

Les tensions d'Hubert Lucot : saisir, lancer, illuminer

Roger-Michel Allemand

Laboratoire Babel – Université du Sud - Toulon - Var

Roger-Michel Allemand – Permettez-moi tout d'abord d'évoquer mon impression dominante à vous lire : un sentiment de *plénitude*. Or vous n'ignorez pas combien il est facile, pour un critique familier de la sémiologie et de la psychanalyse, de déceler chez tel ou tel écrivain un objet manquant, une structure absente, un élément qui fait défaut. Chez vous, semble-t-il, rien qui en approche. Est-ce que je me trompe ?

Hubert Lucot – Je n'ai jamais parlé à mon propos de *plénitude*, mot trop élogieux, mais de *densité*, sans que j'aie jamais su si je la projetais ou si je l'observais dans tel travail jugé satisfaisant, travail porté à *sa limite*. En ce qui concerne son opposé, le

manque, il est au centre de ma thématique et de mes journées. En simplifiant, je pourrais dire que mes textes luttent contre le manque et visent donc la plénitude. Je change l'angle : j'ai affirmé dans *Langst* : « écrire me distrait de mon échec littéraire » (auprès du public). Formule développée de *Langst* : « la longue angoisse du langage ».

R.-M. A. – Quand je dis *plénitude*, c'est aussi avec l'idée qu'il y a chez vous une tentation d'absolu, celle de tout embrasser, de totaliser l'ensemble d'une expérience humaine.

H. L. – La volonté de *tout* embrasser — donc d'éviter *tout* manque — me caractérise. Provient-elle de Hegel, que j'ai lu abondamment (« soulerie ») à dix-huit ans ? Du cubisme, qui rabat toutes les faces de l'objet sur l'objet ? Chez Hegel, les contraires en lutte marchent vers le dépassement de la contradiction ; ils sont présents dans chaque instant de ma vie. Je n'ai cessé de protester contre l'opposition entre Balzac et Stendhal, le football et le rugby : nous pouvons, nous devons aimer les deux. Je revendique les influences opposées de Proust et de Joyce.

R.-M. A. – Cela va-t-il jusqu'au désir d'universalité ?

H. L. – Mon désir d'universalité est aussi fort et aussi ancien que le désir de densité. Me sachant intimiste et autobiographe, je voulais atteindre à l'universalité comme Montaigne. Étant « la matière de mes livres » (à écrire), j'imposerais une forme nouvelle de matérialisme — opposé à l'idéalisme du romancier académique. Depuis quelques années, je connais le bonheur de voir des critiques voler à mon secours : « C'est universel. Nul narcissisme, nulle complaisance. » De même, j'ai lutté contre le reproche de nostalgie que je me faisais : « Je ne regrette pas

les bonheurs passés, je ne panse pas les blessures anciennes, j'étudie le temps, *les temps*. » Je reviens ainsi à la dialectique hégélienne : mon écrit est un dialogue combatif entre moi et moi.

R.-M. A. – D'où le *tissu serré* de *Crin* ?

H. L. – Le tissu serré de *Crin* — qui date de 1959-1961 et que j'ai publié en 2004 — s'oppose dialectiquement au débit verbal des deux premiers *Cycles* — qui remontent à 1958-1959 et que je n'ai pas publiés.

R.-M. A. – À part *Le Centre de la France*, le seul de vos ouvrages qui soit explicitement assumé comme un *roman*, votre œuvre ne se prête guère à la classification générique ; néanmoins, *inventer* le monde, c'est-à-dire à la fois le mettre au jour et l'imaginer totalement, n'est-ce pas au fond l'ambition fondamentale, et contradictoire, du romancier ?

H. L. – *Les Voleurs d'orgasmes* est un roman caractérisé plus encore que *Le Centre de la France*. Cela dit, votre affirmation touche une réalité capitale : j'ai voulu embrasser *tous* les thèmes (amoureux, politiques) ; j'ai voulu rivaliser avec Stendhal, Balzac, Flaubert, Proust, sans être romancier, être poète sans écrire des vers. J'écris un journal, maigre au temps de *Crin*, débordant depuis les années 1980 ; je ne peux atteindre à la densité idéale que par un travail poétique et en donnant une facture romanesque à l'avancée chronologique, cette avancée vers le futur qui opère la rencontre de mille retours du passé.

R.-M. A. – Désolé d'insister, mais j'employais *mettre au jour*, expression évidemment très solaire. Parmi vos références privilégiées, il y a la Méditerranée, l'Italie surtout, en particulier celle de Stendhal, et puis vous louez volontiers la fraîcheur et la

lumière de Husserl, de sa *phénoménologie* — de même que la fraîcheur et la netteté de la noirceur cézaienne. Ajoutons à cela l'influence de Joyce et le titre de *Phanées les nuées*, qui fait signe vers l'éclat du grec *phaîno*, et il devient presque impossible de ne pas vous poser ces deux questions : la dimension apollinienne exclut-elle la dionysiaque ? Et quels sens attribuez-vous à vos propres épiphanies ?

H. L. – J'emploie souvent l'expression *mettre au jour*. Une image me fascine : le temps a érodé des terrains tertiaires et secondaires pour mettre au jour des structures formées à l'ère primaire. Je change de domaine et de temporalité : l'évolution de l'humanité permet à celle-ci de découvrir la naissance de l'Univers ; j'ai écrit récemment : « L'Univers est au fond de moi », développé ainsi : « L'homme a reconstitué les premiers instants de l'Univers comme s'il explorait sa propre mémoire », et précisé : « À cette époque, les instants étaient courts : de l'ordre de 10^{-43} seconde. »

J'aime la lumière. Nous vivions dans un logement obscur du XV^e arrondissement de Paris. En 1942, j'avais sept ans, nous sommes venus habiter dans le XVI^e arrondissement un grand appartement situé au sommet lumineux de la colline de Chaillot. Ma découverte de la Côte d'Azur en 1950 a été un événement considérable. J'ai aimé l'Italie stendhalienne, mais bien au-delà de Stendhal, qui ignore, par exemple, Piero della Francesca... et j'apprécie peu Milan. Tout ce qui est beau me semble italien : le Japon est italien : le cinéma japonais contient et dépasse le néo-réalisme italien. De là, je remonte volontiers à Murasaki Shikibu, au nô, à Basho, à Akinari...

Les descriptions d'Husserl passant, par réductions, du monde quotidien à l'essence et à la conscience m'ont conforté dans ma

vue quand je sortais de l'adolescence. Le travail de Cézanne et celui de Joyce ont eu un effet semblable. L'influence de Joyce (découvert à dix-huit ans : *Ulysse* puis *Dedalus*) est considérable, mais auparavant Proust puis les *Illuminations* m'avaient révélé à moi-même. La densité des *Illuminations*, leur travail mot à mot, les ellipses, les sauts de côté ont constitué un modèle pérenne. L'opposition nietzschéenne entre apollinien et dionysiaque m'a toujours semblé « scolaire ». Mais personne ne m'interdit une autre opposition : entre la conscience et l'inconscient, et de vouloir les marier, les utiliser tous deux, à ma manière innocente (naïve).

Mes épiphanies (mot joycien) me fournissent la matière principale de mes textes, donc de mes livres. Contrairement à une tendance légitime qui a régné en France depuis mon adolescence, la sensibilité et l'émotion m'ont toujours semblé la base de l'art — lequel implique également distanciation, assèchement.

R.-M. A. – Bon, d'accord, je suis scolaire. À propos de *fraîcheur*, cependant, vous m'avez écrit dans l'une de vos dédicaces : « pour la fraîcheur d'une "science de la littérature" ». Pourriez-vous développer ce vœu ?

H. L. – La tendance « anti-inspiratoire » avait banni le plaisir (que Barthes restaura) et l'ennui (aucun livre ne serait ennuyeux). Le plaisir de lire et de découvrir, la fraîcheur d'une telle découverte devraient constituer la base des travaux universitaires. Je suis effaré que des cinéphiles endiablés accordent la même attention à des chefs-d'œuvre de tel cinéaste et à des œuvres conventionnelles qu'il a réalisées pour manger. La plupart des critiques détaillent une œuvre littéraire sans

qu'on sache si la phrase est voltairienne (brève) ou proustienne (longue).

R.-M. A. – Filons la métaphore de la clarté : en quoi et de quoi votre écriture est-elle *révélatrice* ?

H. L. – Souvent j'ai constaté — avec *plaisir* — qu'un de mes écrits (une phrase, un paragraphe) avait une « portée » plus grande que ce que j'avais perçu, senti ou pensé. Le miracle venait du langage, du langage écrit. Il était dû à une intrusion étrange du temps — lequel, notamment, opère les réductions husserliennes évoquées plus haut. Il s'agit du temps du langage, du temps de l'écriture. Dite vite et *presque mal*, une sensation revient à sa source par le travail. Il est capital, pour moi, que la sensation ne se dissolve pas en une idée, et que les idées soient vives et acides comme des sensations. J'ai parlé de *temps*, j'avance aussi le mot *lumière*, la vitesse de la lumière, la fulguration.

R.-M. A. – Excusez le poncif, mais l'écriture a-t-elle quelque chose à voir avec l'accouchement ? Après tout, vous avez peu évoqué A.M., votre amour et muse, en tant que *mère*...

H. L. – Il y a procréation, rencontre de gamètes, du fond et de la forme, plus précisément de deux éléments parfois éloignés (j'ai souvent parlé d'hybridage), mais la difficulté de l'accouchement et la mobilisation douloureuse de la volonté — qui doit persister — m'ont toujours frappé, ainsi que le plaisir d'écrire (notamment à la main), le bonheur d'avoir des révélations, de savoir résoudre des problèmes... J'ai décrit l'accouchement d'A.M., je l'ai montrée avec notre fils Emmanuel — ou dessinant Emmanuel quand elle enferme dans un petit papier un morceau de gruyère qu'il trouvera un jour prochain.

R.-M. A. – Puisque nous y sommes, finissons-en avec les *topoi* : il y a de l'ogre, chez vous, comme le suggère déjà le titre d'*Autobiogre d'A.M.* 75. Dans votre façon d'être, peut-être, dans la manière dont vous capt(ur)ez vos proches dans vos livres, sans doute, dans vos phrases mêmes, qui, malgré les différences d'époques et de styles, témoignent d'une volonté de *s'emparer* — mais paradoxalement pas pour dévorer. Seriez-vous donc une sorte d'anti-Cronos ?

H. L. – Dévorant mes proches — et les inconnus que j'approche dans l'autobus, à une terrasse de café —, je leur ravis un peu de leur être (on sait que des primitifs refusent qu'on les photographie) et je souffre que ceux-ci se sentent exposés, nus, à un public (fort rare, bienheureusement). Toutes sortes de *bonnes raisons* amenuisent ma culpabilité. La duchesse d'Albe a-t-elle reproché à Goya de l'avoir peinte ?

R.-M. A. – Que ce soit à travers l'effusion ou par la densité — vous diriez *compactage* — de l'expression, vos recherches littéraires ont toujours tenu grand compte du *détail*. De ce point de vue, notamment, *Recadrages* est un aboutissement de votre art. Cela dit, je ne parle pas seulement de ce souci du détail vrai que vous tenez de votre père cinéaste et de l'influence d'Antonioni, mais plus largement de ce que j'oserai nommer le *ferment génétique*, comme si la source de la création était dans l'infime, aux limites de l'imperceptible. Si mes souvenirs sont bons, votre premier poème d'enfant évoquait précisément un *atome amoureux*. Ce noyau insécable, quel est-il ?

H. L. – Vous l'ignorez, mon livre à paraître s'appelle *Le Noyau de toute chose*. Je félicite votre perspicacité... et je prends votre question comme une affirmation, non pas une question. La notion de limite m'a peut-être été inculquée par l'analyse

mathématique et je la lierais volontiers à l'épiphanie : à l'apparition. Blanche-Neige dort d'un sommeil mortel, le prince charmant apparaît(ra). La naissance du jour et de l'amour m'a toujours ému. Le matin, ma tante Annette (Tata) ouvrait la fenêtre sur la pelouse avec amour.

Noyau représenterait la densité. Le noyau se maintient (on sait aujourd'hui que tout se désintègre), il porte le même nom dans l'atome et dans la cellule vivante. Sa dureté serait celle de ma volonté, mais le noyau est aussi, tout classiquement, l'être, amené à disparaître. De façon plus prosaïque, je signifie peut-être que, après *Allègement* (de la thématique et de la phrase), je poursuis mon aventure — commandée par quel motif unitaire, par quel noyau ?

R.-M. A. – Question en suspens, tant que l'œuvre ne sera pas achevée... Un de vos traits dominants me touche beaucoup : votre sensibilité, au triple sens de la sensualité, du tact et de l'esthétique. Il est beaucoup question de *goût* dans vos livres et la délicatesse de son érotisme est émouvante. Quand on ôte le gant de Gilda, que découvre-t-on à fleur de peau : la beauté, le sublime, la spiritualité ?

H. L. – Une fois encore je prends cette question comme une affirmation, et je précise les gants de Rita Hayworth (que je préfère nommer ainsi) : « noirs comme des bas ». Elle ne les ôte pas ; dès l'âge de onze ans (*Gilda* date de 1946), et auparavant, je connaissais la chair blanche qui règne au-dessus des bas. *Le Centre de la France* s'attache beaucoup, sans militantisme, à ceci : l'amour sexuel est sublime, spirituel, matériel, long ; il excède la petite astuce érotique destinée à faire bander les troufions.

R.-M. A. – Là, vous me comblez ! Et c'est volontairement, bien entendu, que je vous proposais les trois termes finaux dans ma

question précédente. Vous partagez avec Stendhal la passion du beau, et donc un refus du vulgaire, ce qui, de nos jours, n'est pas si fréquent, y compris en littérature. Et ce qui m'intéresse, c'est précisément la manière dont vous articulez cette quête à l'esprit, autant dire à un souffle immatériel, ce qui pose l'autre question, probablement vertigineuse, de l'alchimie qui sépare la fermentation de la sublimation, mais qui unit l'inspiration et l'énergie verbale.

H. L. – Oui, ma réponse précédente en arrivait à l'amour du beau et à la haine du vulgaire : la présidence actuelle de la France ne me satisfait donc pas. J'ai écrit récemment (ce que vous ne pouviez savoir) : « Je ne cherche pas à dire la vérité, mais à comprendre. À comprendre par la beauté », donc par la sensation (je rappelle que *esthétique* vient du grec *aisthêsis*, « sensation »). Pour l'adolescent que je fus, l'Idée principale de Platon était le Beau. Au passage : c'est probablement Platon qui m'a donné la manie de mettre des majuscules à toutes sortes de mots. Cela dit, je vois dans votre question une affirmation que j'approuve ; et je retiens de celle-ci et de ma réponse le fait que je « préfère » le Devenir à l'Être : comprendre, c'est avancer dans la chose étrangère ou intime ; j'ai souvent déclaré : « Je n'ai aucune vérité à écouler. » Repentir : il se peut qu'en vieillissant j'accorde plus d'importance à l'Être, le Devenir jouant contre moi. Ajout : la grande aventure artistique est l'évolution d'un style.

R.-M. A. – Saveur égale savoir égale sagesse ?

H. L. – Question-réponse. L'égalité savoir-saveur est étymologique (latin *sapere* et *sapor*). La sagesse contient plaisir et bonheur. Épicurien, j'ai (donc) dû apprendre, seul, à ne pas boire et à ne pas fumer.

R.-M. A. – Écrire, serait-ce avoir de l'âme ?

H. L. – Oui, mais pas seulement. Il faut savoir et la libérer et la contrôler, *double bind* subtil.

R.-M. A. – Votre travail est particulièrement attaché au réel, attentif à sa perception et à sa transcription. L'aventure de *Crin* ne témoigne-t-elle pas que la réalité *matérielle* surpasse toujours l'illusion de l'art ?

H. L. – Attentif au réel, je ne dois ni le décrire ni prendre appui sur lui pour gagner le monde des images et des belles paroles. Je navigue constamment entre réalisme anecdotique et préciosité. Écrivant vite (presque *automatiquement*), j'ai ensuite tout le temps de laisser le temps passer sur le texte, lequel s'enrichit de précisions et d'ellipses. L'aventure de *Crin* fut douloureuse. Les ajouts innombrables se faisaient non pas à la suite du premier écrit mais sur lui-même. J'obtenais ainsi une matière aussi compacte que le réel — et que l'image ou métaphore — mais moins facile à lire que lui : « C'est une roue enflammée ? — Non, un coq. » Cela dit, je crois souvent avec Hegel que l'illusion artistique surpasse la réalité, que l'aventure de Mme Bovary est plus prenante et éclairante que celle des autres Normandes illuminées et adultères, et cela par le travail de la phrase. Hegel préfère l'art à la réalité comme l'esprit à la matière ; mais, précisément, j'aime la matière dans l'œuvre d'art, une matière libérée de l'idéalisme ; j'aime le tranchant sensuel de l'idée. Visiteur d'un musée, j'échappe de temps à autre à l'enfermement et marche vers une fenêtre ; alors renaissent la rue, un parc, et je ne sais qui l'emporte du réel ou de l'art. Comme dans les oppositions refusées Balzac-Stendhal et football-rugby, j'ai la conviction que la vie et l'art se complètent et s'interpénètrent ; un temple fait partie du paysage.

R.-M. A. – En quoi la médiation de l'art est-elle indispensable à votre relation au réel ?

H. L. – L'art m'a permis de comprendre mes sensations et mes souvenirs, la rue, un paysage, un employé de bureau. Il a formé mon expérience, il m'a appris à lire (le réel et moi-même) et à écrire (à transcrire réel et illusions). Je ne cesse de retrouver dans le présent mes souvenirs, dont certains appartiennent à telle œuvre d'art (livre, film, tableau) : j'ai vécu les gants de Rita.

R.-M. A. – Il y en a qui ont de la chance... Votre pratique du journal, est-ce une manière d'actualiser le présent et de retenir votre monde ?

H. L. – Je n'ai tenu régulièrement un journal qu'à partir de juillet 1984 (j'avais quarante-neuf ans), mais je prends des notes de type journal depuis mes dix-huit ans et leur travail donna des textes (« poétiques » jusqu'en 1958). Il y a là une pratique de possession et de rétention.

R.-M. A. – À vous lire, et à vous écouter, on saisit bien que votre appréhension du monde est très concrète, très physique même. J'irai jusqu'à dire qu'on y ressent de l'effort, une concentration quasi sportive : n'est-ce pas la *tension* qui caractérise votre écriture, dès avant *Le Grand Graphe* ?

H. L. – Mon engagement physique est indéniable. Prendre la plume (à un comptoir, dans le métro, sur un genou...) c'est me jeter dans l'eau glacée où mon mouvement volontaire doit me (ré)chauffer. La production de quinze gros livres depuis trente-cinq ans est due à cent cinquante mille coups de rein sans lesquels mon psychisme et l'être-là n'auraient laissé aucune trace. Cet effort date de 1953 (j'ai dix-huit ans), quand je subissais l'emprise des *Illuminations* et du cubisme. En 1970, *Le*

Grand Graphe m'a permis d'allonger le tir (la phrase, le déferlement) que dix ans de compactage (les quatre livres brefs des années 1960) menaçaient de paralysie.

R.-M. A. – Et l'importance du *geste*, pictural ou scriptural : il s'agit d'insuffler une dynamique à l'inertie ?

H. L. – Il s'agit de capter la dynamique du monde extérieur et plus encore la dynamique du mouvement intérieur face à l'extérieur : les deux se mêlent, le geste écrivant est un troisième mouvement et la somme des trois mouvements. Cela est sensible dans le dernier chapitre de *Probablement*, où le mouvement d'une conversation d'étrangers, les manifestations autres (des voyageurs se lèvent, boivent), le paysage, ses à-coups se mêlent en un monologue intérieur extrêmement phrasé. Ma considération de l'immobilité et de la nécessité pour moi de la dire par une phrase est une donnée fondamentale. Quand j'ai découvert, tardivement (après *Le Grand Graphe*), l'œuvre de Morandi, j'ai ressenti un grand réconfort.

R.-M. A. – Les multiples relations que vos analogies établissent entre les éléments qu'elles joignent sont autant de trajectoires. Convergent-elles ? Et vers quoi ?

H. L. – Vous l'ignorez, mon livre en cours, entrepris dans l'été 2009, s'appelle *Relation*. J'ai déjà écrit que la relation, toujours abstraite, entre des éléments concrets l'emporte sur ceux-ci... mais, dans la phrase, les chevilles syntaxiques dégradent le trajet qui mène d'un élément à un autre. Je ne cesse de me référer à la fulguration, à la vitesse de la lumière, de considérer qu'en ce moment même, des milliards de neutrinos venus du fin fond (sic) de l'Univers traversent mon doigt. Monde des relations — évidentes (le livre n'a qu'une page) —, *Le Grand*

Grappe m'a permis de passer du compactage à la phrase dynamique (*action writing*), de la note sur un bout de papier à la notation dans l'espace. Les relations convergent-elles ? Ma tendance romanesque voudrait qu'elles pointent toutes le noyau de toute chose. Ma tendance scolastique propose : les milliards de relations nous prouvent que « tout est relation ». Le jour (des années 1970) où j'ai appris que l'Univers et notre vie courante étaient soumis à quatre interactions m'a comblé.

R.-M. A. – Je vous posais ces questions de physique en songeant à l'architectonique grecque, et plus précisément à l'*entasis*, ce léger renflement, presque imperceptible, au tiers de la colonne, qui lui donne son galbe, cette *tension* convexe qui permet, par illusion d'optique, de rectifier l'impression de concavité que produirait une ligne strictement droite. Vous y reconnaissez-vous ?

H. L. – Je m'y reconnais ; cette modification d'un *courant* (plastique) le contredit, donc le réalise. Nous devons échapper à l'uniformité industrielle mais sans révolutionnarisme hystérique. La gauche me reprochera-t-elle de prôner avec une certaine droite « le changement dans la continuité » ?

R.-M. A. – Le jeu de mots est mauvais, mais il n'y a qu'un faux pas étymologique de la *colonne* au *style*, alors, à choisir — si tant est qu'il le faille —, préférez-vous le trait du cardinal de Retz ou les circonvolutions de Saint-Simon ?

H. L. – Retz et Saint-Simon manient tous deux la phrase latine et l'observation crue, les deux œuvres s'opposent comme Balzac (Saint-Simon) et Stendhal (Retz). Comparer Proust et Saint-Simon stimule notre esprit, murmurons : « Proust = Saint-Simon + Chateaubriand + Henry James. »

R.-M. A. – Quelle part tient, dans votre écriture, la recherche du langage, je veux dire d'un langage à lire en tant que tel ?

H. L. – Je construirais volontiers la réponse à cette question difficile en faisant varier ma réponse à votre question sur le geste, et je remplacerais (sans s) *langage* par *écriture*. Je me livre à deux écritures : l'écriture automatique sur le motif (motif réel ou mental) et la réécriture qui, tout aussi endiablée, se répète sur tout texte pendant des années et rencontre mille obstacles. La transformation du verbe passif en verbe actif donne souvent de bons résultats. L'introduction d'informations indispensables à la lecture, des résultats désastreux. Un personnage a surgi de façon créative ; préciser la date, la profession du personnage, le lien de parenté ramollit la création. Je réinterprète votre question. Vous me demandez si j'aime faire du pur langage, sans liaison avec un objet ou une idée ? Je ne sais jusqu'à quel point le langage (ou le parleur, l'écrivain) se libère de la chose à dire, consciente ou inconsciente. Quand je relis (parfois pour la centième fois) un texte très travaillé et réussi (selon mes critères), souplesse complexe, rapidité dense et légère me donnent du plaisir, mais au bout de deux ou trois pages je me réveille : « Qu'est-ce que je (écrivain) dit au juste ? Qu'ai-je lu ? », et : « C'est si bien que je me suis endormi. », ou, au contraire : « L'idéal est d'avoir une *écriture de rêve*. »

R.-M. A. – Me remémorant la douceur de certaines de vos pages, mais aussi la jaquette du *Centre de la France* ou le récit de votre première fois avec a.m.b. (A.M. jeune fille), j'y ai spontanément associé le retour d'Ulysse à Ithaque. Vous savez : « ce lit, où tendaient tous mes vœux » (Homère, 1999, p. 418). Quelle n'a donc pas été ma surprise de lire votre association de l'écriture à

la violence dans le collectif *Écrire, pourquoi ?* (Lucot, 2005, p. 98-99). J'avais donc mal lu ?

H. L. – Je maintiens : « L'écriture violente le blanc, ainsi que le réel, traversé et mutilé, non pas photographié », « la réécriture viole le premier jet, parfois pour retrouver un proto-jet que les instincts académiques avaient habillé dès son énonciation »... mais, à la suite de cette double violence, une surface lisse et plaisante s'est installée. Les images naturelles ne manquent pas : dur labour mène à douce pelouse.

R.-M. A. – C'est sans doute naïveté de ma part, mais vous ne m'enlèverez pas de l'idée qu'il y a là comme une paille. Il faut dire que mon imaginaire vous associe à d'autres idées, à d'autres scènes, autrement plus éblouissantes, y compris visuellement, telle la première séquence d'*À la verticale de l'été*, de Tran Anh Hung.

H. L. – J'ai vu un nombre incalculable de films asiatiques, pas celui-là. J'aime que vous associiez mon travail à celui d'un cinéaste asiatique. Je note que le cinéma japonais, le plus beau du monde, marie à merveille la douceur et la violence.

R.-M. A. – Mais revenons à votre littérature : en quoi est-elle une *hyperstructuration du réel*, pour reprendre vos propres termes ?

H. L. – J'ai tout à l'heure évoqué l'influence du cubisme... et la manière dont divers mouvements extérieurs (y compris extérieurs au train) et intérieurs se mêlaient — dans la réalité et par l'écriture — alors que je faisais le trajet Bordeaux-Paris, dans *Probablement. Le Grand Graphe* est un immense espace autonome dans lequel se sont imprimés une multitude d'espaces, d'éléments et leurs relations. En simplifiant,

j'affirmerai que dans notre vie courante, tout présent comporte des *allusions* à divers passés auxquels on n'attache pas d'importance ; je m'efforce de ne pas les taire et je les fais apparaître par de *fausses couleurs* (celles que l'ordinateur donne à tel et tel sous-espace pour faire ressortir tels traits majeurs).

R.-M. A. – Votre « esprit aplatit l'Univers » (Lucot, 2009b, p. 14) ?

H. L. – Ce jour-là, dans mon récit de l'été 2009, j'ai une fois encore fait « venir » l'Univers et il m'apparaissait un disque (ovale) empli de vides, mais c'étaient les lignes qui m'intéressaient, comme si les galaxies indiscernables étaient des vaguelettes, et par là tout était nombre. Dans un autre texte, luttant contre le néant, j'ai créé un mythe : de l'Univers il restera uniquement la mémoire que pourrait en avoir un humain survivant, c'est-à-dire essentiellement des nombres.

R.-M. A. – Vous parlez en outre d'*hypercézannisation*, dans *Le Noir et le Bleu* (clin d'œil à Julien Sorel) : « Voulant réaliser [...] la plénitude, la *complétude*, Cézanne nous fait toucher la *discontinuité* de l'espace et du temps. Évoluant [...] vers un langage de plus et de moins, de blancs et de noircissements (à la fin par des bleus), d'allègements et de massifications, Cézanne rend charnel, palpable, concret le mot d'ordre "(dis)continuité !" qui est le mien depuis les débuts de mon *Graphe* (1970). » (Lucot, 2006b, p. 83) Si cela, ce n'est pas un autoportrait ! Et beau retournement des perspectives, la rétrospection vous permettant de faire comme si le peintre vous avait justifié par anticipation ! Vous me direz que le sommet du *Grand Graphe*, c'est un peu la Sainte-Victoire. C'était volontaire ?

H. L. – Je note avec surprise que le compliment de *plénitude* que vous m'avez fait, je le faisais à Cézanne. Je note aussi que cet autoportrait est un autoportrait idéal, et je précise ceci : l'hyperbole qui clôt le haut du *Graphe* et indique que celui-ci ne peut aller plus haut s'inspirait de *l'arc noir* présent dans un des chefs-d'œuvre lyriques de Kandinski, mais, en le reproduisant, j'ai dessiné une montagne Sainte-Victoire, qui elle-même matérialise *la limite* ; la vérité est une limite à laquelle on tend.

En ce qui concerne le noir et le bleu, ce sont les deux couleurs majeures du *Lac d'Annecy* de Cézanne, qui a accompagné mon séjour sanatorial en 1955. Mon clin d'œil à Stendhal n'est pas original, mais j'ai aimé associer Stendhal et Cézanne, les plus modernes des créateurs.

R.-M. A. – Dès l'époque du *Grand Graphe*, vous travaillez sur les marges. Faut-il chercher bords et lisières, faut-il *s'abstraire*, pour faire advenir une littérature digne de ce nom ?

H. L. – Après l'enfer des années 1960 (quatre livres hermétiques *impublishables* : que je n'ai même pas proposés à des éditeurs), j'ai voulu allonger le tir, ai-je dit tout à l'heure, en n'enfonçant pas la parenthèse à coups de marteau dans la phrase (compactage) : je l'ai placée dans la marge du texte ; par déplacements (avec s), de telles marges sont devenues les 15 m² du *Grand Graphe*. Par la suite, je me suis amusé à me définir comme un marginal. Vous me demandez d'insister sur la notion de limite (et donc sur l'analyse mathématique). Je rapproche ce thème de l'apparition : épiphanie, création, naissance, l'être est saisi quand il apparaît ou disparaît beaucoup mieux que lorsqu'il se maintient, l'étude de l'aphasie permet de mieux comprendre l'acquisition du langage..., mais je choie l'immanence.

R.-M. A. – Dans l’illimité du virtuel et de la (fausse) communication de masse actuels, quelle est la place de l’écrivain ?

H. L. – Mon livre *Opérations* a dénoncé l’intervention américaine, britannique, française, etc. en Afghanistan, où elle « étendrait le néant ». Mon humanisme a eu cent cinquante acheteurs. Je déplace la question. La même semaine, je vois deux films traitant des sujets voisins. L’un est un chef-d’œuvre, fait exceptionnel. C’est l’autre qu’on dit « sincère », « efficace », « pudique » (il est obscène). Paranoïaque, je crierais au complot. Le démantèlement de l’école, de l’université, des transports étatiques, de la santé publique m’inspire la même révolte, tous ces phénomènes relèvent d’un même « progrès ». La crise née en septembre 2007 a ébranlé les tenants de ce progrès, mais on juge impossible de leur ravir le pouvoir. Arithmétiquement, ce sont eux les marginaux, mais les médias qu’ils possèdent et dirigent placent doucement les contestataires et les œuvres non-commerciales dans la marge, dans la nuit, dans le brouillard.

R.-M. A. – À propos d’universalité, le mot *altitude* est entré dans votre vie avec A.M., avez-vous déclaré, en même temps que *coup de foudre* (Lucot et Garcia, 2008, p.125). Cela me donne curieusement l’envie de prolonger les perspectives par le décalage inattendu du débat scolastique qui opposait deux conceptions de la philosophie au Moyen Âge : d’une part les aristotéliens, y compris averroïstes, qui mettaient en avant la *curiositas*, et celle des augustiniens et de la patristique, pour lesquels il s’agissait de saisir au plus profond de soi ce qui est plus haut que soi (*lux ab alto*). Débat anachronique et tout à fait

hors de propos, me direz-vous, mais où vous situeriez-vous par rapport à lui ?

H. L. – Une fois encore, je maintiendrais ensemble les contraires, par exemple l'immanence *et* la transcendance, l'exploration du monde extérieur *et* du monde intérieur...

R.-M. A. – Et si l'on terminait par votre obsession de l'étoile incomplète ?

H. L. – Je ne parlerais pas d'obsession mais de goût. Une figure me sollicite qui lie symétrie et asymétrie, complétude, achèvement et inachèvement. Ce pourrait être une étoile dont certaines branches manqueraient ou seraient cassées, mais tout le monde reconnaît une étoile. Une fois encore, on ne sait si elle naît, si elle meurt ou si on l'observe sous un angle nouveau.

Bibliographie

FLAUBERT, Gustave. 2002, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».

HOMÈRE. 1999, *Odyssée*, traduit par Victor BÉRARD, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».

- JOYCE, James. 1992, *Portrait de l'artiste en jeune homme (Dedalus)*, traduit par Jacques AUBERT, Paris, Gallimard, coll. « Folio »;
- . 2004, *Ulysse*, traduit sous la direction de Jacques AUBERT, Paris, Gallimard.
- LUCOT, Hubert. 1980, *Autobiogre d'A.M. 75*, Paris, Hachette-P.O.L.;
- . 1981, *Phanées les Nuées*, Paris, Hachette-P.O.L.;
- . 1984, *Langst*, Paris, P.O.L.;
- . 1990, *Le Grand Graphe*, avec *Le Graphe par lui-même*, Auch, Tristram;
- . 1998, *Les Voleurs d'orgasmes*, Paris, P.O.L.;
- . 1999, *Probablement*, Paris, P.O.L.;
- . 2003, *Opérations*, Paris, P.O.L.;
- . 2004, *Crin*, Bordeaux, Pierre Mainard;
- . 2005, sans titre, dans le collectif *Écrire, pourquoi ?*, Paris, Argol;
- . 2006a, *Le Centre de la France*, Paris, P.O.L.;
- . 2006b, *Le Noir et le Bleu*, Paris, Argol-Réunion des Musées nationaux;
- . 2008, *Recadrages*, Paris, P.O.L.;
- . 2009a, *Allégement*, Paris, P.O.L.;
- . 2009b, *Christ sauvé ?*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste [imprimé à 380 exemplaires, offerts en cadeau de Noël par l'auteur et l'éditeur, le tirage de ce livre est épuisé];

- et Didier GARCIA. 2008, *Lucot, H.L. Rencontre avec Didier Garcia*, Paris, Argol, coll. « Les Singuliers ».
- PROUST, Marcel. 1987-1989, *À la recherche du temps perdu*, édition de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RIMBAUD, Arthur. 1999, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- STENDHAL. 1973, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . 2000, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».