

Philippe Vilain l'Immoraliste : Entretien

Emmanuelle Desforges
Université de Paris X



À l'occasion de la publication de son cinquième roman, *Paris l'après-midi*, Philippe Vilain revient sur le débat qu'a suscité son essai consacré à la défense de l'autofiction et évoque son travail d'écriture.

Emmanuelle Desforges : A en juger au nombre d'articles de presse, la publication de votre essai, *Défense de Narcisse* a connu un très estimable succès médiatique. J'ignore si l'importance d'un texte se mesure aux critiques négatives qu'il reçoit, aux divisions qu'il crée, au dérangement qu'il occasionne dans les confortables habitudes de lecteurs assoiffés de catégorisations simplistes, à la sorte d'impopularité et d'indignation qu'il suscite malgré lui. Votre premier essai appartient à cette catégorie de textes difficilement identifiables : s'agit-il d'une défense véritable, d'un essai ou d'un texte s'inscrivant dans la droite ligne de vos précédentes autofictions ? Un peu des trois certainement, mais ce n'est pas là sa plus grande qualité. La force de cet essai tient surtout à son contenu et, plus précisément, à son art de démonter les clichés, de prendre le contre-pied des idées reçues véhiculées sur la littérature autobiographique, de retourner les critiques ordinairement adressées à la littérature autobiographique, d'interroger et de discuter la notion si trouble de *littéraire*. *Défense de Narcisse* a eu le mérite de réactiver un débat théorique autour de l'autofiction (le *Magazine littéraire* a consacré à cet essai ses pages Débats : « L'autofiction en procès ? », n° 440, mars 2005), mais il a aussi provoqué une polémique dépassant le strict cadre de l'objet défendu pour se focaliser sur ce fameux chapitre intitulé « Petits meurtres entre amis : un genre sans éthique ».



PHILIPPE VILAIN

Philippe Vilain : La réception critique de cet essai m'a surpris. Le débat autour de la question de l'autofiction a été relancé. J'ignore si c'était encore utile. Certains critiques m'ont, en effet, reproché le chapitre évoquant les relations littéraires qui m'unissent à Annie Ernaux, mais, dans le même temps, ces mêmes critiques n'ont parlé que de ce chapitre. Curieusement, ils ne se sont pas focalisés avec la même attention sur celui, pourtant de la même longueur, que j'ai consacré au *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa, chapitre sans doute moins croustillant et moins vendeur à leurs yeux. Mais cette polémique n'est pas très intéressante. Dans cet essai, l'important était pour moi de démontrer que l'autofiction n'est pas un genre pire qu'un autre, que les reproches d'impudeur, de narcissisme ou d'amoralisme, que l'on ne cesse de lui adresser ne sont ni légitimes ni littéraires (à la limite, un texte pourrait posséder toutes ces *vertus* sans cesser d'être littéraire), et qu'il est toujours facile, à la faveur d'exemples tapageurs comme certains textes de Christine Angot ou d'autres, de stigmatiser un genre. Ainsi, je n'ai pas du tout le sentiment de pratiquer la même littérature que Christine Angot, même si mes textes, écrits dans un style néoclassique, se réclament également de l'autofiction, et, à travers cette comparaison, je mets au défi n'importe quel lecteur de mesurer les importantes variations qui président au sein même de l'autofiction. Il faut le dire et le répéter : Angot ne représente pas l'autofiction mais une marge de celle-ci. L'autofiction est victime d'un préjugé. On s'attarde sur quelques livres *surmédiatisés* qui ne sont pas représentatifs de la production d'ensemble. Je me demande pourquoi on ne considère jamais, pour évoquer le genre, les autofictions d'écrivains très convenables : *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Monsieur Jadis* d'Antoine Blondin, *Rigodon* de Céline, *La naissance du jour* de Colette, *L'étrangère* de Nimier, *Le premier homme* de Camus, *La Douleur* de Duras, les *Antimémoires* de Malraux, *Livret de famille* de Modiano... Pour discriminer un genre, on le sait, il est évidemment plus simple de s'intéresser à ses excroissances plus qu'à son noyau dur. Vous connaissez la formule : « Quand on veut tuer son chien, on dit qu'il a la rage », et, de même, pour tuer l'autofiction, on dit qu'elle est *people*, alittéraire, qu'elle participe avant tout de la thérapie. C'est aussi absurde que si je disais, pour montrer les limites du genre romanesque, que les textes de Dan Brown sont représentatifs du roman contemporain, ou, toujours pour caricaturer, qu'en s'inspirant fortement de personnages réels, tels que Sarah Bernhard, Claude Monet ou Emile Zola pour ne citer qu'eux, *A la Recherche du temps perdu* est une œuvre *people* en regard de son époque. Il y a dans cette discrimination aveugle quelque chose de profondément terroriste et de ridicule à la fois : en effet, faisant de

l'autofiction un genre sensationnaliste, cette critique d'opinion ne se voit même pas pratiquer tout ce qu'elle ne fait en réalité que critiquer.

E. D. : Pour une certaine critique et pour beaucoup de lecteurs, l'autofiction se situe en dehors de la littérature...

Ph. V. : Comme s'il suffisait d'écrire un roman pour vraiment *faire de la littérature*. L'argument est simpliste. Aujourd'hui, le roman est le genre prédominant et prestigieux de la littérature contemporaine. Il n'est pas certain qu'il le demeure éternellement. Souvenons-nous que le genre romanesque était encore décrié au XVIII^e siècle et qu'il n'obtint ses lettres de noblesse qu'au XIX^e siècle, c'est dire si sa légitimité demeure assez récente. Il faudrait s'entendre sur ce que nous appelons *littéraire* : quels sont les critères formels pour évaluer un texte et pour certifier son appartenance à la littérature ? D'évidence, il manque un cadre théorique pour estimer le champ de la littérature et ; encore, une fois, la littérarité d'un texte ne s'évalue pas selon des critères éthiques mais esthétiques. La Littérature peut donc aussi être immorale.

E. D. : Consultant votre dossier de presse, j'ai constaté que, hormis ce sulfureux chapitre de *Défense de Narcisse* et quelques articles concernant *L'Etreinte*, la critique et de prestigieux écrivains contemporains vous sont très favorables et ne vous assimilent finalement pas ou assez peu à l'autofiction. Ainsi votre entrée en littérature a été parrainée par Annie Ernaux qui a, par ailleurs, fait de vous le personnage de deux récits, *L'Occupation* et *Fragments autour de Philippe V*, par Philippe Sollers qui a édité vos quatre premiers romans dans la collection l'Infini aux éditions Gallimard, par Michel Houellebecq qui a recommandé la lecture de *La dernière année* dans un entretien accordé à *Paris-Match* dès 1999, par François Nourissier, Bernard Frank, Patrick Besson ou Frédéric Beigbeder qui, dans *Voici*, rend un hommage appuyé et drôle à votre roman, *Le Renoncement* : « Philippe Vilain mêle adroitement l'autobiographie avec la mélancolie : c'est Ernaux + Modiano. Philippe Vilain, c'est aussi Angot en plus calme, Dustan en plus hétérosexuel, Matzneff en plus géronto. Mais Philippe Vilain réalise surtout le rêve de tout écrivain : écrire du Philippe Vilain ». Cet éloge relatif à votre style personnel est tout à fait pertinent. En vous lisant, on ne se pose pas la question de l'autofiction ou du roman, on a tout bonnement l'intime conviction de lire de *la vraie littérature*. C'est pourquoi j'ai parfois l'impression que vous vous faites l'avocat d'un genre que vous défendez sans le pratiquer vraiment.

Ph. V. : Je ne vous apprendrais rien en vous disant que l'écriture est un travail solitaire et que l'activité d'écrivain, pour qui y sacrifie entièrement sa vie comme c'est mon cas, ne cesse de nous confronter à nous-mêmes. Une certaine reconnaissance sociale est donc importante. Il serait hypocrite de me prétendre insensible à tous ses compliments. Maintenant, je ne m'y arrête pas. J'ai appris à ne pas trop tenir compte des jugements, à ne pas m'enflammer devant les compliments et à ne pas me désespérer devant les critiques, mais à me concentrer sur mon travail sans trop me disperser. J'ai un chemin à tracer, j'essaie de le tracer de mon mieux. La nécessité d'écrire m'isole des autres, m'immunise aussi, et jusque-là a toujours survécue aux événements douloureux de ma vie, peut-être même que cette nécessité, sans rechercher vraiment ces événements, s'en nourrit. Je dois cependant préciser que j'ai tout de même eu à subir – peut-être moins de la part de la critique que des lecteurs lambdas – tous les reproches que je stigmatise dans *Défense de Narcisse*. Au départ, cet essai était tiré de mon expérience personnelle; ensuite, je l'ai élargi à l'écriture autobiographique. Pourquoi les critiques m'assimilent peu à l'autofiction? Peut-être parce que je privilégie le travail stylistique et ne me restreins pas à l'intime anecdotique, peut-être parce que je ne raconte pas *mes* histoires d'amour, mais *des* histoires d'amour à partir de celles que j'ai vécues, en essayant de faire ressortir en celles-ci ce que Sartre appelait « l'universel singulier », sans me priver de faire des analyses psychologiques ni de remarques générales à la manière des moralistes.

E. D. : Votre dernier roman – je me le suis laissé dire – est fortement inspiré de votre vie privée et, si elle n'est pas du tout identifiable pour le lecteur, si vous avez l'élégance de la masquer, la femme mariée que vous décrivez dans *Paris l'après-midi* existe bien dans la réalité. L'écriture ne peut se séparer de votre vie, mais en même temps, et c'est ce que vos textes ont de remarquable, est que vous transcendez cette vie en écrivant moins sur vos amours que sur l'Amour. Finalement, vos histoires sont toujours un prétexte pour creuser cette obsession.

Ph. V. : Vous avez raison, la seule chose qui m'intéresse au fond, c'est l'amour. Et, si j'y pense, au fond, l'écriture n'est peut-être que le prétexte d'une quête pour appréhender l'Amour et atteindre une forme de sublime. Je ne sais pas. Peut-être parce que je n'ai jamais trop bien su le vivre, me faut-il sans cesse écrire l'amour, pour réussir à le comprendre. C'est possible. J'ai eu la surprise de voir, il n'y a pas si longtemps, en fouillant dans des cartons que mon tout premier roman, intitulé *Les murs sans*

fenêtre, écrit à dix-huit ans, décrivait déjà une histoire d'amour, la rencontre et la séparation. Par la suite, je n'ai fait que décliner cette trame en me focalisant sur un aspect particulier de la relation amoureuse : la jalousie dans *L'Etreinte*, la culpabilité d'aimer dans *Le Renoncement*, le désir de mariage et la maladie dans *L'été à Dresde* et l'adultère dans *Paris l'après-midi*. Tous mes narrateurs sont en quelque sorte des intermittents du cœur. Il s'agit toujours pour moi de faire me l'observateur attentif des mouvements du cœur humain. Je le constate sans pouvoir réellement l'expliquer. Il ne me viendrait pas à l'esprit d'écrire autre chose. Cela ne m'intéresse pas. Pas encore. Nous verrons plus tard. Pour le moment, j'ai besoin d'achever un cycle et, surtout, d'épuiser ce sentiment si mystérieux.

E. D. : Mais votre dernier roman, *Paris l'après-midi*, décrit cette fois un aspect immoral de la relation amoureuse : l'adultère.

Ph. V. : C'est cela. L'adultère, c'est ce qui arrive après quelques années de mariage et, bien souvent, juste avant un divorce. Jean-Paul Enthoven, dont j'apprécie par ailleurs beaucoup les textes, dit à propos de *Paris l'après-midi* que c'est le roman d'un moraliste sur un sujet immoral. On ne peut viser plus juste. Si une morale doit ressortir de ce roman ce serait que l'amour ne serait pas finalement l'attachement possessif auquel on aspire tous, l'aspiration facile à une communauté matérielle, mais, peut-être, un renoncement à l'autre, à l'amour-même, une fuite perpétuelle pour ne jamais l'abîmer. Il s'agit d'une morale très romantique inspirée de ce vers magnifique de Paul Eluard : *Quand tu aimes, il faut partir*. Au fond, l'adultère n'est-il pas une manière plus subtile de rester fidèle à l'amour-même ?

E. D. : *Paris l'après-midi* est d'abord le roman d'une passion, d'un éblouissement entre un jeune homme de trente-cinq ans, le narrateur, et une jeune femme de trente-trois ans, Flore Jensen, mère d'un enfant, mariée à un riche banquier.

Ph. V. : Le roman d'un éblouissement, c'est cela, oui. L'action du roman débute sur la place du Châtelet, un été. Le narrateur voit une jolie femme blonde passer. Elle ressemble à une actrice de cinéma. Il l'aborde malgré sa timidité. Cette rencontre est d'abord vécue comme un événement miraculeux et heureux qui donne du sens à la vie des deux protagonistes et les rend complices dans une clandestinité puérole et dans l'intensité de moments volés. Mais bientôt l'amant se laisse prendre au piège de ses propres sentiments et s'*insatisfait* de ces rencontres à la sauvette. Il attend

et demande davantage. Ce qui effraie Flore Jensen, l'oblige à prendre ses distances, à le mépriser et, bientôt, à le quitter. L'amant entrera alors en convalescence de sa passion. Je ne peux pas raconter la fin, mais l'originalité, me semble-t-il, de *Paris l'après-midi* est d'inverser les rôles habituellement dévolus à l'homme et à la femme dans une liaison adultère : cette fois, ce n'est plus la femme qui est l'objet sexuel, reléguée à l'attente et à ne jouer que le second rôle, mais l'homme.

E. D. : Je reviens à cette femme, Flore Jensen, qui mène de front sa vie de couple, l'éducation de son enfant et l'entretien du foyer en renonçant à son désir de carrière au profit de celle de son mari. Elle ressemble à ces *desperate housewives* d'une série télévisée américaine. Je dirais que *Paris l'après-midi* est un roman qui célèbre l'émancipation de la femme. Et, en même temps, Flore Jensen est la femme qui bouleverse la vie du narrateur. Elle révèle le narrateur à lui-même pour, écrit-il, le faire entrer dans sa *post-histoire*.

Ph. V. : Flore Jensen est la femme que je recherchais depuis des années. Elle est, autant pour l'écrivain que pour l'homme sans doute, une femme providentielle. Je savais en la rencontrant, puis en écrivant sur elle, qu'elle changerait ma vie. Peut-être que j'écrirais toujours à partir d'elle désormais. Elle est ma Nadja. Depuis qu'elle a été écrite, elle est devenue pour moi l'héroïne absolue.



DANIEL GAGNON-BARBEAU
Petite Figure 3



DANIEL GAGNON-BARBEAU
Orford noir et blanc 1