



DIACRITIK

— LE MAGAZINE QUI MET L'ACCENT SUR LA CULTURE —

Rodolphe Perez / 23 juin 2025 / [Entretiens](#), [Livres](#), [Patrick Autréaux](#)

Patrick Autréaux : Retour sur vingt années d'écriture (*entretien*)



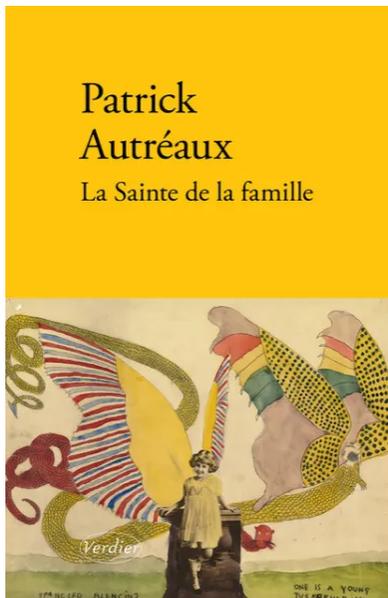
Patrick Autréaux © DR (© éditions Verdier)

P rincipalement narrative, l'œuvre de **Patrick Autréaux** ne cesse de se déplacer, sans se préoccuper des frontières génériques du récit et de la fiction.

Cette plasticité formelle est un mouvement permanent d'où se dégagent des lignes de forces et des cycles. Elle participe d'un déploiement plus large du déplacement d'une écriture jamais fermée sur elle-même.

Si l'écrivain s'est fait connaître par son « cycle du moi malade », l'idée même du cycle n'apparaît qu'*a posteriori*, alors que d'autres livres comme *Quand la parole attend la nuit* ou *La Voix écrite*, renouvellent comme sa lecture du contemporain quand surgit l'expérience.

Cette dernière semble faire vaciller l'horizon que construit le projet romanesque, non pour le contredire mais pour ne jamais s'enliser dans une architecture de soi ; non pour se nier mais pour toujours se tenir au seuil de l'incertain et dans l'hospitalité de l'hypothèse. Retour sur vingt années d'écriture.



S'il fallait traverser l'ensemble de votre œuvre pour y faire émerger des lignes saillantes, on pourrait s'attacher à définir, sans ne rien enfermer, des échappées de l'écriture, à la manière des « sorties du texte » chères à Barthes. L'ensemble des textes semble s'articuler en cycles, dont le premier serait le « cycle du moi malade », tel que vous le nommez dans la postface de *Dans la vallée des larmes*, associant la naissance de l'écrivain à l'apparition de la maladie. Comment ces deux pôles se lient-ils et communiquent-ils entre eux ?

Répondre à la question d'une origine souvent est illusoire. Le commencement est rarement ce que l'on croit. *Dans la vallée des larmes* est venu après plusieurs manuscrits ratés, où je tentais de saisir la densité d'une expérience que je qualifierais, *a posteriori*, de nodale : l'annonce d'un cancer vécue comme annonce de mort. En rémission, j'ai eu une obsession : si je dois écrire un seul livre, qu'il apporte un tout petit peu de ce que certains m'ont offert pendant la maladie. Même si je ne savais pas bien ce que c'était.

Pour l'écrire, il m'aura fallu, par hasard, être amené à la relecture d'écrits mystiques ; ils m'ont fait comprendre que je devais me centrer d'abord sur l'œil de ce petit cataclysme : le « moi sans moi » que j'avais éprouvé lors de cette annonce. C'était une sorte de vide et en même temps de plénitude, expérience oxymorique couramment décrite par les mystiques, et que je vois comme une explosion intérieure à laquelle j'aurais survécu. Au moment où j'ai compris que je devais partir de là, l'écriture est venue très simplement : je suivais la dynamique depuis ce big bang intime.

Je me souviens esquisser les grandes lignes de *Dans la vallée des larmes* en quelques heures une nuit. Le texte s'est ensuite écrit très vite. Après des années de tentatives et fausses pistes, tout était devenu limpide, même si je ne savais pas où cela me mènerait. Or, en terminant ce récit, certains éléments de la fin du texte ont laissé entrevoir un autre

livre, qui prenait appui sur ce premier – et est devenu *Soigner*. Après coup, j'ai constaté qu'ils formaient un diptyque, réuni plus tard en édition de poche. Pourtant je n'en avais pas fini avec cette expérience. J'avais mis de côté un manuscrit rédigé pendant la chimio. Dix ans après son écriture initiale et plusieurs versions, il a abouti à *Se survivre*. Le diptyque devenait triptyque, ou disons que le troisième était le tableau au revers des deux autres. Voilà comment s'est constitué un cycle sur la maladie, à partir du moment où j'ai accepté la force transformatrice de cette expérience initiale...

Tout en écrivant, j'ai aussi mieux compris que j'étais quelqu'un qui partait de ses expériences corporelles, et les utilisait pour penser. Je prenais pleinement conscience que l'écriture était le médium qui permettait de percevoir ce que j'avais vécu, et de le découvrir en même temps. Je sentais – ce qui est assez banal – que les réalités intérieures qu'on a l'impression de connaître, on les effleure seulement en les qualifiant trop vite, on tire rarement le fil de tout ce qu'elles charrient. Un peu comme dans un rêve. L'irruption de la maladie, la perte brutale des repères de la vie d'avant, la grande faiblesse qu'on atteint après huit mois de chimio, tout cela s'apparente à un rêve qui bouscule la maison de l'être. Il y a des déplacements, raccourcis, condensations, des éléments qu'on ne comprend jamais bien. Il faut beaucoup de temps pour tirer au clair, pour essayer de dégager de cette mosaïque en désordre une sorte de paysage – et c'est un petit peu ce qui s'est passé avec *Dans la vallée*, *Soigner* et *Se survivre*.

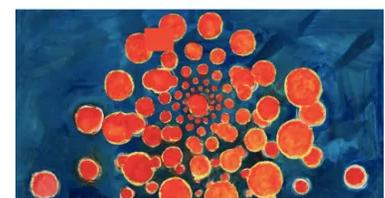
Depuis, j'ai toujours écrit comme ça, en étant très attentif à ce qui se manifeste à mon insu. C'est vrai pour les textes parvenus à l'état de livres, mais aussi pour les inaboutis qui sont des mines où je puise. Au début de l'écriture, dans le fouillis des notes et des amorces, apparaît une sorte de présence. C'est seulement lorsque je sens cette silhouette, un peu comme on distingue une forme dans les brumes, que je sais tenir un livre possible. Dans *L'Énéide*, Énée reconnaît Didon aux Enfers dans la foule brumeuse des morts. Cette scène m'avait beaucoup marqué adolescent. Eh bien, un livre c'est d'abord ça : une présence imprécise. Après quoi vient sa composition à proprement parler : il s'agit de donner un corps à cet être – un corps dans la langue. Entendons-nous bien, je ne parle pas d'un personnage, mais de l'existence même du livre comme entité vivante. Pareil à un ange qui s'incarnerait. Et un ange, c'est un être de paroles, un corpus de mots.

Moi, j'ai besoin de rendre les mots vivants. C'est ainsi que je vois l'élaboration d'un livre, mais aussi celle du flot qui continue de sourdre et m'a amené de ces écrits sur la maladie à d'autres jamais projetés avant. Chacun est venu du flux de l'écriture, du hasard aussi. On a beaucoup disserté sur « l'inspiration » ; le comment vient une œuvre reste un processus fascinant. *Le roi vient quand il veut*, dit Michon. Je n'aime pas beaucoup le fantasma royal de Michon, ni sa

Patrick Autréaux

Dans la vallée
des larmes

suivi de *Soigner*



métaphore verticale. Moi je suis dans les marais, dans les brumes, je marche à tâtons d'un vague savoir. Je ne crois pas à la foudre d'en haut, je crois à la catalyse secrète – et, dit en passant, je préfère de loin Annie Le Brun ou Louis-Combet à Michon. Certes une grande partie du travail est dirigé ou orienté, avec des constructions temporaires – des échafaudages – mais il y a un travail involontaire, qui du moins se fait dans une suspension de la volonté – une involonté –, conséquente d'une très grande écoute... Je dis écoute alors que je donnais plutôt une métaphore visuelle – mais l'œil écoute, n'est-ce pas ?



Une sorte d'attention.

Afin de discerner ce qui est en train de prendre forme et dont on n'est pas entièrement maître. Voilà quelque chose que je n'arrive pas bien à comprendre ; mais, si je ne respecte pas ce processus en voulant l'accélérer, je me perds. La question touche aussi aux attentes éditoriales. Avant que je sois vraiment plongé dans ce cycle du moi malade, mon premier éditeur, J.-B. Pontalis, voulait que j'écrive un roman. Les éditeurs espèrent souvent des romans. Par roman, il faudrait savoir ce qu'on entend, car l'histoire littéraire démontre tout de même que c'est le genre polymorphe par excellence. Eux semblent savoir à peu près ce qu'ils veulent – enfin, ils le croient. Or, j'ai toujours résisté à ça. Non par esprit de contradiction, mais parce que ce genre d'attente, même vague, me paralyse. Et si j'ai écrit deux romans – *Les Irréguliers* et *Quand la parole attend la nuit* –, c'est parce qu'ils ont surgi du flux après *Dans la vallée*.

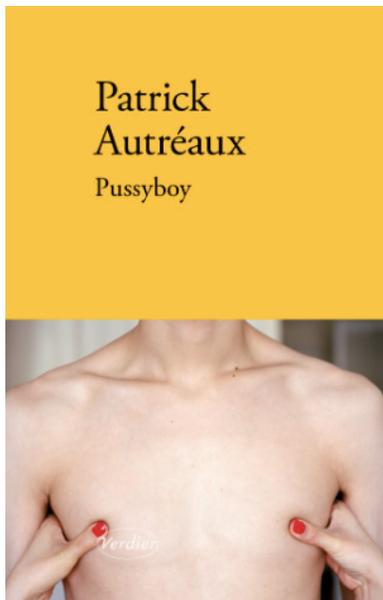
Une autofiction est une fiction, non un roman, au sens de récit. Elle organise un choix d'éléments et de faits réels recomposés. Ça serait peut-être là votre approche du genre.

Oui, c'est assez juste.

C'est vous qui avez dit cela. Vous êtes d'accord avec vous-même ! Ce qui n'est pas une évidence, parce que vous travaillez aussi l'incertitude.

À peu près d'accord, donc ! Il est vrai que je reviens beaucoup sur mes avis, et mes idées écrites. Ou disons que, me relisant, je vois toujours des nuances à ajouter. Relire un texte inaugural comme *Dans la vallée des larmes*, c'est voir à rebours tout ce qui en est venu et émane encore. Tant d'années après, je constate que, de ce moment oxymorique qui en est le cœur, continue de venir une impulsion. C'est vraiment une force – une gravité créatrice ou plus modestement organisatrice. Et même si l'écriture ne revient plus expressément sur l'expérience traumatique, elle continue de suivre ce qui en a découlé – ce moi d'aujourd'hui que je cherche à maintenir poreux.

C'est pourquoi j'aime l'image du Big Bang : l'explosion, la transformation des possibles, l'apparition des corps célestes, de la matière dont nous sommes faits et de la non-matière visible, matière noire, trou noir, et tout ce qui était imprévisible. J'en fais ici une métaphore, mais ça a été une expérience très charnelle, je ne crois qu'aux idées qui viennent du corps, du multiple qu'il recèle en vivant. Sinon, elles sont pauvres et mentent très souvent. Dans ses *Conseils à un jeune poète*, Max Jacob écrit que rien n'est plus triste, plus pesant, que les idées, sauf si on les ressent à mort, si elles deviennent des sentiments. Un sentiment c'est charnel – et la pensée, c'est du corps.



On retrouve également ce mouvement de l'expérience théorisé dans votre réflexion. Elle n'est pas le postulat d'une crise comme nécessité de l'écriture mais plutôt un geste matérialiste qui procède d'une empirique du décentrement. Après toi, la matière est retravaillée comme si elle était autre, devenue étrangère. Vous écrivez : « Sur le plan littéraire, la maladie a accentué une de mes obsessions en écho à la démarche des mystiques, chercher dans l'autobiographie le singulier impersonnel ». En vous menaçant, la maladie ouvre le risque du discours égocentrique. Vous l'évitez pourtant en ajoutant : « écrire, écrire sur soi en particulier, c'est tendre à retrouver l'épure qu'impose le dénuement, et en même temps à se réapproprier soi-même. J'ai toujours considéré mes livres comme des peaux dont je me suis

défait et dont le cœur vivant, cette zone incernable se transforme, se chamboule parfois, se patine, et en vient à regarder ses anciennes enveloppes comme des reliques qu'il est plus simple de mettre de côté. » La question de l'événement est primordiale mais travaillée depuis la possibilité d'une altérité et de l'expérience.

Même s'il y a aussi ce qu'on ne choisit pas. Et ce qu'on subit a une énergie très singulière, je crois. *Dans la vallée* évoque une convalescence qui ne se comprend pas dans ce mot même, et recourt à la métaphore du voyage. Or, convalescent, j'éprouvais une nostalgie du « voyage » que je venais de faire, même si j'étais soulagé d'être à peu près tiré d'affaire. Je voulais retrouver quelque chose de cette intensité donnée par la mort entrevue, jusqu'à ce que j'écrive cette phrase comme une évidence : le voyage commence quand on ne choisit plus. Et à moi qui aie cherché longtemps – j'ai écrit mon premier livre à 40 ans –, cela disait : Eh bien, comme est survenu cet événement qui t'a transformé, le livre est arrivé sans que tu le décides, et à partir du moment où tu as accepté de te recentrer sur ce moment quand aucun choix n'était possible.

Lorsque les deux premiers livres paraissent en poche et que vous publiez *Se*

Survivre, moment où vous actez qu'il s'agit d'un triptyque qui constitue le cycle du « moi malade », avez-vous conscience d'achever un moment de l'écriture ?

Oui, il y a quelque chose de cette conscience-là. Je ne parlerai pas d'une fin, mais je sentais que j'étais revenu à mon point de départ, en le décalant un peu. J'ai souvent évoqué la spirale pour préciser celle des cycles – sans qu'il y ait dans cette image l'idée d'une quelconque ascension, ce serait une spirale sans haut ni bas). L'écriture de *Se Survivre* est un aboutissement à mes yeux. Si c'est un livre assez court, 80 pages, il a fallu presque dix ans pour l'écrire, et quatre versions.

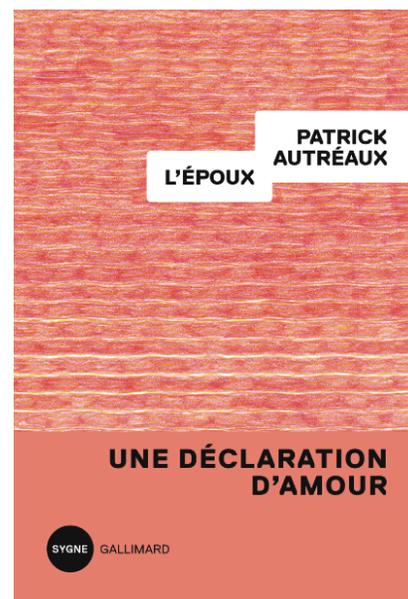
Après plusieurs textes sur une telle expérience, tout en y sentant encore des inaperçus – ces pistes intimes soulevées par l'expérience mais qui ne sont pas l'expérience elle-même –, il y a un moment où s'est posé pour moi un problème – et là je pense au lecteur : il faut spiraler mais pas faire du sur-place, ne pas se répéter. Il me semblait avoir trouvé une forme assez définitive aux principales conséquences de ce big bang, en tout cas de mon point de vue. D'autres formes m'ont été nécessaires pour me permettre de tirer les fils plus ténus. Assez vite, d'ailleurs, on a remarqué qu'aucun de mes livres ne se ressemblaient.

Quand vous êtes sur un divan – je ne dis pas que l'analyse est comparable à l'écriture, elle a toutefois avec elle des analogies – et que vous parlez de vos rêves, ce n'est pas grave si vous répétez, c'est même souvent assez riche. D'un livre à l'autre, c'est plus embêtant. Pourtant, j'ai continué d'organiser la matière qui émergeait nouvelle des mêmes événements. C'est aussi pourquoi sans doute j'ai eu tant de mal à écrire *Se Survivre*. Comme je le disais, lorsque je l'ai terminé, j'ai compris que se fermait un cycle, tout en sentant bien vivace mon impulsion à aller plus loin. L'achèvement d'un livre signe la conscience de l'inachèvement de ce qu'on écrit. Cela m'étonne à chaque fois – et peut-être qu'un jour ça s'arrêtera : chaque livre a engendré le suivant, même si parfois il y a eu des échappées, comme vous les nommez au début de votre présentation, peut-être en parlera-t-on, mais chaque livre a engendré le suivant, selon une dynamique qui me déborde.

Je vois bien qu'il y a une cohérence secrète qui mène toujours à autre chose. Vous avez cité cette image que j'aime beaucoup : je suis un insecte qui mue, mes textes sont des peaux mortes. Ma manière de vivre l'écriture a une forte parenté avec la logique du vivant : mes livres, et la littérature plus généralement, sont des êtres organiques, un ensemble organique. Peut-être que décrire la littérature en l'unissant au monde biologique est une façon de la rapporter à l'enfance – le temps des leçons de choses, pour évoquer Claude Simon. Dit autrement, les livres sont la sécrétion de quelque chose qui devient un autre corps. Peu à peu, et au fil d'étapes imprévues et impensées, comme on le disait plus tôt.

où se situeraient la chronologie et la temporalité dans ce cheminement de l'imprévu ?

Je vois assez mal une progression temporelle dans cette affaire. Ce qui est caractéristique de l'expérience nodale de *Dans la vallée des larmes*, c'est la perturbation temporelle. L'expérience traumatique, on le sait, modifie la perception et propulse dans une étrangeté atemporelle – cet entre-deux-morts de Blanchot, si saisissant dans *L'Instant de ma mort*. Or, cet espace-temps perturbé est une dimension sous-jacente essentielle de ces livres, même si, parlant de leur conception, je les réinscris dans un processus. Je disais tout à l'heure que j'aime l'image de la spirale : tourner autour d'un axe invisible et dessiner un espace en revenant sur un début, qui n'est plus début puisque le tour le fait se décaler. Or, c'est ce qui se passe quand j'écris. Et puis, je m'ennuie à m'inscrire dans une narration dont la temporalité est linéaire. La temporalité n'est pas linéaire pour moi, elle prend une forme spatiale, quelque chose de globoïde. Je circule au gré d'une vision mentale du temps, comme le bonhomme d'Ampère dans les circuits des flux électriques.



Comment s'engage votre réflexion plus générale sur la littérature ? Dans *La Voix écrite*, vous évoquez la place de soi dans le monde, à l'aune de la circularité de vos livres. Ce texte précisément échappe à l'esthétique du cycle pour mieux déplacer le sujet énonciatif vers une réflexion qui échappe au récit mais interroge les rapports autres à l'histoire.

Avec un certain recul, je constate qu'un des processus les plus importants pour moi – qu'on peut associer à l'atemporalité, car celle-ci est muette, je crois –, c'est d'aller vers cet espace-temps où le langage s'est éteint, a disjoncté ou déraillé, « à chaque fois que le corps entrave le trajet de la langue – à chaque fois que la langue trébuche sur le corps », dit Demangeot, que ce soit par l'expérience traumatique ou celle de la sexualité – avec *Pussyboy*, par exemple. M'aimante ce qui fait caler le langage et *a fortiori* la langue. Cette extinction dans l'expérience intime est un moteur. C'est une constante... Sauf peut-être pour *La Voix écrite*, en effet. Quand j'ai terminé *Se survivre*, j'ai voulu penser le parcours qui m'avait mené à écrire ce cycle du moi malade, parce que pas mal d'articles me semblaient n'avoir pas insisté sur la démarche. J'ai voulu donner mon propre récit du processus.

Ce texte évoque aussi la recherche d'une sorte de famille ou la création progressive d'une famille. Cela passe par la progressive accumulation des noms, des fraternités de noms, et leur mise en corps.

J'aime l'image du poème d'Attâr, *La Conférence des oiseaux* : une huppe appelle les autres oiseaux et les convainc d'aller à la recherche de l'oiseau divin, le Simurgh. Au bout du voyage, ils se rendent compte que ce divin, c'est eux tous ensemble. Cette allégorie m'a marqué plus jeune. De même, une autre que j'évoque dans *La Sainte de la famille* – la Communion des saints. Je suis agnostique, je le précise, mais cet article de foi du catholicisme, je le trouve très intéressant. Il propose une image cousine de celle d'Attâr : un ensemble de singularités forme une sorte de famille unie par le ciment même de la singularité. Et je ne mets là aucune transcendance ni verticalité royale, je penche vers les anarchistes, vous vous en doutez. Mais il est vrai que l'expérience du dénuement et de cette extinction, après la déflagration de l'annonce qui m'avait été faite, ont réveillé un besoin urgent de fraternité dans la voix des autres.

C'est ce qui me semble avoir permis l'écriture du premier livre, car, je l'ai dit, c'est la relecture de certains textes, de Levi et certains mystiques, qui m'a remis sur le lieu zéro. Il y a bien un dialogue, car qui dit famille dit dialogue, ou disputes d'ailleurs, ou adversaire ou fraternité. C'est donc un dialogue, avec ce qu'il implique d'ambivalence – j'ai écrit contre *Mars* de Fritz Zorn, par exemple : c'est quelque chose de familier pour les lecteurs que nous sommes, nous frotons notre esprit contre celui des autres, disait Montaigne. Quant à l'écriture, si on est écrivain et qu'on cherche une forme, le dialogue est aussi une manière de trouver une manière propre. Hugo, dans son livre sur Shakespeare, parlant des grands esprits et grands de la littérature, parle de la région des *égaux*, é-g-a-u-x, ces individus qui ont atteint le sommet de leur singularité. Sans établir de hiérarchie, il évoque cette conversation de sommet à sommet. Cette grandeur, ce génie sont liés pour lui au risque même de « monter » vers soi – de se quitter, donc, car la singularité extrême est rupture avec soi-même, avec ce qui en soi n'est pas vraiment soi. Pour nous qui les lisons, chacun semble saluer depuis ce sommet de lui-même, chaque sommet portant une torche dans la grande nuit de l'être et du devenir. Chaque vivant parle avec en horizon ces sommets des anciens, et Hugo semble dire qu'il faut lutter pour ne pas se comparer, car s'égaliser c'est devenir soi au bout de soi.

Patrick
Autréaux
Le grand vivant

Thérèse de Lisieux, dans son manuscrit A, développe une semblable idée à propos des saints, grands et petits, qu'elle compare à des fleurs, lys roses ou pâquerettes – toutes fleurs faisant la beauté du « jardin du bon Dieu. » Cette image de Hugo et celle de Thérèse m'accompagnent depuis longtemps et continuent d'être l'idéal en arrière-fond de tous mes livres. C'est probablement ce qui m'a permis d'échapper au particularisme de cette expérience – survivre à un cancer traumatisant – et, tout en mesurant la singularité de chaque auteur que je lisais ou relisais, de tisser des liens analogiques avec des expériences qui n'avaient aucune apparente



parenté avec la mienne. C'est pourquoi je me suis tant nourri, pour me comprendre, de la littérature des camps ou des voyages extrêmes, de Levi à Delbo, de Michaux aux mystiques. Et dans *La Voix écrite*, j'esquisse en effet une

longue liste d'œuvres – disposée comme un radeau.

Cette famille n'est pas d'emblée découverte, comme une épiphanie, mais arrive de manière empirique. L'incipit, notamment, et l'image des oiseaux, renvoie à l'incipit de *Le Grand Vivant*. Dans ce texte, le surgissement d'une voix médiatique met l'individu à distance, alors il se réfugie dans la nature. Si l'extérieur menace et isole, on voit rapidement que vous renversez le paradigme pour manifester, par le personnage, un désir d'authenticité qui remet autrui au centre, autrui comme vecteur aussi de la recherche du sens. Cette possibilité de la reconnaissance se construit au gré de la lecture et les liens qu'elle dévoile fonctionne comme une conscientisation progressive dans l'écriture.

Liens qui se dévoilent et qui aident à écrire, je crois. C'est une idée commune dans la littérature mystique, l'idée d'un nourrissage mutuel – c'est ma manière de lire les auteurs contemporains et classiques. Je ne sais si ainsi on rejoint une forme d'inactualité, du moins il y a un présent dans le dialogue qui se fait en marge...

C'est le contemporain d'Agamben ?

Oui.

Un dépassement de l'événement pour le contemporain. Est contemporain ce qui éclaire le moment du présent en quelque sorte... Et donc *Le Grand Vivant* serait comme une sorte de métaphore de la vie ?

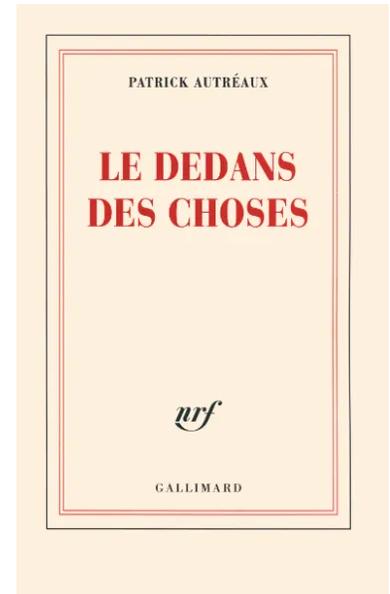
Ce titre, *Le Grand Vivant*, vient du *Timée*, où Socrate désigne ainsi la source de la vie – Dieu peut-être. Un cyclone arrive sur une ville et le narrateur doit s'enfermer chez lui. Il se met à dialoguer avec l'arbre devant sa maison, pendant la tempête, quand se réveillent de difficiles souvenirs. Ainsi s'établit un lien entre la mort d'un grand-père et cet arbre malmené par les bourrasques et la pluie. Et ce texte met en scène un animal mythologique, qui pourrait être une métaphore du thérapeute – celui ou celle dont la présence fait soin, le transfère en analyse. Eh bien, la littérature, elle œuvre là aussi, je crois. Comme disait Pontalis, les livres nous analysent plus que nous ne les analysons.

Parce qu'elle innerve l'écriture de circulations, de déplacements. Il y a une sorte d'échappée de l'écriture par laquelle les textes se font écho : *Se survivre*, *Le Grand Vivant* et *Pussyboy*.

Ces trois moments d'écriture s'étalent sur une dizaine d'années et témoignent d'une réflexion sur un sens de l'écriture, qui a beaucoup évolué pour moi.

Si le rapport à l'écriture est un rapport d'attention au monde, on remarque dans votre écriture une réflexion sur la fatalité de la vérité dans l'expérience de l'écriture. Autrement dit, si l'expérience d'écriture se veut authentique, elle doit affronter la fatalité de la vérité.

Cela rejoint ce que je disais tout à l'heure à propos de ce qu'on subit. Pour ce qui me concerne, subir m'invite à écrire : écriture et esquive de la domination sont liées. Mais, en ce cas, il y a un jeu avec la mise en suspens de la volonté, et en même temps avec la tension et le désir – jusqu'à ce que quelque chose m'échappe à un moment. On n'est pas toujours, ni durablement dans cet état, et il faut des heures ou dix secondes pour y parvenir. Et beaucoup d'écriture pour que surgisse quelque chose à quoi on n'a pas pensé, pas seulement une histoire mais un détail qui ouvre sur l'inaperçu. C'est souvent un souvenir tout simple, mais chargé de ce supplément de réalité que donne l'écriture – et ça, c'est assez magique. Ainsi, on écrit une scène, presque stéréotypée dans la mémoire, mais en l'orientant dans le livre, et brusquement on la découvre vraiment. Un je ne sais quoi, un presque rien s'y ajoute, et un détail ou la scène entière se chargent, au sens électrique du terme, de quelque chose qui leur donne statut poétique. Eh bien, c'est ça qui se trame en écrivant.



Peut-être serait-ce pour moi ce que vous nommez la « fatalité de la vérité », quelque chose de très charnel qui vient avec les mots en écrivant – quand les mots deviennent physiques. Évidemment, un texte entier ne peut pas être constitué ainsi, sinon à devenir un immense poème. Il y a aussi ces liants dont Flaubert se plaignait tant. Mais l'ossature, qui fera le relief du paysage, est constituée de morceaux chargés d'une densité particulière. Incarnation si vous voulez, même si on abuse de ce mot.

Mais parce qu'en fait l'événement est aussi offert à une scène, parce qu'il y a une dramaturgie.

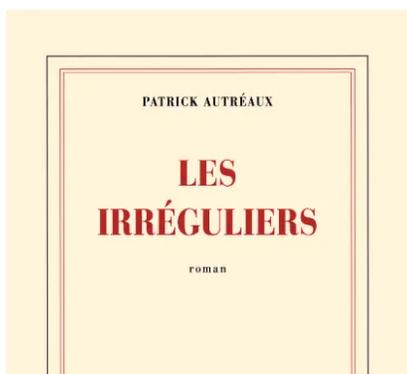
Il y a dramaturgie, vous avez raison.

Cette dramaturgie de l'écriture est aussi une pensée de la structure. Tous les écrivains ne font pas ça, je le précise parce que c'est quand même une des manières de faire cette œuvre-là. Ensuite, il y a des constructions, un cycle, des œuvres qui s'échappent du cycle, des choses qui reviennent dans certains textes comme on vient de le montrer, il y a un retour au cycle avec une restructuration plus large du cycle lui-même. Là aussi, se joue une sorte de dramaturgie, qui offre une relecture de l'événement.

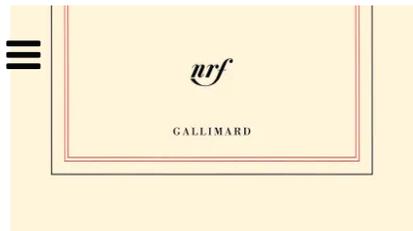
C'est très juste. Ces moments d'écriture, souvenirs transformés et chargés, viennent surtout lorsque la structure générale du livre, silhouette à quoi je tente de donner un corps, est en train de s'organiser. Il y a un jeu entre la nécessité de trouver un cadre, cadre partiellement venu à vous, et ce que cette structure fait surgir : c'est vraiment une subtile incitation entre un travail d'application dans un espace qui se définit – le côté de l'âne – et ce quelque chose qui échappe – le côté ange. Donc entre une obstination qui oriente et ce qu'on subit ; cela s'apparente peut-être aux processus d'auto-organisation. Beaucoup de poètes et plasticiens décrivent cela.

Dès le début de *La Sainte de la famille*, cela est clair. Ce livre ouvre un cycle plus vaste et pose cette question de la dramaturgie. Je crois que ce texte résume assez bien ce qu'on a tenté de dire sur votre façon d'embrasser des expériences individuelles, de les disséminer dans d'autres espaces de l'œuvre. Ce livre fait intervenir l'importance de sainte Thérèse dans la mythologie familiale mais aussi dans la réflexion individuelle. Si vos autres livres tentaient d'embrasser, celui-ci éclate en ouvrant un nouveau cycle et l'affirme comme tel. Autrement dit, les précédents cycles sont apparus comme tels après l'écriture, quand *La Sainte* augure « Constat » et l'inaugure.

Je voudrais revenir sur la question de l'extinction du langage... Ce qui a induit l'écriture de *La Sainte de la famille* est l'expérience que j'évoque à la fin du récit. J'y décris une sorte d'effondrement psychique. Comme je le disais tout à l'heure à propos de ce « moi sans moi » du premier livre, c'est en me replaçant au lieu du trou que l'architecture du livre a commencé à se dessiner. Ça n'a pas été d'emblée *La Sainte* mais un manuscrit dont certaines digressions que je n'arrivais pas à intégrer ont donné naissance à *La Sainte*. Or, à partir de là, ce qui demeure étonnant pour moi, tous les fils que j'avais évoqués dans mes précédents livres se sont remis en mouvement et réorganisés. J'ai compris que j'allais revenir sur tout ce que j'avais esquissé ou déjà évoqué, parfois délaissé. Comme je le décrivais à propos de l'utilisation des rêves en analyse, qui dévoilent des empires entiers, eh bien, là c'était la même chose : je tirais de nouveau le fil de détails, de pistes et d'émotions, d'idées aussi, parfois juste un mot, parfois des notes que j'avais prises et pas développées.



Ainsi, s'est dessiné très vite un ensemble s'échelonnant sur plusieurs époques biographiques. Ce fut tout de suite, à mes yeux, une forme de constat depuis un futur antérieur – temps que j'affectionne. Ce qui évidemment pourrait sonner comme un bilan. Et nul doute que dans ce mouvement rétrospectif, intervient une question d'âge – parce que l'âge du narrateur est à peu près celui auquel meurt sa grand-mère. En fin de vingtaine, j'ai été traversé



par une voix qui a dit : Tu vas mourir jeune. Or, tout au long de mon enfance, j'ai entendu répéter que ma grand-mère était morte jeune – elle avait 59 ans. Assez banalement, j'ai longtemps entendu cet âge comme un seuil incertain, un terme peut-être. Ces éléments mythologiques internes se sont réactivés avec ce projet...

Désormais j'ai un peu de recul, il y a cinq ans environ que je travaille sur *Constat*. Je me suis rendu compte que j'étais en train de faire comme avec *Se survivre*, livre composé de sept tableaux qui cernent l'espace temporel modifié par la chimiothérapie. Quand on est allongé dans un lit pendant un an, le temps se déforme. Or, dans ce nouveau cycle d'écriture, j'ai une intention analogue ; mais ce sont de plus larges compositions, chaque livre sera une forme de tableau en soi, indépendant. Il devrait y en avoir cinq, où les époques s'entremêlent. Rassemblés, ils formeront une sorte de double littéraire à la vie du narrateur – à l'âge de la morte.

Dans la postface à *Dans la vallée et Soigner*, vous écrivez : « Comme dans l'écriture picturale médiévale, c'est le morcellement et la condensation du récit en tableau qui paraissait propre à approcher au plus près l'expérience intérieure que j'avais traversée à ce moment-là – la maladie, et maintenant la vie. »

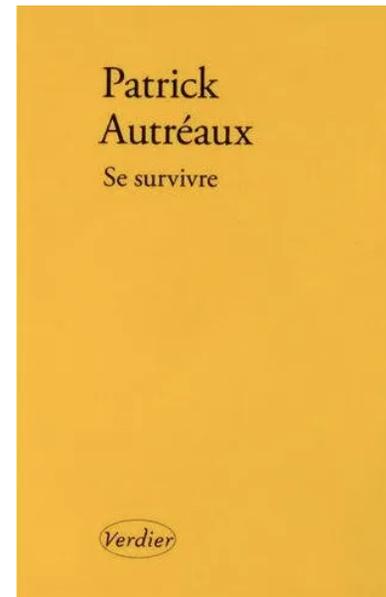
Oui, c'est une tentative – et une vieille tentation à quoi j'ai cédé jeune avec un premier gros manuscrit, maladroitement proustien, et donc raté – d'essayer de tout rassembler dans un livre. Avec *Constat*, je n'ai pas le goût d'écrire un genre de mémoires – même si j'ai été et reste grand lecteur de Saint-Simon, entre autres. Pas d'exhaustivité, mais une manière de penser une forme mentale du temps. Mais ce n'est pas non plus une entreprise proustienne. Je n'écris ni un temps retrouvé, une vie vécue ou une vocation, mais, en jouant entre le présent et ce futur antérieur du passé qu'est le présent, l'agencement et l'interprétation de trous existentiels et de leurs conséquences. C'est déjà un peu ce que j'avais esquissé avec *Se survivre*, c'est pourquoi je reprends l'architecture du polyptyque.

Comment se travaille cette matière justement ? Quelle dialectique de la forme est en jeu ?

Permettez-moi deux points. D'abord, tous mes livres sont ratés – à mes yeux. Le livre parfait, c'est le livre qui n'est pas écrit. Aussi, dès que se trouve une forme, elle peut me sembler achevée, elle est éloignée de ce que j'imaginai – à vrai dire, je n'imaginai rien le plus souvent –, que j'entrevois – il y a là quelque chose d'érotique. La forme une fois inventée, reste un sentiment mitigé : « Alors, ce n'est que ça ? » Ce n'est pas quelque chose qui me déprime, mais un moteur qui entraîne à partir de la zone où je me suis arrêté – pour continuer, et c'est aussi le signe de ce qui résiste au fond.

Il y a pourtant des étapes où je sens qu'une sphère d'écriture a trouvé une forme de complétude. Je ne dirais pas le mot achevé, mais disons achevé dans son inachèvement, comme on l'évoquait. Souvent, s'ouvrent alors psychologiquement des passages à vide. À l'origine d'un livre ou cycle, il a fallu chaque fois un événement de vie particulier, parfois purement psychique, qui ramène à cette expérience initiale profonde qui m'invite toujours à l'écriture : l'extinction du langage.

Ainsi de cet effondrement psychique à l'origine de *Constat* – dont j'ai d'abord écrit un long poème, *Barren Lands*, publié dans la revue *Sarrazine*. Peut-être ce trou-là a-t-il une place différente que celle des autres petits abîmes. En effet, cet effondrement dont je parle dans *La Sainte de la famille* touchait le sens de l'écriture. Celui-ci a beaucoup évolué avec le temps : au départ, l'écriture était une dette envers Primo Levi, Delbo ou Kertész ; ensuite elle a porté quelque chose du témoignage ; puis, moins pressé par ce besoin-là, j'ai écrit ce que j'ai appelé un livre de musique, *Le Dedans des choses*, et pour la scène, *Le Grand vivant*. Est venue la parution d'un livre peu remarqué, *Quand la parole attend la nuit*. Peut-être était-il de transition dans mon travail ? Le silence des lecteurs a engendré une vraie nuit qui allait bien au-delà d'une simple déception d'auteur.



Soudain l'idée me frappait violemment que la littérature, comme dit Sartre, ne sert à rien – et il ajoute : Et l'homme non plus. Certes, j'avais déjà écrit sur cette question, dans *La Voix écrite*, mais soudain j'en étais accablé – je perdais la foi, si je puis dire, et grandissait une menace : le néant qui mord et blesse. Comme Thérèse dans les derniers mois de sa vie. D'où ma fraternité avec elle et le choix que j'ai fait de centrer le premier volume de ce cycle sur cette sainte...

Pour revenir à la question du sens, ce que je pressentais auparavant a explosé en moi en débutant *Constat* – et c'est mon deuxième point : on commence vraiment à écrire quand on croit que ça ne sert plus à rien, comme on devient médecin le jour où on est impuissant à guérir, et que pourtant on doit encore soigner. En tout cas, c'est comme ça que je le vis : l'écriture a eu une « utilité » – j'emploie ce mot un peu excessif – ou disons une adresse ; et puis s'est imposée une gratuité, mais avec un souci permanent d'architecture. Écrire pour se faire une maison. Écrire pour la quitter. Et puis s'en aller.

Ce qui est sensible dans cette question du sens, c'est qu'elle se construit dans l'incertitude, disons sur la brèche.

Oui, parce que précisément elle n'est pas la mort du sens, mais la mort de l'assignation au

sens. Ou son travail – à la manière d'un vertige. Avec *Constat*, je me demande ce qui se joue dans une survie de soi à la mort du sens. Et qui n'implique pas du tout une mort du désir – au contraire, puisqu'il demeure un moteur de l'expérience.

Ce dialogue entre Patrick Autréaux et Rodolphe Perez a été retranscrit par Elias P. Dimatties, de l'Université de Boston.

Publié dans Entretiens, Livres, Patrick Autréaux et tagué Diacritik, Elias P. Dimatties, entretien, Littérature, Livres, Patrick Autréaux, Rodolphe Perez. Ajoutez ce permalien à vos favoris.

Soutenez Diacritik



Contribuer

Recevez les alertes Mail

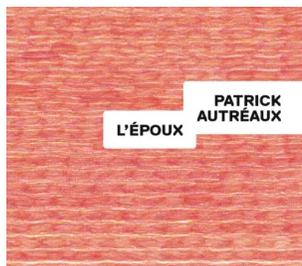
Saisissez votre adresse e-mail pour recevoir une notification à chaque nouvel article.



Patrick Autréaux : Retour sur vingt années d'écriture (entretien)

par Rodolphe Perez

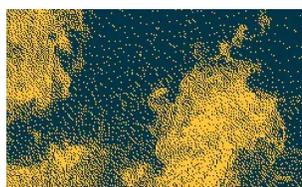
23 juin 2025



Patrick Autréaux : Au bord de lui-même et de l'autre (L'Époux)

par Rodolphe Perez

23 juin 2025



Natol Bisq : « Qu'ici ou ailleurs un peuple prenne forme. Qu'ici, une forme peuple un ailleurs » (Plein Soleil)

par Zoé Théval

20 juin 2025



Petit précis d'histoire-géographie approximative (6) : l'ersatz

par Boris-Hubert Loyer

20 juin 2025



France, 18 juin 2025 : L'institutionnalisation d'une rafle

par Sylvain George

19 juin 2025



Mentions légales

DIACRITIK

— LE MAGAZINE QUI MET L'ACCENT SUR LA CULTURE —

Diacritik est une marque déposée à l'INPI, N° 15 4 209 913

N° ISSN : 2490-7324

Le site www.diacritik.com est protégé par la législation en vigueur sur les droits de propriété intellectuelle. © DIACRITIK 2020 - Tous droits de reproduction réservés.

© Diacritik 2015-2025 • [CGU](#) • [RGPD](#) • [Mentions légales](#) • [Soutenez Diacritik](#)