un travail, d'un artisanat – où l'on reconnaît que Thomas Clerc, comme il le rappelle, est spécialiste de Barthes⁷. La poétique d'*Intérieur* représentée au sein de l'œuvre s'apparente en effet à une chaîne de production, depuis la menuiserie jusqu'à l'ameublement. L'écrivain met en scène sa propre désacralisation, à rebours du mythe du génie romantique par rapport auquel il pense sa propre posture. Pour cette raison, le bureau, dans ses dimensions symbolique et matérielle, est mis en valeur comme support de l'écriture littéraire :

Avec sa lourdeur stable de taureau, le bureau rabaisse l'artiste au rang d'employé, de gratte-papier, de rond-de-cuir. Mais pourquoi gommer ce qui rabat l'écrivain sur l'écriture? 1 bureaucrate sans bureau est nul : les joueurs jouent, les assassins assassinent, les écrivains écrivent. Le Romantisme est sans bureau apparent; je reste au site de production. (p. 222)

⁶ Par exemple : « Si tourné que je sois en moi-même, si désireux du "côté cour", j'ai besoin du théâtre infini de la rue pour me divertir et alimenter mes rêveries par du réel bien dense. » (p. 284)

⁷ « Pour la lettre B, qui contient pléthore d'auteurs de première catégorie et parmi mes favoris, de Balzac à Brautigan en passant par Baudelaire, je ne saurais passer sous silence les œuvres complètes de Barthes, dont je suis 1 des "spécialistes" » (p. 251). À propos de l'artisanat de l'écriture, voir Barthes (1953).

De la même façon, les « carnets de poche [lui] servent à déposer [sa] première “inspiration” » (p. 170). Mais, immédiatement, l'« écrivain post-conceptuel » (p. 37) précise : « (je n'aime pas ce mot romantique) » (p. 170); il lui préfère l'expression « première idée-jet ([il] aime ce mot dynamique) » (*ibid.*). Si le carnet de poche sonne comme un objet bohème, le « pur crème du iBook G4 » (p. 237), « acheté [...] 1500 euros » (p. 227), s'accorde davantage à la vitesse et au dynamisme de l'« idée-jet », même s'il contrarie quelque peu le masque du dandy et ses « penchants technophobes » (p. 227). Mais l'hybridation des postures, presque toujours contradictoires, est au cœur du projet de Thomas Clerc, écrivain *propriétaire* de l'outil informatique « *nec plus ultra* » (*ibid.*). Le blanc de l'ordinateur Apple prend place aisément dans le laboratoire de l'écrivain et se signale comme la forme contemporaine du « blanc souci de notre toile » (p. 237) de Mallarmé. D'ailleurs, plutôt que de brosser le portrait de l'écrivain au clavier, en train de rédiger ou de « rumin[er] son œuvre », Thomas Clerc évoque significativement le nettoyage de l'écran grâce au « petit aérosol protégé par 1 capsule » (p. 237). À l'idée-jet dynamique correspond le jet de l'aérosol, c'est-à-dire l'action de nettoyer, sorte de rituel clinique, maniaque, avant de *rédi*jet.

Ranger et nettoyer sont en effet des gestes récurrents de la vie de l'écrivain, des gestes domestiques autant que littéraires qui participent à construire ce qu'on appellera une utopie du blanc, portée entre autres par l'« iBook » et « sa coque de plastique blanche laquée » (p. 227), version « antiromantique » (*ibid.*) de la plume et du papier. Pour Thomas Clerc, le « *blanc suprême* », c'est « 1 feuille A4 [qui] épouse l'écran » (p. 228).

Ranger et nettoyer : gestes domestiques, gestes d'écriture

Outre les diverses postures évoquées, *Intérieur* propose aussi un portrait de l'artiste en maniaque du rangement et de la propreté. Armé de son « Ajax vitres » (p. 287) et d'« 1 chiffon doux » – la précision est importante –, il traque la poussière et « ses colonies » (*ibid.*). Cependant, la panoplie du *ménager de moins de cinquante ans* est complétée par « 1 journal » qui, devenu « boule humide et noire, [...] accomplit sa vocation de torchon » (*ibid.*). La première étape du nettoyage des vitres passe ainsi par le mélange « de la crasse à l'encre du quotidien » (*ibid.*). Eu égard à la superficie totale du texte, ce geste peut être lu comme une métaphore de la poésie de *Intérieur* : laver la crasse et l'encre quotidiennes dans l'écriture littéraire⁸.

En effet, l'écrivain est habité par un désir d'ordre, de transparence, de blanc, jamais définitivement installé dans le récit. C'est lui-même, d'abord, que Thomas Clerc nettoie frénétiquement dans sa baignoire, muni de son « Neutralia » aux « couleurs préjudiciables pour l'harmonie de la pièce » mais ayant l'avantage de ne contenir aucun « agen[t] acid[e] » (p. 63) :

À l'instar de Maïakovski, qui, dit-on, se rinçait plusieurs fois par jour parce qu'il ne souffrait pas sa propre odeur, je suis progressivement passé d'1 utilisation raisonnable des soins hygiéniques à 1 usage plus marqué, dont les effets pervers n'ont pas manqué d'apparaître puisqu'en se lavant trop on détruit les cellules qui régulent la présence de la sueur : moi qui ne transpirais jamais, j'y suis davantage sujet à cause de mes savonnages répétés, de mes douches récurrentes et de mes bains successifs. (p. 63-64)

⁸ La référence à la presse rappelle le projet de Georges Perec, décrit dans « Approches de quoi ? » [1973] (*L'Infra-ordinaire*, p. 9-10).

Cette obsession de la propreté se meut volontiers en souci de netteté : la cuisine, notamment, doit masquer ses traces, que ce soit « l'égouttoir ou [les] vivres en tas » (p. 105). Pour ce faire, « 1 solution pratique [...] est immédiatement lisible dans le *muret séparateur* de la cuisine, qui délimite l'espace de façon claire » (p. 104). Ce muret, blanc et immaculé, assume ainsi une double fonction : il masque et sépare, il est ordre et propreté – variation de « L'Invitation au voyage » baudelairienne. Car derrière le muret, l'eau stagnante de l'égouttoir menace : elle forme un « mini-marais qui évoque la guerre du Vietnam » (p. 113). Si Thomas Clerc renonce ici « à tout dominer » (*ibid.*), il se rattrape après le repas : « le plan idéal [...] redevient neuf et net » et « [il] forme 1 site propre » (p. 151).

Nettoyage, ordre et netteté sont intégrés dans le récit à une réflexion diachronique qui envisage l'histoire de la décoration intérieure *via* la référence littéraire, Balzac en l'occurrence :

Blanc de travail

[...] Les murs blancs, le muret blanc, le blanc qui a pris possession de la majorité des intérieurs occidentaux pour ses vertus absorbantes et lumineuses déploie son empire. Sa dimension esthétique-morale s'est étendue au reste, la cuisine devant rester propre et sublimer avec plus d'énergie encore que la salle de bains ses conditions d'exercice. La propreté m'excite peut-être à cause de sa proximité avec la propriété, l'1 cherchant à effacer la culpabilité de l'autre tout en la glorifiant. Dans les dessins animés, où tout est lisse, l'immatériel domine, les personnages, qui ne possèdent rien ou sans effort, y sont purement abstraits. C'est Balzac qui a fait entrer le mobilier dans la littérature, l'argent, la saleté, les titres de propriété, les fonds de pension, les assiettes creuses et le porc en sauce. Le blanc moderne vint plus tard pour laver les crimes du XIX^e siècle. (p. 138-139)

En effet, chez Thomas Clerc, le blanc est omniprésent : le « rideau de coton blanc » de la fenêtre qui, à l'entrée, donne sur la cour; « 1 incident comme la neige » qui, parfois, vient retenir son regard à la fenêtre; les « carreaux blanc Raynaud » (p. 48) de la salle de bains; le « sèche-linge manuel » sur son « socle horizontal blanc » (p. 68); les toilettes où « tout [...] est blanc » (p. 82); la bouilloire blanche qui « contribue à l'unité chromatique » de la cuisine (p. 114); les « blancs crépons » des « sous-bocks » collectionnés jadis (p. 177), etc. Cependant, au-delà du sentiment de répulsion et de fascination pour « cette grande et belle supercherie du blanc » (p. 219) moderne, Thomas Clerc construit là encore son art poétique. Par l'intermédiaire de la référence balzacienne, le « *blanc de travail* » synthétise deux formes de blancs du texte : le blanc de l'intérieur, ici la cuisine, là la salle de bains, et « le blanc souci de notre toile » déjà évoqué, c'est-à-dire la page blanche ouverte sur « l'iBook » blanc de l'écrivain. À la fois domestique et poétique, le blanc est un avatar du *bleu de travail* de l'artisan en lequel, on l'a vu précédemment, l'écrivain se reconnaît. Amateur de chemises monochromes, Thomas Clerc ne regrette-t-il pas « de ne pas avoir davantage de chemises blanches » qui sont « le plus beau genre [...] et le plus simple » (p. 350-351) ? Créer, obtenir et porter du blanc participent d'un même geste esthétique, dans lequel nettoyage et rangement – « par peur des taches » (p. 351) – sont le support de l'écriture en même temps que son matériau et sa visée.

Thomas Clerc pense en effet le rangement de sa maison comme l'incarnation domestique et quotidienne de « l'ordre supérieur qu'est la Littérature » (p. 162). Activité d'esclave, de tâcheron, de « garde suisse » (*ibid.*), ranger est à la fois synonyme de répétitivité presque mécanique du quotidien mais aussi, par là même, acte de sacrifice à la « Littérature » avec un grand « L ».

Thomas Clerc réinvestit ici la scénographie auctoriale romantique, version « homme de ménage » (p. 161) :

Rangé

Chaque jour dresser la table, nettoyer, mettre en route les machines, déplacer puis replacer les chaises, ouvrir les placards, brancher, faire la vaisselle, débrancher, ranger la vaisselle, secouer la nappe par la fenêtre – l’heure tourne vite en fonction domestique. Ranger, de prime abord, satisfait comme 1 tâche à portée de main; puis, devant la répétitivité de la chose, l’esclavage maison s’insinue. Avant de se rendre à l’idée d’1 petite prise en charge quotidienne, il a envisagé des solutions extrêmes : accepter l’incurie 1 fois pour toutes, s’en réjouir, vivre à l’hôtel. Il se fantasme lui-même en homme de ménage, résout le problème du chômage en recrutant 3 millions de serviteurs. Puis, devant l’évidence des miettes répandues à terre, il va chercher la balayette et prend plaisir à s’humilier. Ranger rend modestement fou.

Dérangé

L’ordre auquel je m’astreins avec la compétence d’1 garde suisse s’oppose à la sauvagerie domestique dans laquelle vivent certains de mes proches (mon père et ma femme). Le désordre donne des résultats plastiques probants, tel *The Destroyed Room*, photo de Jeff Wall où je reconnais l’antre de quelques-uns, mais il nie pour moi l’ordre supérieur qu’est la Littérature. Accoupler l’écriture “noble” et le rangement “petit-bourgeois” au cœur de chaque pièce, puis mélanger sur 1 rythme populaire. (p. 161-162)

Rangement domestique et ordre littéraire s’accouplent ainsi pour créer une continuité entre l’intérieur et *Intérieur*, entre l’espace quotidien et l’œuvre. Les réflexions métatextuelles sont légion dans le texte de Thomas Clerc et, souvent, elles ont à voir avec le rangement et le nettoyage, car une des fonctions de l’écriture est de faire place nette. Se lit alors une sorte de fantasme du primitif ou de l’origine, romantique s’il en est, en

tout cas un projet de recommencement synonyme de renaissance :

Le poids de ses objets

Car si ce texte pouvait, en sus des choses qu'il y dénombre, me défaire de celles dont le poids me pèse, qu'il en soit remercié; ce ne serait pas son plus haut vice que de m'obliger à faire le ménage de tout ce qui m'encombre. [...] 1 immense campagne de débarras me prend, 1 envie de Thébaïde où je pourrais enfin vivre à mon gré. Joignant le geste à la parole, je m'empare de ce bibelot et je le poubellise. Je suis sur la piste de ma libération. (p. 308)

Le jeune Juif qui durant l'hiver 1942 ne dut sa survie qu'au placard où il se cacha, loin de me culpabiliser de répertorier les choses, me chuchote que j'ai raison de poursuivre ma quête. Que la vaine contemplation de moi-même me sera pardonnée. Que la vie est 1 inventaire politique. Qu'il faut vider tous ses placards. (p. 320)

Je reste neuf

[...] l'éclat du neuf m'excite, et j'aime savoir qu'1 nouveau venu entrant dans ma penderie la ravivera; j'espère le maintenir intact le plus longtemps possible par le recouvrement de housses ou les protections de plastique transparent que les repasseurs auxquels je confie mes affaires utilisent – exactement comme le préservatif, loin de signifier la mort du désir, l'incarne à sa façon dans l'art d'aimer. (p. 358)

Parvenu ruineux

Bientôt parvenu au terme de cet arpentage, 1 dégoût impitoyable me saisit devant la masse inerte de choses où j'ai tâché d'introduire 1 peu de nomadisme et de lumière. J'en viens à souhaiter que tout ceci disparaisse, et même l'immeuble qui m'englobe, vestige d'1 respect d'autant plus absurde du passé qu'il est médiocre et décati. Il y a quelque chose de rance à vivre dans du vieux sans histoire. (p. 383)

Trier, jeter, faire disparaître se situent à l'horizon du quotidien de Thomas Clerc et de son « inventaire ». Il s'agit d'épuiser le lieu usé afin de retrouver « l'éclat du neuf » et du

nouveau, autres incarnations du « blanc souci de notre toile » et de notre vie, fantasmatiques ceux-là. Inscrit dès les premières pages du récit, le projet du propriétaire est aussi l'horizon de l'écrivain : sortir, voire déménager, « qui est le grand rêve de ce texte » (p. 172).

Car nettoyer et ranger sont insuffisants : Thomas Clerc étouffe sous la prolifération des objets et de leur description. Espace domestique et espace d'écriture sont saturés et ploient sous le « *Surplus* » (p. 368). Or, là encore, le caractère innombrable des objets, lequel implique l'infini du descriptif⁹, résonne avec l'effet de saturation produit par les intertextes et les intratextes. Sauf que, cette fois, ceux-ci permettent de faire respirer ceux-là, de leur donner du *jeu* grâce à divers dispositifs ludiques mêlant humour, dérision et ironie.

Jeu(x) de piste et courants d'air : tentatives d'évitement de l'usure

Héritier de l'Oulipo, Thomas Clerc aime à écrire en se fixant des contraintes. Dans *Intérieur*, l'espace prend pleinement possession du mouvement de l'écriture qui suit l'ordre des pièces dont le plan est reproduit à chaque début de chapitre¹⁰. Surtout, Thomas Clerc emprunte à un Queneau et à un Perec leur fantaisie et leur humour. Deux dispositifs ludiques concourent notamment à intriguer le lecteur et à mettre en intrigue

⁹ Hamon (1981, p. 45) définit ainsi le geste descriptif : « [...] le signe emblématique du descriptif paraît être [...] le "etc." qui clôture, sans la clôturer, toute énumération. ».

¹⁰ « Le plan du livre suivant celui de l'appartement, je commencerai par la partie gauche de la pièce, qu'occupe la cuisine américaine. » (p. 101)

l'entreprise « documentaire », précisément muée en « roman¹¹ ».

Par exemple, le *Cluedo* est un *leitmotiv* aléatoire qui introduit une dimension ludique et, par analogie, associe la déambulation intérieure à une enquête criminelle :

Le Docteur Olive, avec la clé anglaise, dans l'entrée, m'approuve.
(p. 32)

Cluedo

Mlle Blanche, dans la cuisine, avec 1 poignard. (p. 139)

Cluedo

Mme Pervenche, dans la salle à manger, avec le chandelier.
(p. 160)

Cluedo

Colonel Moutarde, avec le revolver, dans le salon. (p. 194)

Cluedo

Le Professeur Violet, dans la bibliothèque, avec la matraque.
(p. 241)

Cluedo

Mlle Rose, dans la chambre, avec la corde ! (p. 376)

Ces six mentions du *Cluedo* sont appelées par un détail du texte qui le précède ou qui le suit : le Docteur Olive sort sa clé anglaise parce que Thomas Clerc vient d'évoquer « son seul bel outil, 1 marteau » (p. 32); Mlle Blanche surgit avec son poignard immédiatement après qu'il a été question du « blanc moderne » contre « les crimes du XIX^e siècle » (p. 139); Mme Pervenche apparaît quand le « coussin pervenche » tombe « sous la table » (p. 160) – la pervenche étant par ailleurs qualifiée de « couvre-sols », l'association est ici double –; le Colonel Moutarde sort son

¹¹ « Si le roman est 1 miroir que l'on promène le long d'1 chemin, selon le bien-nommé Saint-Réal, alors ce livre est 1 roman, mais tremblé. Pour être exact, il faut bouger. » (p. 300)

revolver après la description d'un fauteuil « couleur moutarde » du salon (p. 195); le Professeur Violet, dans la bibliothèque, précède la description du « meuble immeuble » (p. 241) de l'appartement, à savoir la bibliothèque; enfin, Mlle Rose doit son apparition à un pantalon « vieux rose accidentel » (p. 375). La fantaisie associative domine le jeu que Thomas Clerc orchestre avec le scénario du *Cluedo* de sorte que la fonction ludique du motif est redoublée : l'écrivain joue avec le jeu qu'il introduit.

Un autre dispositif participe également à la construction d'un jeu d'échos intratextuel : les renvois à d'autres pièces de l'appartement, c'est-à-dire à un autre moment du récit, sur le modèle de l'*infra/supra*. Par exemple, alors que l'on se situe dans l'« Entrée », le narrateur renvoie à la « pharmacie → SALLE DE BAINS » (p. 32). Ces effets d'échos sont aussi une forme de jeu de piste en ce qu'ils suggèrent un sens alternatif de lecture, qui en contrarie l'ordre et la linéarité habituels.

Grâce à ces deux dispositifs, Thomas Clerc semble inviter à une lecture buissonnière qui aménage, à l'intérieur même du récit, son propre déni du plan, pourtant affiché en début de chapitre comme un ordre visuel et, par conséquent, déambulatoire et narratif. En d'autres termes, ces types de jeux de piste impliquent un « dérangé » (p. 162) et une désynchronisation entre les mouvements du corps, du regard et l'écriture qui, par ailleurs, apparaissent comme un seul *jet* simultané dans *Intérieur*. L'écrivain suspend ici rangement et nettoyage maniaques, il congédie le « Surplus » d'objets et de texte pour faire respirer son appartement et son roman. Autre manière de respirer chez Thomas Clerc et d'ouvrir son lieu bardé de portes et de fenêtres closes : les jeux de mots, les traits d'esprits et les incongruités linguistiques. Ici, l'écrivain et

l'universitaire spécialiste de stylistique se superposent et truffent le texte d'énigmes linguistiques, littéraires et, plus largement, culturelles, qui obéissent à plusieurs types d'opération : substitution, détournement, collusion et superposition.

Lorsqu'il s'arrête à la fenêtre du « couloir-entrée », Thomas Clerc choisit comme titre de sa micro-description « *Fenêtre sur cour* » (p. 23). Le titre du film d'Hitchcock est ainsi détourné pour désigner l'objet décrit à la lettre, c'est-à-dire la fenêtre donnant sur la cour de l'immeuble. Du point de vue métaphorique, ce titre ajoute une dimension énigmatique, voire criminelle, dont l'écrivain aime à parer son appartement, variation hitchcockienne du *Cluedo*. Dans la « Salle de bains », le « *Psycho de douche* » (p. 58) désigne le rideau de douche par référence à un autre film de Hitchcock et un objet banal se confond ainsi, une nouvelle fois, avec une œuvre d'art, comme le « petit pan de mur bleu ». Lorsqu'il évoque les instruments de mesure du temps présents dans son intérieur (pendule panoramique, montre, téléphone portable et ordinateur), l'auteur joue encore avec la référence cinématographique par substitution d'un mot : « avez-vous l'heure ? » devient chez lui « *Avez-vous l'or ?* » (p. 272), rappelant le célèbre dialogue entre Yves Montand et Louis de Funès dans *La Folie des grandeurs* de Gérard Oury.

Ailleurs, ce sont les jeux de sonorités qui dominant et étonnent par l'association de mots qu'ils produisent à la rime. Empruntée au *Manuel des Castors juniors* (p. 73), la paronomase « *Patère-mystère* » (p. 72) couvre d'un voile incongru un simple élément de mobilier mais fait aussi entendre *pater* mystère, le mystère du père, ainsi que le *Pater Noster*. À la page suivante, la

« *robe de chambre forte* » associe le vêtement de maison et la pièce sécurisée par l'intermédiaire de la chambre où se replie l'écrivain. La première description de son fameux Apple s'intitule « *Pomme reine* » (p. 227). Le jeu de mots consiste ici à associer le symbole de la marque qui règne sur le « Bureau » à la comptine *Pomme de reinette et pomme d'Api*. La collusion entre le refrain de l'enfance et l'un des quatre géants du Web – GAFA pour Google, Apple, Facebook et Amazon – ne manque pas non plus d'incongruité. Enfin, un exemple de superposition finira de témoigner de l'éventail stylistique de « Fanthomas » : l'expression « *Sortir du placard* » (p. 319), qui concentre plusieurs niveaux de sens. D'abord, le geste ordinaire de ranger et de sortir des choses d'un placard dans un appartement; ensuite, l'histoire de Raymond Federman (voir 2008) qui, en 1942, a survécu à la rafle du Vél' d'Hiv' grâce au débarras où sa mère l'avait caché; enfin l'expression renvoie, d'une part, à la mise à l'écart d'un individu dans sa vie professionnelle et, d'autre part, au fait de déclarer son homosexualité. Ces deux derniers sens ne sont pas explicitement relevés dans le texte mais stimulent, par l'implicite, des micro-histoires potentielles, tandis que la *petite* histoire d'un intérieur du XXI^e siècle se superpose étrangement à la *grande* histoire du XX^e siècle.

Quels que soient leurs procédés, les jeux linguistiques, littéraires et culturels participent d'une stratification sémantique et temporelle qui fait intervenir le dehors de l'appartement et excède ainsi l'« inventaire ». L'effet centripète qui préside à *Intérieur* s'accompagne – se compense? – de son « anti-frère », l'effet centrifuge, qui éloigne Thomas Clerc et son texte du *hic et nunc* du tour de l'appartement. À ce titre, les multiples intertextes dessinent autant de lignes de fuite qui entravent l'usure du lieu et de l'écriture.

La respiration produite par les intertextes peut a priori sembler paradoxale dans la mesure où leur prolifération, on l'a dit, sature *Intérieur*. Le récit court le risque de l'étouffement et / ou de l'écrasement sous le poids des références aux textes des autres. Thomas Clerc a conscience de ce risque, sur lequel il réfléchit « au moment d'aborder le pays Bibliothèque » (p. 241) de son « Bureau » :

Livre de livres

[...] un doute me prend, sinon 1 vertige, concernant le bien-fondé général de ce projet que je ne pourrai mener à bien qu'avec la méthode surfaciale dont j'ai parlé plus haut, mais qui, à ce stade, comporte quelque risque statistique propre à rebuter mes ardeurs descriptives dans la mesure où je possède 700 livres. C'est surtout le rapport que j'entretiens avec chacun d'eux qui pourrait faire entrer ce texte dans 1 infini à la Borges, Livre de livres et grains de sable. Si sa bibliothèque est la véritable patrie de l'écrivain, il me semble que sa description constituerait 1 volume entier, et c'est pourquoi je décide par la présente de remettre à plus tard ce projet gigogne, poupée russe moins grande en quantité qu'en rêves. [...] Je ne puis que réserver pour mes vieux jours cette occupation de lettré, où l'Œuvre devra tourner sa boucle, et je prévois que mon ultime Livre sera l'Histoire personnelle de mes livres (à paraître dans 50 ans). (p. 241-242)

Outre le « risque statistique » et descriptif encouru devant la bibliothèque, c'est encore la posture de l'intellectuel qui fait problème : « Il y a l'intellectuel qui pose devant ses livres, l'homme d'affaires perdu dans son espace frigide, le pauvre dans son gourbi » (p. 243). La bibliothèque de l'intellectuel devient espace vide et *topos* un rien pathétique. Aussi est-ce en termes d'agencement que le « meuble immeuble » est d'abord pensé : sa hauteur, ses étagères, la présence d'un tabouret pour accéder aux rayonnages, son ordre de classement. L'écrivain et l'intellectuel s'effacent provisoirement pour laisser place au

propriétaire « obses-sionnel » (p. 248). Mais, à rebours du propriétaire, le costume de l'écrivain qui « colle à la peau » de Thomas Clerc n'est pas de ces « incarnations provisoires ». Rapidement, donc, l'inventaire troué de la bibliothèque commence puis se poursuit sur plusieurs pages, dans un désordre joyeux : « 64 A », dont Aymé; « pléthore d'auteurs » en B, dont Balzac, Baudelaire, Barthes; puis Cadiot, Croce, Dada, Dustan, Duras, Duvert, Eisenzweig, Fallada, Fromentin, Galbraith, Guyotat, Homère, Hyvernaud, Iacub, Jacob, Juvénal, Kafka, Kundera, McCullers, Nabokov, Novalis, Ollier, Pagès, Quintane, Rabelais, Racine, Tarkos, Truffaut, Ungaretti, Valéry, Voltaire, Walser, Woolf, Zabрана, Zola. Les fuites intertextuelles sont aussi temporelles et géographiques. De l'Antiquité (Juvénal, Homère, etc.) à l'extrême-contemporain (Iacub, Houellebecq, surtout pas « le Coelho, [...] la Katherine Pancol » (p. 133), des États-Unis à la Grèce antique et moderne, Thomas Clerc voyage entre les textes vers d'autres espaces – au sens large – qui sont autant de fragments d'origine et / ou de prolongement de son propre texte. Où se *situe* donc son œuvre parmi tous ses lieux usés, ses espaces saturés, ses *topoi* (pas toujours) évités?

Puisque le réel compte en mètres carrés, l'écrivain en chambre se venge par l'infini de ses constructions impalpables. (p. 217)

La liste volontairement lacunaire pare en effet au risque d'écrasement et d'envahissement monstrueux de l'œuvre et synthétise le jeu de piste intertextuel auquel est convié le lecteur depuis l'« Entrée ». Écrivains, cinéastes et universitaires voisinent dans la bibliothèque de Thomas Clerc, à côté des usuels (dictionnaires¹² et manuels divers). Le lecteur ne peut

¹² « [...] c'est le dictionnaire qui est pour moi le Livre absolu, le livre sacré qui les contient tous (j'ai 1 projet de réécriture du dictionnaire) [...]. » (p. 273).

s'empêcher de traquer leur présence ailleurs dans l'œuvre, dans les autres pièces de l'appartement. Muni de sa mémoire littéraire et culturelle, il suit les pistes, sans doute fausses pour certaines, indiquées par l'auteur d'*Intérieur* et relit l'œuvre à leur lumière. Ces pistes intertextuelles creusent des sillons qui appellent la mémoire et stimulent l'imagination afin de renforcer le dispositif ludique de la lecture. Par effet retour, les intertextes logés ailleurs dans l'appartement viennent compléter la bibliothèque *intérieure* de Thomas Clerc, lequel joue encore sur la confusion entre vie matérielle et vie intérieure, entre le meuble et l'image, entre la lettre et la figure.

Puzzle ou Rubik's cube, *Intérieur* fait se correspondre objets et intertextes, meubles et œuvres citées sur la mosaïque formée par les micro-descriptions qui le composent. Sous l'ordre apparent de la visite « pièce par pièce » (p. 190), à côté des manies hygiéniques de Thomas Clerc, son texte apparaît finalement aussi comme un « capharnaüm » (p. 32), comme un « pêle-mêle » de mots et de choses qui se résout peut-être dans un dispositif ludique où l'écrivain s'autoreprésente dans un lieu inédit, à la croisée du *Cluedo* et de *Fantômas dans la maison Usher*¹³ : *Fanthomas, dans toutes les pièces de l'appartement, avec la clé où pend Edgar Allan Poe.*

Car, finalement, la scénographie auctoriale ultime de Thomas Clerc consiste en sa propre mise à mort, peu étonnante pour un écrivain qui tient à sa « malle structuraliste » (p. 358). Dernier acte de respiration du texte – puisqu'il faut bien [en] finir –, la mort de l'auteur tombe comme un couperet sur la « terrible succession descriptive ». « *Fanthomas* », symbole des

¹³ La nouvelle de Poe, « La Chute de la maison Usher », est évoquée à propos des « énormes cloques de peinture » (p. 164) sur le mur du salon.

« incarnations provisoires » de l'auteur, fait « disparaître » celui-ci et offre littéralement sa porte de sortie à *Intérieur* :

Surplus

Je vois pourtant que leur rôle [de ses affaires] est de m'empêcher de me déshabiller en me noyant sous leur volume, de retarder la mise à nu, et, la différant toujours, d'étouffer ma propre autopsie. Le piège chatoyant qu'elles me tendent en me vidant de ma substance m'entraîne derrière 1 paravent orné en lettres d'or du précepte du maréchal Lyautey : « montrer sa force pour ne pas avoir à s'en servir ». Mais alors j'étais condamné à disparaître sous mes toilettes, comme j'avais livré ma maison à la frénésie du remplissage.

La doublure

Et de fait, mes personnages prennent ma place à travers mes divers costumes [...]. (p. 368)

Cependant, le jeu et l'ironie de Thomas Clerc ne pouvaient en rester là et l'« écrivain imaginaire » (Diaz, 2007) débarrassé de l'auteur construit une ultime pirouette à la fois intertextuelle et intratextuelle. Le récit s'achève (presque) quand « Fantho-mas » attend que « quelque chose se passe » dans « *La Chambre éteinte* », « noir[e] » (p. 385), derrière laquelle se présente *La Chambre claire* de Roland Barthes. Or, quand on pense à l'homophonie « clair(e)/Clerc » et à la nouvelle écrite par Thomas Clerc en 2010, « L'homme qui tua Roland Barthes », on se dit que l'écriture est bien *chez* lui un *jeu de crime* – de ses modèles, de ses objets, de ses postures – et l'écrivain un *jeu de rôles*.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
— . (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du Cinéma ».

- CLERC, Thomas. (2007), *Paris, musée du XXI^e siècle. Le dixième arrondissement*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète ».
- . (2010), *L'homme qui tua Roland Barthes et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète ».
- . (2013), *Intérieur*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète ».
- DIAZ, José-Luis. (2007), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion.
- FEDERMAN, Raymond, (2008), *La Voix dans le débarras*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- HAMON, Philippe. (1981), *Du descriptif*, Paris, Hachette.
- MAISTRE, Xavier de. (1796), *Voyage autour de ma chambre, par M. Le C. X*** ***, Paris, Dufart.
- PEREC, Georges. (2011 [1973]), « Approches de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».
- . (1982 [1975]), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois.
- PROUST, Marcel. (1923), *La Prisonnière*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française.

Résumé

Publié en 2013 chez Gallimard, *Intérieur* de Thomas Clerc se présente comme une « tentative d'épuisement d'un [appartement] parisien », rue du Faubourg-Saint-Martin. Héritier de Georges Perec, Thomas Clerc *use* son lieu par l'écriture « documentaire », laquelle représente un lieu saturé aussi bien d'objets que de références littéraires et culturelles. Plusieurs postures auctoriales sont ainsi mises en scène, topiques pour certaines, surprenantes pour d'autres : propriétaire, maniaque, dandy, esthète, intellectuel. Véritable

expérimentation formelle, *Intérieur* interroge, dans un mélange d'humour et d'inquiétude, l'autoportrait de l'écrivain en ses « incarnations provisoires ».

Abstract

Published in 2013 by Gallimard, *Intérieur* of Thomas Clerc presents itself as an “attempt to exhaust a Parisian [apartment]”, rue du Faubourg-Saint-Martin. Heir to Georges Perec, Thomas Clerc attempt to exhaust his home by “documentary” writing, which represents a saturated place of objects as well as literary and cultural references. Several writing postures are staged, topical for some, surprising for others: owner, maniac, dandy, esthete, intellectual. True formal experimentation, *Intérieur* interrogates, in a mixture of humor and anxiety, the self-portrait of the writer in his “temporary incarnations”.