

« [E]crire protège de l'inévitable moment où passera l'éponge sur le tableau noir » : Interview avec Patrick Autréaux — Cristina Politano

Patrick Autréaux est un écrivain et médecin français dont le dernier roman, Avenue des Amériques (Gallimard, 2026), retrace son ambivalence vis-à-vis de son pays d'adoption, les États-Unis. Troisième volet d'un cycle en cinq volumes, Avenue des Amériques dresse le portrait de plusieurs personnages que le narrateur croise au cours de son séjour aux États-Unis, soulevant des questions captivantes sur l'identité, l'appartenance et l'exil. J'ai rencontré Patrick Autréaux pour discuter de la frontière ténue entre fiction et autobiographie, de sa dette envers le mysticisme littéraire, ainsi que du rôle de ce roman au sein de ce cycle littéraire plus large. Voici la transcription de notre échange par e-mail.

Pourquoi est-ce que vous avez choisi le titre *Avenue des Amériques* ? Outre le fait que l'un des personnages principaux habite sur cette avenue, la pluralisation du terme « Amériques » revêt-elle une signification particulière ?

Chacun de mes titres a été le résultat d'un processus hasardeux. Parfois il s'est imposé avec autorité. Souvent il a joué à cache-cache avec le texte. Habituellement il apparaît lorsque le livre se termine. Et je sais sa justesse à ce soulagement qui vient des trouvailles pures de toute intention. Ici, le nom de la sixième avenue à New York s'est affirmé assez vite. Pour moi, l'Avenue of the Americas traverse la ville d'une grande flèche poétique, elle m'a toujours semblé un rappel de la multiplicité que contient ce pays, les USA, et de la multitude qu'il prétend unir. J'y ai toujours lu le signe d'une diversité rétive à la domestication. C'est ce pluriel qui m'a décidé. Et puis je savais que l'Amérique – la mienne –, dont je voulais esquisser les contours, ne peut être que diverse : elle témoigne de l'immensité des contrées imaginaires du Nouveau. Manière de jouer avec le cliché. Ce titre est comme un palimpseste, il porte l'écho des migrations, des colonisations successives et des massacres, mais aussi de tous ces mondes dont rêvent les individus.

Il s'agit du troisième volet d'une série. Comment se situe-t-il par rapport aux autres ouvrages ?

Avenue des Amériques forme avec *L'Époux* un diptyque au sein d'un cycle de cinq volumes indépendants. Débuté avec *La Sainte de la famille*, ce cycle devrait se clore par deux autres livres, déjà partiellement écrits. *Avenue des Amériques* et *L'Époux* sont le cœur de l'ensemble, je crois, et sont dédiés à l'amour et à ce qui le blesse. *L'Époux* évoque un couple sur plus de trente ans et suit une ligne assez droite. *Avenue* évoque une époque bousculée de cette histoire sentimentale et complète *L'Époux* par les choix, hésitations et sinuosités d'une relation amoureuse sur le long terme.

Les éléments autobiographiques et les circonstances du récit sont une matière prétexte pour donner forme à ce qui devient flottant quand on ruine les constructions les plus superficielles du moi...

Comment envisagez-vous les livres en cycles ? Que ressentez-vous lorsque vous avez terminé un cycle ?

Je ne sais jamais ce qui va se déployer quand je commence un livre. Parfois c'est simplement un volume, parfois il engendre un ensemble. J'ouvre des zones d'écriture que j'explore et crée à la fois. Puis à un moment, apparaît une sorte de silhouette ou de présence, que j'appelle mon livre. C'est à ce « fantôme » de ce qui n'existe pas encore que j'essaie de donner une présence réelle avec des mots. J'ai écrit deux cycles : le premier (sans titre, sur le moi malade) est né d'un récit initial, *Dans la vallée des larmes*, qui a suscité aussitôt finis deux textes *Soigner* et *Se survivre*, puis le récit du lent processus de leur écriture, *La Voix écrite*. Le second cycle est celui dont *Avenue des Amériques* fait partie. Ce projet, intitulé *Constat*, s'est dévoilé presque en une fois, à partir du premier tome, *La Sainte de la famille*, et comme un ensemble déjà délimité. Cela s'est initié sans que je le décide vraiment, après des années à réfléchir à un livre qui entremêlerait, comme dans la mémoire, des époques différentes d'une vie marquée par des événements clés – deuil infantile, rencontre amoureuse, vocation médicale, annonce de mort, convalescence difficile, impossible retour, etc... Quand j'entrevois l'aboutissement ou du moins la limite d'un cycle (et c'est le cas avec *Constat* que j'achèverai bientôt), se mêlent soulagement et angoisse. Se réveille alors une menace : celle de l'imminence de mon propre effacement. Il se peut qu'écrire protège de l'inévitable moment où passera l'éponge sur le tableau noir qui ne laissera de soi qu'une brume blanchâtre – cendres ou traces crayeuses –, puis rien qu'un peu de saleté. C'est cette angoisse-là qui domine – pire que celle de la mort – parce qu'elle n'a pas la pureté du rien.

1.

Comment classeriez-vous cet ouvrage ? Autobiographie ? Autofiction ? Fiction ? Quelle importance accordez-vous à la question du genre littéraire et comment abordez-vous la question du « je » de l'auteur ?

Cette question du genre m'a longtemps préoccupé alors que je commençais à écrire, et bien avant de publier mon premier livre (une dizaine de manuscrits inédits et impubliables le précèdent). Je me sens dissident en autofiction, mais pas étranger à elle non plus. Si roman autobiographique est une expression un peu datée, fiction est facile d'usage, presque juste mais insuffisante. On pourrait parler de « roman vrai » comme on le dit des mémoires du XVIIe (La Rochefoucauld ou Retz pour ne citer que les plus célèbres). J'ai oscillé entre ces qualificatifs. C'est une manière, au fond réductrice, de se demander ce qu'on fait quand ce qu'on fait nous échappe. Le genre est devenu moins important, presque anecdotique désormais, et j'aime dire que j'apparente mon travail aux « écrits autobiographiques des mystiques » en raison d'une construction de sens (ou de non-sens) qui unit expérience intérieure (cf Bataille) et événements de vie, ainsi qu'une pensée du monde et de la société où l'on est né. Cela suppose aussi de s'être analysé selon des grilles multiples (psychanalyse, sociologie, situation historique, etc). Écrire, c'est habiter intimement le temps pour moi. Un critique m'a décrit comme un mystique de l'écriture. Je trouve assez pertinente cette façon de voir. Cela implique que le « je » que j'emploie tend à une impersonnalité proche de celle que visent les mystiques. C'est un paradoxe : s'écrire pour se rendre le plus transparent possible est une démarche antithétique de tout débordement narcissique, car c'est éroder l'ego, le

cribler de vent, en faire un volume appauvri mais qui résonne en même temps. *Heureux les pauvres par l'esprit* est un des préceptes que je préfère. Les éléments autobiographiques et les circonstances du récit sont une matière prétexte pour donner forme à ce qui devient flottant quand on ruine les constructions les plus superficielles du moi : ils ne révèlent que l'intimité d'une présence qui s'adresse d'autant mieux au lecteur qu'elle est elle-même et constamment autre qu'elle-même. Je me sens proche en cela des écrivains et « mystiques sans dieu », comme Soares, Pessoa, Kafka, Blanchot, Lispector dans *Agua viva* par exemple, ou Duras même.

Vous avez choisi d'écrire ce roman au vocatif, le narrateur s'adressant à un amant dont le nom n'est pas mentionné et qui, malgré son anonymat, occupe une place prépondérante tout au long du texte. Pourriez-vous nous en dire plus sur votre décision d'utiliser le « tu » pour structurer le roman ?

Avenue des Amériques est lié à *L'Époux* qui est entièrement écrit au vocatif. Le « tu » est ici l'amant-époux ; c'est également un « tu » amoureux plus vaste, amoureux ou ami. Et ce « tu » fait écho à celui des écrits spirituels – qu'il soit l'Époux invisible ou le confident en soi. Je cite souvent les écrits carmélitains, ceux de Jean de la Croix ou de Thérèse de Lisieux notamment. On pourrait évoquer Raymond Lulle, et son *Livre de l'ami et l'aimé*, ou Hafez, Rûmî, Rabi'a, Nahman de Bratslav. Dans *La Sainte de la famille*, le « tu » prédominait déjà et s'adressait alors à Thérèse, à sa présence imaginaire, non comme sainte mais comme « thérapeute » – c'est-à-dire comme présence qui écoute et se tait. Le « tu » est d'un emploi délicat, son systématisme peut vite sembler factice. Si ce pronom s'est imposé comme un pivot narratif et nécessité organique du livre, c'est parce qu'il préexiste à l'écriture : vivants et morts (êtres aimés, auteurs, personnages, etc) sont en moi comme des oiseaux dans une volière intérieure et je m'adresse constamment à eux. Dans les deux tomes qui termineront ce *Constat*, le « tu » sera toutefois moins présent, parce qu'avec les personnages centraux j'aurai besoin de prendre plus nettement la position de l'ange regardant en arrière les ruines de la vie.

Le roman met en scène différents personnages : Génia, Joe, Greg, Linh, et le « tu » anonyme. Génia s'impose comme la plus importante. En quoi ce personnage incarne-t-il l'ambivalence du narrateur vis-à-vis des États-Unis ?

Dans ce labyrinthe qu'est New York pour le narrateur, Génia représente Pasiphaé ou Diotime (« l'étrangère de Martinée » selon Socrate) : celle qui transmet un je-ne-sais-quoi qui vous transforme. Étrangère, sinon en exil, du moins déplacée. Juive de la diaspora, française de naissance et russe d'ascendance, espagnole de cœur, transgressive sans perversion, celle qui a été le modèle de Génia se plaisait à dire, en authentique incroyante et athée spirituelle, imprégnée de bouddhisme et autres traditions religieuses : « quand on est déplacé, on est plus proche du bon Dieu ». L'Amérique était à ses yeux un pays d'accueil mais pas vraiment accueillant : un pays qui ne savait pas comprendre les exilés. Elle lui en voulait car, malgré les grands discours, on avait fait attendre sa famille très longtemps aux portes de la peur. Un visa ne leur avait été octroyé pour s'échapper de l'Europe nazie qu'in extremis. Bouleversée par son voyage forcé, elle s'était sentie incomprise par une société en paix qui ignorait la grande peste brune. Critique qui reste d'actualité ! Or l'histoire de cette femme me touchait intimement. Depuis mon enfance, j'ai été entouré de gens plus ou moins exilés, et qui parlaient avec des accents différents du mien (qui suis supposé parler sans en avoir). Exilés de leur famille, de leurs pays. Exilés volontaires ou du fait des tragédies de l'Histoire. Mais l'ambivalence de Génia (la mienne) tient à son expérience de la violence (elle, antisémite ;

moi, homophobe) et à la méfiance envers toute identité trop affirmée, envers toutes les épousailles avec un pays d'accueil et envers tout roman national – quelle que soit la nation. Si je reste ambivalent envers cette Amérique, autant que je le suis envers mon pays d'origine, c'est aussi parce que sa complexité ne peut se réduire à une idéalisation facile, ni à une critique facile. C'est le multiple et le contradictoire qui m'attirent. Génia incarne cela et elle sait s'en amuser.

Écrire, c'est chercher à donner une forme à tout ce qui résulte de l'explosion/implosion de notre rencontre avec l'inconnu ou l'inattendu.

Pourriez-vous développer l'importance de la décision du narrateur de poursuivre sa vocation d'artiste même s'il est issu d'une famille ouvrière ?

Je (et le narrateur) n'ai jamais vécu ma vocation artistique comme une vocation. J'ai d'ailleurs la plus grande réserve envers ce terme, qui cache souvent un prédéterminisme, quelle qu'en soit l'origine. Ainsi dans mon cas, j'ai longtemps cru avoir la vocation médicale, et je suis devenu médecin ; mais ce puissant tropisme qui m'a poussé me semble plus lié au rôle inconscient que j'ai endossé très jeune envers les malades et endeuillés de ma famille, et pour réparer des dysfonctionnements familiaux... Et puis être artiste est aussi une fonction sociale ; et moi, en bon transfuge de classe, je rêvais de ce qui transcendait le social : je rêvais de voler, non de grimper l'échelle. On peut trouver cela naïf, c'est une défense de pauvre. C'est en ce sens que les mystiques m'ont touché (souvent femmes ou suspect.e.s d'hérésie), car je lisais en leur fougue le signe d'une échappée. Comme transfuge et homosexuel, comme exilé volontaire et amoureux d'un homme issu d'une autre culture et d'un autre milieu, c'est ainsi que je me sens. Si l'attrait de l'exotisme était obstinément présent en moi adolescent, c'est toujours le divers que j'ai cherché – l'autre. C'est un thème que développe un auteur que j'aime beaucoup : Victor Segalen. Médecin de marine, poète et sinologue. Son roman sur la destruction de la culture maori, *Les Immémoriaux*, fut un grand choc de jeunesse et son essai sur l'exotisme est pour moi un des livres-clés sur l'expérience de l'étranger et de l'altérité.

Vous écrivez, « Mais les doutes, je ne devais pas les écouter, je n'en avais plus le luxe. N'était-ce pas là le lot des artistes et des saints, des gens pétris par la nécessité ? » Pourriez-vous développer sur le lien entre l'artiste et le saint ?

Je crois vous avoir en partie répondu. Écrire, c'est habiter le temps. C'est aussi chercher à donner une forme à ce qui habite la faille, à ce qui fait entendre sa voix dans la fêlure, à ce qui fait vivre l'inanimé, à ce qui éveille le mort de nos vies, à l'effroi qui éblouit, à la joie réveillée dont parle Deleuze, à la résistance contre tout ce qui nous obscurcit, détermine en fermant, limite trop vite, affirme définitivement. Écrire, c'est chercher à donner une forme à tout ce qui résulte de l'explosion/implosion de notre rencontre avec l'inconnu ou l'inattendu. C'est aussi bien l'expérience de l'artiste que celle du saint. J'ai souvent parlé du big bang que fut cette annonce de mort vers la trentaine, qui m'a donné à éprouver le nœud d'où je suis parti : une sorte d'extase devant mon possible anéantissement, un au-delà de la peur, cette plénitude terrifiante du « moi sans moi » (cf *Dans la vallée des larmes*). Tout mon travail en sa forme actuelle découle de là.

Au sujet de sa réaction à la chimiothérapie et de son rétablissement, le narrateur affirme avec conviction : « Non, cette maladie n'est pas une métaphore, » une référence

explicite à l'étude de Susan Sontag, *Illness as Metaphor*. Comment s'explique la persistance de cette confusion entre la maladie biologique et la métaphore ?

A wilderness of pain (l'expression vient de Jim Morrison) était le titre d'un chapitre de mon livre *Se survivre*. J'y abordais la « poésie noire de la douleur ». La maladie, c'est le corps sauvage, c'est ce qui échappe à la volonté et aux mots : alors, on veut le cerner pour éviter la contagion par des signes. Il y a un vrai besoin de sens engendré par l'angoisse de cette collision avec notre propre dérèglement (cf l'apport anthropologique sur ce sujet, par ex. *Le Sens du mal* de Marc Augé et Claudine Herzlich). Même si les métaphores peuvent dénouer parfois des troubles (j'en sais quelque chose comme ancien thérapeute), ce qui me gêne toujours dans les métaphores et explications psychosomatiques, c'est l'unicité des causalités invoquées. Or dès qu'on ouvre au multiple possible, je me sens respirer. Je préfère chercher que m'arrêter trop vite à des explications. On a certes besoin d'explication pour juguler l'angoisse face à l'inconnu et à l'explicable. C'est donc un jeu entre une certaine poétique de la maladie (cf *On being Ill* de Virginia Woolf, *Voyage autour de mon crâne* de Frigyes Karinthy) et une rationalité non poétique – entre un regard frontal et un regard de côté. Car l'horizon de la mort, on ne le regarde que de biais ou dans un miroir.

Le roman traite de l'ambivalence du narrateur face à l'adoption d'une identité américaine, et pourtant un deuxième pays apparaît comme tout aussi important : le Vietnam. Pourriez-vous nous en dire plus sur votre choix de mettre en parallèle la vie de l'auteur aux États-Unis et celle de l'auteur au Vietnam ?

J'ai tiré le fil d'une contradiction de vie, liée à des hasards de jeunesse : par un ami d'adolescence, j'ai découvert le Vietnam et m'y suis attaché profondément ; puis je l'ai délaissé, après avoir rencontré mon compagnon, pour l'Amérique non désirée. J'ai gardé un vif désir pour le Vietnam où je me suis fait des amis, notamment un vieux poète dissident à Hanoi, mort aujourd'hui (je l'évoque dans *Se survivre* et dans *Avenue des Amériques*). L'amour et la vie m'ont entraîné de l'autre côté de la terre. Depuis, j'ai oscillé entre une Amérique vécue et un Vietnam devenu imaginaire, entre vie aimée et désir d'une autre vie ou du moins d'un « plus de vie ». Ce parallèle illustre, je crois, cette soif de divers que j'évoquais et que peut seule satisfaire vraiment la littérature, ou l'art plus largement.

[M]a « voix écrite » n'a pas été homothétique à cette voix en moi quand j'écris – quelque chose comme la pensée qui se façonne, quelque chose comme le chant, qui n'est ni la voix spontanée, ni une émanation fortuite mais celle d'un travail obstiné.

Pourriez-vous nous parler de vos modèles et de vos influences ? Comment développez-vous votre style littéraire ?

Le style ? Voilà une question que j'ai pu me poser et qui est devenue aussi peu pertinente pour moi que de définir ma voix elle-même. Je crois que je me suis interrogé tant que ma « voix écrite » n'a pas été homothétique à cette voix en moi quand j'écris – quelque chose comme la pensée qui se façonne, quelque chose comme le chant, qui n'est ni la voix spontanée, ni une émanation fortuite mais celle d'un travail obstiné. Ensuite il y a la question des structures narratives. J'en ai parlé quelquefois à propos de ma manière d'envisager le temps, qui pour moi se présente comme un espace (particularité que l'on nomme « synesthésie spatio-temporelle »). Or je crois écrire aujourd'hui une certaine forme du temps, tel que je le vois, et donc en volume avec ses circonvolutions, non de façon linéaire (rappelons-nous qu'il y a d'autres représentations du temps que celle hégélienne de

l'Occident –par ex. celle des Aborigènes, dont parle Bruce Chatwin dans *Le Chant des pistes*, où l'espace se mesure au temps d'un récit). Le style, ce serait la signature par les mots des plus intimes particularités de l'écrivain (*Le style, c'est l'homme*, disait classiquement Buffon), de celles dont on n'est guère conscient, comme pour la voix quand elle déraile à cause d'une émotion, d'une perte de contrôle (c'est mon cas très souvent). Du moins, c'est le choix (était-ce un besoin ?) de cette homothétie à la voix intérieure que j'ai fait en écrivant... Si mémoire et temps sont évidemment liés, il me faut préciser un point : puiser dans la mémoire ne signifie pas qu'on écrit ses souvenirs. Il n'y a pas de nostalgie quand j'écris, ni de règlement de compte. Tout ce qui suscite en moi d'ailleurs une adresse que je sens plus personnelle je l'élimine. Et si ce *Constat* peut se lire comme un témoignage, il est sans autre message que : cette vie-là a existé. Je reconstruis le passé depuis un référentiel temporel que représente très bien le futur antérieur – temps du constat en français. Comme je le disais plus haut, je me sens un peu comme l'ange de l'Histoire de W. Benjamin – même si c'est l'histoire d'une conscience (Thérèse de Lisieux avait elle écrit l'*Histoire d'une âme*)...

Quant aux modèles littéraires, il est très difficile d'en retrouver qui soient décisifs. J'ai lu et lis encore beaucoup ; j'ai ainsi été marqué jeune par Montaigne, Saint-Simon, Proust et Céline (celui de la trilogie allemande), mais aussi par Bataille, Genet, Simon, Duras, Kateb Yacine, *Le Chagrin de la Guerre* de Bao Ninh, *L'Aventure ambiguë* de Hamidou Kane ou les surréalistes (Péret, Breton) jusqu'aux essais d'Annie Le Brun. Chez les non francophones, il y a Melville et Thoreau, Dickinson, Borges, Thomas Mann, Lispector, Bernhard, Svevo, Bassani, Rulfo, les contes de Miyazawa, Kerouac, Woolf ou Sterne – liste sans exhaustivité ni exclusivité. Et je citerai ceux des livres que je relis encore : *Moby Dick*, *Walden*, *Au phare*, les *Rêveries du promeneur solitaire*, *Alice au Pays des Merveilles*, *Bouvard et Pécuchet*, *La Mort de Virgile*, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, *Don Quichotte*, certains récits de François Augiéras ou textes de Breton, et toujours la Bible et les Grecs. Mais les plus influents, comme je l'ai déjà dit, furent moins des auteurs littéraires que des spirituels (même si je ne partage pas leurs croyances) – maître Eckhart, Jean de la Croix, les deux Thérèse grande et petite, Pascal, et puis des philosophes comme Deleuze, Simone Weil, Freud et Winnicott...

1.

Pour ajouter une remarque, tout ce que je viens ici de dire concerne le travail développé jusqu'à présent : en parallèle de ce cycle *Constat*, j'ai découvert en moi une autre voix/voie, même s'il est prématuré d'en parler en détail. Il s'agit d'une voie qui relève sans équivoque de la fiction et qui tranche avec ce que j'ai fait jusqu'à ce jour (même si toute recomposition autobiographique relève à mes yeux de la fiction). Il se peut qu'écrire l'aventure de ce « je » aura effectivement érodé ce moi et que s'est créée, grâce à cette érosion, une autre présence, un autre « je ». *As if the Sea should part / and show a further Sea*, écrit Dickinson. Et n'est-ce pas cela qu'on nomme fiction ? La vie ou le travail d'un autre auteur dans l'auteur qu'on croit être, et qui fait de lui, et de soi, une fiction parmi d'autres.

Avenue des Amériques est maintenant [disponible](#) de Gallimard.

Patrick Autréaux est un écrivain français et ancien psychiatre urgentiste. Il vit entre Paris et Cambridge, dans le Massachusetts. Sa conception de la maladie comme expérience intérieure imprègne son premier cycle littéraire, qui s'achève avec *Se survivre* (Verdier). Il est l'auteur

d'une douzaine d'ouvrages et de nombreux articles en français. Son dernier roman, *Avenue des Amériques*, a été publié chez Gallimard au printemps 2026. Parmi ses œuvres traduites en anglais figurent son premier livre, *In The Valley of Tears* (UIT Books), ainsi que des essais parus dans *Socrates on the Beach*, *Asymptote*, *AGNI*, *The Kenyon Review*, *Tolka*, *Sublunary Editions*, *3:AM Magazine* et *Black Herald Magazine*. *Pussyboy* (Verdier), un roman sur une passion érotique, a été traduit et publié en espagnol par Canta Mares (Mexique) en 2024.

Cristina Politano est une écrivaine du New Jersey. Ses essais et ses fictions paraissent dans *Identity Theory*, *The Dodge*, et *La Piccioletta Barca*, entre autres. Twitter/X et Instagram/BlueSky: [@monalisavitti](https://twitter.com/monalisavitti)