

L'engagement dans l'écriture

Entretien avec Eric Pessan

Vous êtes auteur de roman et vous voulez écrire du théâtre. Qu'est-ce que cela représente pour vous ?

Je vais prendre les choses à l'inverse : l'envie est d'abord d'écrire. C'est en écrivant et en ayant déjà publié un roman³ que je me suis rendu compte que les romanciers, les auteurs dramatiques, les poètes, avaient des univers très cloisonnés. Pour moi, c'est le même acte : mettre des mots sur le papier, essayer de trouver une langue et raconter quelque chose qui ait du sens. Quand j'écrivais avec le fantasme de l'écriture, c'est-à-dire avant publication, j'écrivais indistinctement du théâtre, des nouvelles, des tentatives de roman, même quelques poèmes. Ensuite il se trouve que le premier travail qui a réellement abouti a été un roman, mais sitôt ce roman publié, j'ai repris une écriture théâtrale. Le fait d'être un auteur publié m'ouvrait un peu plus facilement certaines portes, donc j'ai commencé à proposer des fictions à France Culture.

Est-ce qu'on peut écrire du théâtre comme un roman, en s'interrompant ? Ou la continuité est-elle nécessaire ?

Je commence beaucoup de textes. En général, j'ai un sujet et je cherche la langue qui lui correspond. Très peu de mes essais aboutissent. Je peux travailler de la même manière un roman et une pièce : commencer, laisser reposer quelques mois, et ainsi en reprenant le texte, voir un peu plus nettement où je veux aller. La grande différence c'est le temps d'immersion complète que me demandent une pièce de théâtre (un à deux mois) ou un roman (un an). L'écriture romanesque se peaufine beaucoup plus lentement. Je me suis rendu compte que je retravaillais beaucoup plus mes manuscrits de roman que de théâtre.

Ce temps plus court d'écriture du théâtre est-il lié au fait que ce soit de la parole ?

Dans mes romans, il n'y a pas de dialogues. Au théâtre, je vais mettre du temps à trouver la voix d'un personnage, mais quand je la trouve, c'est un peu comme si je tenais le personnage. Pour un roman, les choses ne se posent pas tant en terme de voix qu'en terme de point de vue. Pierre Michon dit de Faulkner qu'il écrit depuis le paradis, et j'aime beaucoup cette

³ *L'Effacement du monde*, Editions de La Différence, 2001.

image-là. Une fois que je tiens le point de vue dans le roman, je peux interrompre l'écriture et m'y remettre plus tard, alors que la voix des personnages de théâtre, quand je l'ai, je sens qu'il faut que j'aille vite.

Est-ce que vous avez une représentation visuelle, sur le plateau, de ce que vous écrivez ?

Ce n'est pas très précis, mais cela entre en ligne de compte pendant l'écriture. Si j'ai trois personnages sur scène, que l'un parle, il faut que je puisse imaginer ce que font les deux autres à ce moment-là même si je ne l'écris pas. Je me dis que si j'arrive à les voir, quelqu'un d'autre le pourra aussi et que cela peut fonctionner. Si ces personnages sont là, attendent, et que je ne peux pas les voir, c'est que ça ne marche pas.

Je peux imaginer puis me rendre compte qu'un metteur en scène fait complètement différemment, mais justement, voir comment il va s'approprier les choses et amener mon texte à des endroits que je n'avais pas prévus, c'est passionnant. J'essaye de concevoir un lieu, des mouvements et des corps dans ce lieu. Et je ne sais pas comment, mais ça rentre en résonance avec ce qui est dit.

Qu'est-ce que la théâtralité et la littéarité pour vous ?

Oh, je n'ai pas de réponse toute prête !

La littéarité, je ne sais pas vraiment ce que c'est, mais ce que je crois c'est qu'avec un roman on peut tout faire : exploser la narration, les codes, aller très loin dans le travail de la langue. Dans *Moby Dick*, Melville a tout mis : du traité de chasse à la baleine (très sérieux, très scientifique) au théâtre — à un moment sur le bateau il n'y a plus que des dialogues, avec le nom du personnage et la réplique. Au théâtre, on est dans un espace avec des corps et il faut que « ça parle ». Au tout début, quand j'essayais d'écrire du théâtre, j'écrivais des monologues... En fait j'écrivais des romans ! Maintenant, en écrivant des dialogues, je me rends compte que dans cette langue qui passe d'un personnage à l'autre se joue quelque chose de passionnant. Pour l'instant, dans ma pratique, la théâtralité est peut-être dans ce partage à plusieurs voix de quelque chose qui n'est pas que de la langue. Je suis très attaché à la manière dont les choses se disent mais aussi à ce qui est en train d'être dit.

C'est une chose très concrète, le corps, et au théâtre c'est le collectif qui amène ce concret.

C'est aussi une des choses que je cherche dans l'écriture théâtrale : essayer de retrouver des projets collectifs, voir comment « en temps réel », cette écriture va s'incarner, fonctionner ou pas. Ça passe par un projet collectif et ça brise forcément un peu la solitude de l'écriture. Écrire un roman est un travail très solitaire et très long.

Mais l'auteur de roman n'est pas complètement seul, il a quand même son éditeur.

Dans le meilleur des cas, il y a un éditeur. Mais de plus en plus, en tout cas dans les grosses maisons d'édition que j'ai pu fréquenter, l'éditeur est terrifié par les contraintes commerciales. J'ai l'impression qu'il lit le texte non pas avec un regard littéraire mais avec un regard commercial. C'est quelque chose que je constate dans l'édition contemporaine et qui m'effraie. Cela dit, il m'est déjà arrivé qu'un éditeur me fasse remarquer un aspect dans un texte, et que je me rende compte qu'il a totalement raison. Je le sentais peut-être d'ailleurs déjà confusément et puis j'avais laissé ça de côté... on a nos auto-stratégies d'évitement ! Donc ce regard d'éditeur « bon lecteur » peut suggérer des améliorations par rapport à un texte. Ça m'est arrivé aussi — récemment — qu'un éditeur soulève des choses qui pour moi sont totalement inacceptables et que je refuse, quitte à renoncer à la parution. Si je changeais ce qu'il me demandait, je passais à côté de l'une des impulsions premières de l'écriture de ce texte-là.

Pourtant vous êtes un auteur qui retravaillez, nous l'avons vu pour *Tout doit disparaître*.

En fait, cette pièce a une drôle d'histoire. Au départ, j'avais le projet d'un roman polyphonique qui présente des situations d'effondrement du petit consensus social, des moments où le quotidien vole brusquement en éclats, d'un point de vue individuel ou d'un point de vue collectif. Pendant une dizaine d'années j'ai accumulé des notes, des articles de journaux, j'ai rempli des carnets avec des idées qui me semblaient significatives, des faits divers, notamment des scènes d'émeute de supermarché qui ont eu lieu en Pologne, en Angleterre, aux États-Unis, avec à chaque fois le même processus : premier jour des soldes, les gens arrivent tôt pour bénéficier des meilleures promotions, quelque chose commence à dégénérer et dès l'ouverture des grilles du magasin, ça se transforme en émeute. Ça me fascinait, ce désir de consommation qui se transformait en émeute. Ça dit beaucoup de choses sur le rapport ambivalent que nous avons avec la consommation : on veut tous consommer, mais on ne peut pas tout consommer. Il y a un mécanisme qui génère de l'envie, de la frustration et donc de la violence. Je voulais que cela rentre dans ce grand roman polyphonique. Mais je n'en ai jamais trouvé la porte d'entrée. Ce projet a commencé à éclater en morceaux : deux pièces — *Tout doit disparaître* et *La Grande Décharge*⁴ — et un roman que je viens de finir : *Incident de personne*. Deux ou trois projets encore vont s'appuyer sur ces matériaux accumulés. Je me suis rendu compte que j'avais là la matrice de textes de théâtre, de romans qui vont certainement se répondre, mais chacun avec sa forme.

Pour revenir à *Tout doit disparaître*, j'en ai fait une première version pour la radio, en étant centré sur le son : je me suis baladé dans des zones commerciales, j'ai écouté les bruits d'ambiance. Quand ça a été réalisé sur France Culture⁵, je me suis rendu compte que je n'en

⁴ *La Grande Décharge* est lue le mardi 23 février 2010 au Théâtre du Rond-Point à Paris sous la direction de Charles Tordjman.

⁵ Sous le titre *La Grande Enseigne*, réalisation Myron Meerson, France Culture, mars 2008.

avais pas fini avec ce texte-là. J'ai voulu le reprendre en étant plus focalisé sur les gestes, les mouvements. Ça m'a obligé à le retravailler énormément. Entre une fiction radiophonique – où il y a des voix mais pas de corps – et un texte de théâtre, les codes ne sont pas les mêmes.

Avez-vous une attente précise de ce qui va se passer à l'EPAT avec les comédiens et le metteur en scène ?

A la différence de beaucoup d'auteurs de théâtre que j'ai pu croiser, je ne suis pas immergé dans ce milieu, à la base je ne suis que spectateur de théâtre. Ce qui m'intéresse c'est de voir ce qui va résister, ce que vont devenir mes petits fantasmes solitaires pris en charge par les comédiens.

Ça peut aussi être douloureux pour l'auteur.

Bien sûr. Mais à partir du moment où j'accepte l'idée d'une entreprise collective, je ne suis plus le maître à bord ! Au mois d'avril dernier j'ai assisté aux répétitions d'une de mes pièces, à l'étranger⁶. Je me suis rendu compte qu'il y avait des problèmes de rythme dans le texte, que sur scène la temporalité n'était pas la même que celle que j'avais imaginée en l'écrivant. Mais ce qui m'a frustré c'est que l'on ne pouvait plus changer le texte, c'était à Chypre et les surtitres en grec étaient déjà prêts ! S'il y a une chose que j'ai vraiment comprise avec le roman c'est que quand il est publié il ne m'appartient plus, les lecteurs se l'approprient complètement. Je suis préparé psychologiquement à l'idée que Jean-Christophe Saïs et les comédiens vont peut-être amener le texte « ailleurs ». Est-ce qu'ils toucheront un endroit que je n'aurai absolument pas envie de toucher ou au contraire qui me semblera juste... ?

Ça fait partie de l'enjeu. L'enjeu c'est aussi que ça vous apporte quelque chose pour l'avenir, pour la suite.

A Nicosie j'avais l'impression d'être en formation professionnelle, et là j'ai l'impression de faire un deuxième stage de formation professionnelle ! Je ne plaisante qu'à moitié. Travailler au théâtre avec des comédiens, un metteur en scène, c'est extrêmement formateur pour moi.

Des thèmes reviennent dans vos romans et vos pièces : un individu, tout à coup, se retrouve en marge de la famille et de la société. Est-ce que c'est un thème que consciemment vous avez envie de creuser livre après livre ?

Quand je commence à écrire, plus je théorise ce que je vais faire, plus ça me paralyse, donc j'évite d'y penser. Après, en cours d'écriture, je me rends compte que je n'échappe pas à mes

⁶ *Inventaire des biens et des actes de Sauveur Marin, marchand français*, mise en scène par Charles Tordjman au Théâtre National de Nicosie.

petits fantômes et que, en effet, systématiquement, on en arrive à un ou plusieurs individus, souvent un, qui va faire un pas de côté et regarder ce qui lui paraissait comme étant le réel, la normalité, et brusquement trouver ça difficile à supporter. Ce n'est pas un projet, mais je me rends compte que les problèmes de communication de l'individu par rapport à sa famille et par rapport à un groupe social plus vaste, même par rapport à son propre langage, sa mémoire, ce qu'il a vécu, son histoire, ce sont des choses qui reviennent de texte en texte. Je ne me pose plus trop la question. J'ai aussi l'impression que se retrouver en marge pour regarder la société et les gens proches ou fouiller dans sa propre histoire, ce serait la définition de l'acte d'écriture.

Est-ce que vous vous sentez marginal en tant qu'écrivain ?

Oui et non. Je suis écrivain, je suis aussi père de trois enfants, donc le réel, la société sont là. Faire les devoirs le soir, amener ma fille au collège quand le bus passe trop tôt... ce n'est pas du tout être à la marge. Quand je pousse mon caddie à Super U je ne me sens pas non plus à la marge.

Et quand vous écrivez ?

Forcément oui. D'une manière générale, je pense que l'on demande à l'écrivain d'être de plus en plus à la marge. Il y a eu une pétition dans *Le Monde* pour dire que les écrivains n'ont pas de devoir de réserve, suite aux déclarations d'Eric Raoult au sujet de Marie NDiaye. J'ai signé cette pétition. Quand on lit les commentaires des internautes sur le monde.fr on voit que la prise de parole des écrivains déclenche une massive levée de bouclier, qu'elle paraît toujours suspecte. Et on parle de « l'affaire Marie NDiaye » mais on ne parle pas du tout de restructurations qui se font dans la plus grande discrétion et qui peuvent aussi réduire au silence les écrivains : la Direction du livre et de la lecture est éliminée à la fin de l'année 2009 pour être englobée dans une « direction des médias et de l'industrie culturelle ». On ne sait pas ce que va devenir le Centre National du Livre qui était directement rattaché au livre et à la lecture. Ça, personne n'en parle.

On demande aux auteurs de rester dans l'espace de leurs petites pièces de théâtre, de leurs bouquins, et de ne surtout pas en sortir. J'ai codirigé il y a deux ans un livre⁷ sur la politique d'immigration française, parce que je m'investissais là-dedans, et on m'a accusé de me faire un coup de pub. On disait en gros : qu'est-ce que ça va apporter, les propos d'un bobo de gauche intellectuel, qu'est-ce qu'il a à dire sur un sujet de société ? Ce sont les mêmes reproches qui sont faits autour de la pétition pour Marie NDiaye : on reproche à l'auteur de s'intéresser à ce sujet parce que c'est un auteur qui est touché. Les écrivains sont en partie responsables de ça, ils sont à la marge oui. On leur demande d'être les éphémères de septembre, de venir faire trois petits tours avec leur bouquin et surtout de ne rien dire sur la société contemporaine.

⁷ *Il me sera difficile de venir te voir*, codirigé avec Nicole Caligaris, Editions Vents d'ailleurs, 2008.

Est-ce qu'il y a une éthique de l'écrivain ?

S'il y a éthique, elle est individuelle, chacun s'invente sa petite éthique. Chacun se bâtit la conception mentale de son activité, et bâtit l'éthique ou l'absence d'éthique qui va avec.

Est-ce qu'on peut tout dire dans l'écriture ?

Je pense qu'on peut tout dire. On est dans un pays où on peut encore tout dire. La seule personne qui décidera si l'auteur a le droit de s'exprimer ou pas – Eric Raoult a beau hurler – sera l'éditeur. S'il décide que ce qu'on écrit peut être vendeur il l'éditera, sinon, le livre ne se fera pas. Aujourd'hui c'est l'économie qui décide. L'autre facette de la censure économique, c'est ce qui se passe en Italie, où on réclame à Antonio Tabucchi 1,3 millions d'euros de dommages et intérêts pour diffamation après un de ses propos adressé au président du Sénat italien. C'est la deuxième pétition que je signe cette semaine !

On n'en est pas encore là en France, mais l'Italie est un bon modèle... Berlusconi, c'est son deuxième passage, il se sent plus libre qu'au premier...

Entretien réalisé par Pascale Gateau et Valérie Valade en novembre 2009



© Patricia Cartereau

Eric Pessan est né en 1970. Il est auteur de romans, de fiction radiophoniques, d'ouvrages en collaboration avec Nicole Caligaris, Patricia Cartereau, Christine Crozat, Pierrick Naud, Françoise Pétrovitch. Il a été rédacteur en chef de la revue d'art et de littérature *Eponyme*. Il anime des ateliers d'écriture ainsi que des rencontres littéraires dans des bibliothèques et des librairies de la région de Nantes.

ROMANS

L'Effacement du monde en 2001 (puis en poche collection Minos, 2004), *Chambre avec Gisant* en 2002 (adapté au théâtre en 2006

et créé à la scène nationale de la Roche-sur-Yon dans la mise en scène de Nicole Turpin), *Les Géocroiseurs* en 2004, aux Editions de La Différence.

Une très très vilaine chose, Editions Robert Laffont, 2006.

Cela n'arrivera jamais, Editions du Seuil, collection Fiction & Cie, 2007.

La Nuit de la comète, nouvelles, Editions Cénomane, 2009.

FICTIONS RADIOPHONIQUES pour France Culture

La Signature, 2003 ; *Le Syndrome de Münchhausen*, 2004 ; *Demain matin, la lune*, 2005 ; *Seuls mes yeux*, 2005 ; *Dépouilles*, 2006 ; *La Grande Enseigne*, 2008 ; *La plus heureuse entre toutes les mères*, 2009.