

Entretien avec Jean Echenoz

Il fait actuellement l'objet d'une exposition à la Bibliothèque publique d'information du Centre Georges-Pompidou. Jean Echenoz a bien voulu répondre aux questions d'En attendant Nadeau.

propos recueillis par Mehdi Alizadeh

Vous êtes considéré comme un auteur minimaliste ; qu'en pensez-vous ?

Qu'est-ce que ça veut dire, le minimalisme ? Si ça s'oppose au baroque, à l'emphase, je suis tout à fait d'accord. Mais je ne travaille pas dans ce sens-là. J'ai l'impression, au contraire, que quelquefois je peux déborder sur des situations, amplifier des détails, que je ne m'en tiens pas à une économie radicale de sobriété.

*Vous aimez inviter le lecteur à jouer avec vous, à construire le monde de la fiction avec vous, ce qu'Umberto Eco appelle la « coopération interprétative ». Or, cela n'est pas constant dans votre œuvre, parfois vous avez insisté plus clairement, comme dans *Au piano* et surtout dans votre dernier roman, Envoyée spéciale.*

Oui, mais ce n'est pas systématique. Dans *Envoyée spéciale*, cette façon de faire est plus présente. Je ne l'ai pas toujours fait dans d'autres romans, mais je voulais être un peu plus présent dans celui-là. J'y raconte une histoire, mais rappelons-nous que je vous raconte une histoire à vous aussi et que l'on peut avoir un échange, même si cet échange est un semblant d'échange. Il n'y a pas de vrai échange, il y a une espèce de mise en scène de l'interlocuteur ou d'un narrateur. Mais le narrateur n'est pas forcément moi, il peut être je, il peut être nous, il peut être on, il peut être un témoin de passage. C'est l'idée... introduire de petites voix latérales, quelquefois.

Parlons de votre passion pour la géographie. D'où vient-elle ? Y voyez-vous un rapport avec la pensée postmoderne et le primat de l'espace, avec le Spatial Turn d'Edward Soja, par exemple ?

Non, c'est quelque chose de très simple. Dans la construction des histoires que j'essaie de faire, les lieux sont presque aussi importants que les personnages. D'une certaine manière, ils sont eux aussi des personnages. Cela se produit le plus

souvent à partir d'un lieu, qui peut être une rue, un paysage, une ville, un quartier. Ce qui déclenche la narration, c'est au moins aussi souvent cela que l'idée d'un personnage. En tout cas, c'est à part égale. J'ai besoin, comme une espèce de nécessité physique, du déplacement dans mes histoires. Je ne peux pas imaginer quelque chose de statique. Peut-être que j'essaierai un jour mais je n'ai pas très envie : il faut toujours qu'il y ait un mouvement.

Vos personnages sont comme des nomades, ils sont le plus souvent en déplacement.

Oui, on peut le voir comme ça.

Vous considérez tous vos livres comme des romans géographiques ?

Non, il y a eu trois ou quatre livres qui étaient plus d'ordre historique, c'était une espèce de série de quatre livres.

*Dans quelle catégorie de votre œuvre classez-vous alors *Lac* ? Vous ne le considérez pas comme historique, je suppose ?*

Non, *Lac* fait partie d'une commande. Un département de la région parisienne, pour être précis le Val-de-Marne, donnait chaque année de l'argent à un auteur pour écrire un texte en suggérant que le texte qu'écrivait l'auteur se passe dans ce département. Ça m'a permis de faire quelque chose qui compte beaucoup, faire énormément de repérages avant d'écrire l'histoire. C'était quelque chose de très important pour moi, passer des journées et des semaines en voiture, en métro ou à pied à arpenter des lieux et à chercher des décors. Quelquefois, on tombe sur un lieu et on se dit : ça, c'est pour moi, c'est un lieu de fiction ; ça peut être d'une banalité absolue, ça peut être un immeuble près de l'autoroute, ça peut être un cimetière, ça peut être le pavillon des abats à Rungis. J'en ai vu beaucoup quand je me baladais. C'étaient les lieux qui déclenchaient l'histoire



Jean Echenoz © Jean-Luc Bertini

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

beaucoup plus que la psychologie des personnages. La psychologie des personnages ne m'intéresse pas. Le roman *Lac* était un truc extrême, c'est-à-dire que, là, j'ai utilisé la suggestion qui m'était faite d'une unité de lieu, parce que c'était formidable de travailler sur un département que

je connaissais très peu, c'était comme si on me proposait une infinité de décors dans lesquels je pouvais me promener, en choisir certains qui mettaient en place une action.

C'est-à-dire que vous voyez le lieu réel comme cadre pour la construction de la fiction ?

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

Oui.

Dans Au piano, vous choisissez de parler d'Iquitos, une ville du Pérou. Comment ce choix s'est-il fait ? Vous avez donné beaucoup de détails géographiques sur Iquitos, mais vous ne mentionnez jamais le nom du Pérou. Est-ce que cela était intentionnel ?

Avant de parler d'Iquitos, on peut prendre par exemple l'histoire de la Malaisie dans *L'équipée malaise*. Ça me plaisait d'utiliser ce lieu parce que je n'y étais jamais allé, puis il y avait dans le nom Malaisie cette connotation de malaise. J'avais envie de construire une espèce de Malaisie imaginaire. J'ai quand même cherché beaucoup de choses sur ce pays. J'ai essayé de la reconstruire avec les éléments réels que j'ai cherchés partout dans les dictionnaires, dans les encyclopédies, dans les livres. À partir de là, j'ai essayé de construire un lieu. C'est un truc imaginaire. Je n'oublie pas Iquitos, c'était juste pour vous dire que ça peut se dire de différentes façons.

Pour *Les grandes blondes*, je voulais des scènes en Inde. Je ne connaissais pas l'Inde et j'y suis allé pour chercher des notes, relever les trucs. Ça m'a donné quelques idées, je suis resté trois mois. C'est un voyage que j'ai fait pour aller chercher des informations. La Malaisie, je ne pouvais pas y aller : je n'avais pas un rond à l'époque. L'Inde, j'ai pu. Ce qui était curieux, d'ailleurs, c'est que j'avais imaginé des scènes indiennes, un pays que je ne connaissais pas du tout – notamment une scène de rue que j'avais imaginée. J'avais même commencé à noter comme ça, un peu comme un rêve. Quand je suis arrivé à Madras, le deuxième jour après mon arrivée, je me suis retrouvé dans une rue qui était exactement comme celle que j'avais imaginée, sauf que dans mon idée elle était en pente et dans la réalité elle était plate, mais c'était à peu près ça. Là, j'ai cherché vraiment des éléments.

Iquitos, c'est simplement par hasard. Il se trouve que j'étais parti au Pérou pour faire des rencontres dans des instituts français de plusieurs villes. Je suis arrivé à Iquitos, et j'ai eu l'impression d'être au milieu d'un roman. Je me suis dit que c'était une ville que je ne pouvais pas rater. Il y a tant de choses que j'ai vues, un peu tous les détails d'Iquitos qui sont dans le livre. Il y avait une espèce de perméabilité. Il y avait des détails dans cette ville qui m'ont énormément frappé.

Quels détails ?

Je ne sais pas, une maison en métal, des types qui pêchaient des rats ...

J'ai regardé le plan de la ville d'Iquitos sur la carte, c'est un plan en damier, comme dans les villes modernes (Manhattan à New York, par exemple) ; cependant, Iquitos est une ville pauvre et chaotique !

Oui, absolument. En ruine.

Quant aux noms de lieux, de rues, à Iquitos, que vous mentionnez dans Au piano : rue Fitzcarraldo, par exemple, qui fait penser à Werner Herzog... avez-vous choisi les noms que vous vouliez citer ? Étaient-ce des lieux réels ?

Pour le nom des rues, je relevais des noms de rue qui m'intéressaient, mais il fallait aussi qu'ils soient proches de la réalité. En même temps, j'ai eu le sentiment d'être au bout du monde et dans un endroit à nul autre pareil. C'est pour ça que je n'ai pas indiqué le Pérou, parce qu'Iquitos était presque comme une ville imaginaire, sauf qu'elle existe vraiment. J'ai construit une image réaliste et un temps complètement déconnecté, parce que c'est un lieu complètement déconnecté.

La géographie dans vos œuvres n'est pas fantaisiste, c'est une géographie réelle, et l'histoire est construite à partir de cette géographie. Prenons l'exemple du parc Monceau dans Au piano. Pourquoi ce parc, pourquoi pas un autre ?

Parce que le parc Monceau jouxte une salle de concert.

Et c'était important pour vous parce que le protagoniste, Max, est un pianiste qui va jouer une pièce de Chopin, dont la statue se trouve dans le parc, à côté d'autres statues de musiciens.

Ce qui est intéressant, c'est que d'abord j'aime beaucoup le parc Monceau, tout simplement. Ensuite ça jouxte cette salle de concert, et puis dans ce parc il y a beaucoup de statues de musiciens, et c'était important que, dans cette espèce de petite déambulation au début, on croise Gounod puis Chopin.

Le parc Monceau, à part le fait que c'est un très joli parc à côté de la salle de concert où Max doit jouer une pièce de Chopin, devient une géographie prophétique. Ce qui va se passer

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

après pour le personnage, on le voit ici. Le parcours dans « le parc » purgatorial est-il comme une reprise de sa promenade dans le parc Monceau ? Charles Gounod, dont la statue se trouve dans le parc, a écrit un opéra intitulé Faust dans lequel on entend la phrase : « c'est l'enfer qui t'appelle ! ». Nous savons que Max ira après « le parc » vers « l'enfer », qui est Paris dans Au piano. Une autre statue est celle d'Édouard Pailleron, qui a écrit Le monde où l'on s'ennuie, et c'est la même phrase que prononcera Max lors de sa visite du parc purgatorial. On peut donner d'autres exemples aussi.

Ça, c'est la construction que vous faites de ce roman. Elle n'était pas préméditée chez moi, mais ça m'intéresse beaucoup. Il y a évidemment des espèces de recoupements dont je suis absolument ignorant, des interprétations du lecteur que l'auteur n'a pas préméditées.

La mort de l'auteur ?

Oui, à partir du moment où un livre existe chez les autres, le lecteur en devient l'auteur. Tout ce que vous m'avez raconté signifie que vous êtes devenu l'auteur du livre en reconstruisant des choses selon votre angle qui n'est pas le mien, et le mien n'a plus aucune importance.

Quant au choix des personnages et de leurs noms, vous faites une sorte de recyclage de personnages dans vos romans. Chez vous, l'intertextualité devient une autoparodie. Vous recyclez vos textes pour faire un retour de personnage : les personnages qui reviennent à chaque fois dans les romans suivants, mais sous de nouvelles identités. Ce genre de retour ne concerne pas que les personnages : il y a aussi des lieux et des thèmes qui se répètent. Les personnages qui reviennent, par exemple, le personnage de Béliard, qui est présent dans Au piano et dans Les grandes blondes. Il n'est jamais un homme ordinaire. Dans Au piano, Béliard est un agent purgatorial...

Oui, Béliard est une espèce d'ange gardien, un petit diable gardien.

Et dans Les grandes blondes, c'est une créature saturnienne. Il y a d'autres exemples aussi. La ressemblance entre le nom de Suzi Delaire, qui est le nom d'un bateau dans L'équipée malaise,

et Suzy Clair qui est le nom d'un personnage dans Lac : vous avez fait exprès ?

Non, ce n'était pas intentionnel. Suzy Delair est une actrice des années 1940-1960, et j'ai aussi trouvé beau le nom de « Clair ». Il y a aussi une histoire de sonorité pour ces deux noms. Ce n'était pas une question de référence.

Paul Salvador est le nouveau nom de Max dans Au piano, et il est aussi un personnage dans Les grandes blondes. L'identité des noms est-elle fortuite ?

Non, ce n'est pas fortuit, parce que j'aime bien faire une espèce de passerelle avec ces noms-là. Ce sont simplement des espèces d'emblèmes. Il n'y a pas d'intention particulière.

Et il faut se rappeler qu'ils ne sont pas les mêmes personnages.

Non, non, pas du tout

Vous reprenez un même nom, mais avec une nouvelle identité.

Oui, voilà. Reprendre un même nom, ça peut me plaire.

Est-ce que vous n'avez jamais pensé qu'il y avait beaucoup de noms, et qu'on pouvait par exemple choisir un nouveau nom pour peupler un peu plus son œuvre ?

Non, ce sont des noms qui me conviennent, qui sonnent bien, qui vont bien aux personnages, et ça ne me déplaît pas de faire de petites passerelles d'un livre à l'autre mais sans intention, sans signification particulière. C'est comme ça.

C'est ce qui fait la transfictionnalité de votre œuvre, n'est-ce pas ?

Oui, c'est une espèce de jeu avec moi-même. Il n'y a pas de projet précis relativement à ça. C'est aussi une espèce de balise, les noms. Il y a des noms que j'aime bien retrouver, les noms qui n'impliquent pas du tout de rapports entre les personnages. Comme ça, je peux faire une espèce de famille de noms.

Qu'est-ce que l'histoire de la rue de Rome ? Elle revient dans beaucoup de vos romans : Au piano, Lac, Envoyée spéciale, Les grandes blondes...

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

Rue de Rome... J'adore cette rue. C'est tout à fait personnel. Ce n'est pas seulement parce que Stéphane Mallarmé habitait là. La rue de Rome, c'est un peu comme Iquitos. Mais je m'intéresse surtout à la partie de cette rue qui est au nord du boulevard, qui est bordée par les voies de chemin de fer. La partie sud de cette rue, qui va vers la gare Saint-Lazare, m'intéresse moins.

Est-ce que vous marchez beaucoup dans ce côté de la ville ?

Oui. J'ai choisi cette rue, parce que tout simplement c'est un endroit qui m'a toujours paru un petit moteur.

Y a-t-il des détails spécifiques que vous pouvez évoquer concernant cette rue ?

C'est une histoire d'atmosphère, sans doute.

Quelle est la particularité de l'atmosphère de cette rue pour vous ?

C'est un mystère, je ne sais pas pourquoi, quand je suis rue de Rome, j'ai l'impression d'être dans une histoire. Il y a des lieux à Paris dans lesquels j'ai l'impression d'être dans des histoires.

Il semble que la rue de Rome ait une place importante dans votre paysage mental de Paris.

Oui, je suppose, c'est mon paysage mental, la rue de Rome et beaucoup d'autres rues, mais la rue de Rome s'attache à certains lieux, elle a une place importante. Mais c'est d'abord la ville elle-même qui compte. Je voulais écrire des romans depuis mon enfance et je ne suis pas né à Paris. Quand je suis arrivé ici, j'avais 22 ans. La ville de Paris a été le moteur de mes romans depuis le début. C'était comme si je trouvais enfin les matières que je n'avais pas trouvées ailleurs, dans le sud de la France. J'ai mis du temps entre le moment de mon arrivée à Paris et mon premier livre. Dix ans ont passé. C'est comme si je découvrais une infinité de décors de théâtre où il n'y avait plus qu'à placer l'action. Le point de départ, pour moi, c'était Paris. Je n'aurais pas pu écrire mes romans, si je ne m'étais pas trouvé ici.

C'est toujours la question de l'espace, l'espace qui parle, qui déclenche l'histoire...

Oui, l'espace offre des histoires.

Je reviens sur l'idée de minimalisme. Vous ne pensez pas à la psychologie des personnages. Il y a un grand écart entre vous et Marcel Proust dans la psychologie des personnages. Vous vous situez à l'écart de ce monde psychologique, vous n'y touchez pas trop. C'est l'espace qui va raconter l'histoire, et le roman raconte l'interaction entre l'espace et le personnage.

Oui, l'espace construit aussi le personnage.

*La rue de Rome est un espace où le destin du personnage se fait, et comme ça le roman devient comme un cycle. Le parcours du protagoniste d'*Au piano* ressemble à un itinéraire circulaire. La première et la dernière page du roman montrent toutes deux le protagoniste, Max, dans la même rue : la rue de Rome. Max commence son voyage romanesque dans la rue de Rome, il traverse le monde, il va au purgatoire, puis à Iquitos et il retourne finalement à Paris, rue de Rome, comme s'il revenait sur ses pas après une longue marche. Mais quand il revient, il est presque la même personne, bien qu'il ait traversé un destin particulier, avec des hauts et des bas. Le destin de ce personnage est comme un cercle vicieux, un peu absurde. Est-ce que c'est absurde pour vous ?*

Le point de départ du livre, c'était simplement un schéma du cinéma américain, l'histoire de « la deuxième chance » : la vie après la mort. Ce que je voulais faire, c'était une espèce de schéma un peu de l'ordre du fantastique (je n'aime pas beaucoup le fantastique, ça m'ennuie plutôt) mais en même temps plus proche de la réalité. Même quand c'est imaginaire, il y a constamment des rappels concrets. Donc, j'ai fait une espèce de fantastique matériel, sans effet d'onirisme ou tout ce genre de choses.

*Est-ce que vous avez pensé à *La Divine Comédie* de Dante lorsque vous vouliez établir un monde romanesque composé d'un paradis, d'un purgatoire et d'un enfer, dans *Au piano* ?*

Non, je n'avais pas ces références en tête. J'avais surtout des références de films américains. J'avais aussi l'idée d'aller faire un tour dans cette marge de la fiction pour sortir de la réalité quotidienne parisienne, tout en la conservant. J'avais l'idée de combiner quelque chose de totalement irréel avec une écriture au plus près des choses. Par exemple, l'histoire du Centre d'orientation était un souvenir d'hospitalisation. Ça n'avait



Jean Echenoz © Jean-Luc Bertini

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

rien à voir avec la vraie clinique où je me suis trouvé, mais c'est parti d'un souvenir personnel.

*Oui, dans **Au piano**, le Centre d'orientation, qui est un ancien hôpital, est un espace d'attente. L'hôpital est une sorte d'hétérotopie selon Fou-*

cault, un espace d'entre-deux : on y attend son sort, on est entre « mort » et « vie ». De façon similaire, le Centre d'orientation est un espace d'attente entre « la Section urbaine » et « le Parc ». Vous établissez ainsi un monde bipolaire. Vous avez eu des références pour ce faire ?

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

Oui, j'ai lu beaucoup de documents sur la localisation du paradis sur terre dans l'histoire et la mythologie. J'avais une espèce d'hypothèse selon laquelle le paradis correspondait à une région du monde. C'est quelque chose de mythique, de tout à fait légendaire, et c'est à partir de cette hypothèse de fiction que je me suis mis à chercher des documents. J'ai retenu très peu de choses, mais on n'arrête jamais la documentation. La documentation peut devenir une activité romanesque.

Dans Au piano, vous dites par ailleurs que le nom « la Section urbaine » est emprunté au titre d'un ticket du métro parisien.

Oui, parce qu'à l'époque sur les tickets de métro étaient imprimés les mots « Section urbaine ».

Vos personnages sont le plus souvent obligés, dans tous les cas de figure, de revenir dans la ville quand ils la quittent pour une raison ou une autre. Est-ce que vos personnages sont dépendants de la vie moderne urbaine ? Par exemple, Max avait la chance d'échapper pour toujours à la vie monotone qu'il avait à Paris (à la section urbaine), mais il doit y retourner en fin de compte. Est-ce que vous voyez l'espace urbain comme une fatalité moderne ? Pourquoi Paris est-il l'enfer dans Au piano ?

Je ne me suis jamais posé cette question. Oui, Paris peut être perçu comme un enfer, bien sûr. C'est l'ambivalence des grandes villes qui peuvent être un paradis et un enfer, même Venise peut être un enfer.

Pourquoi les moments qu'on peut appeler heureux, on ne les voit guère, par exemple, dans Au piano ? Ça fait aussi partie de votre paysage mental ?

Comme je prends toujours un peu de distance avec ce que je raconte, parce que je ne peux pas faire autrement, on peut en sourire et c'est légitime. Mais je n'écris pas des histoires très marrantes, ce souvent des histoires plutôt sombres.

Vous ridiculisez des choses aussi : par exemple, cette fin tragique, cette mort atroce de Max dans Au piano, devient complètement caricaturale, dérisoire, alors que le moment d'assassinat de Max est une scène très violente.

Oui, oui.

Est-ce qu'on peut se moquer de la mort ?

Il vaut mieux s'en moquer aussi. C'est un objet romanesque, c'est tout. Je n'ai pas d'idée particulière là-dessus, c'est un ressort de roman. Il n'y a pas de théorie dans mes histoires, en général. Je montre un type comme je montrerais une machine. Je n'ai pas de message particulier, mais on peut construire des messages ensuite, si l'on veut. C'est le lecteur qui construit son propre monde.

Je vois la passion que vous avez pour Paris, mais on ne la voit pas dans votre Paris romanesque. Très précisément dans Au piano, votre Paris est une ville vide et silencieuse. Vous préférez ne pas vous occuper de la psychologie des personnages, vous l'avez dit, mais il semble qu'il existe un lien entre le monde intérieur des personnages, le mental des personnages et le monde réel, le monde de l'extérieur. Le monde qu'ils découvrent, c'est aussi le monde qu'ils construisent dans leur tête. Par exemple, le monde de Max, le protagoniste d'Au piano, est silencieux et mélancolique. Max est un homme stressé, il est troublé par son trac, il est alcoolique. Son Paris ne pourrait pas être différent de lui, n'est-ce pas ? Dans ce Paris, triste, même la lumière est opaque, même la pluie est synthétique...

Oui, parce que je n'ai pas très envie de parler des choses heureuses.

Pourquoi ?

Quand j'ai commencé mon premier livre, je voulais écrire un roman noir, mais finalement c'est parti dans d'autres directions. Ce qui m'intéressait dans les romans noirs, c'est que ce sont des drames. On peut raconter des drames mais avec une distance suffisante pour ne pas tomber dans le pathos. On doit pouvoir traiter un drame avec assez d'écart pour qu'il puisse être aussi une comédie. Mon dernier livre, *Envoyée spéciale*, est une comédie, mais en même temps ce n'est pas une histoire très marrante. Il est peut-être celui de mes livres qui est le plus du côté de la comédie. Les autres n'étaient pas vraiment comme ça. Ce livre était un peu plus un jeu pour moi, mais pas du tout une parodie. J'ai horreur de la parodie, je n'aime pas ça.

Une espèce de parodie policière : on sent que vous ne voulez pas écrire un polar dans le sens classique du terme.

ENTRETIEN AVEC JEAN ECHENOZ

Non.

Mais vous voulez cette intrigue policière.

Oui.

On l'a dans tous les romans presque, je ne vois pas de contre-exemple. Au piano, tout simplement, on peut l'appeler une parodie policière, mais pas « parodie » dans le sens où vous voulez imiter quelque chose.

En effet.

C'est une construction un peu déconstruite.

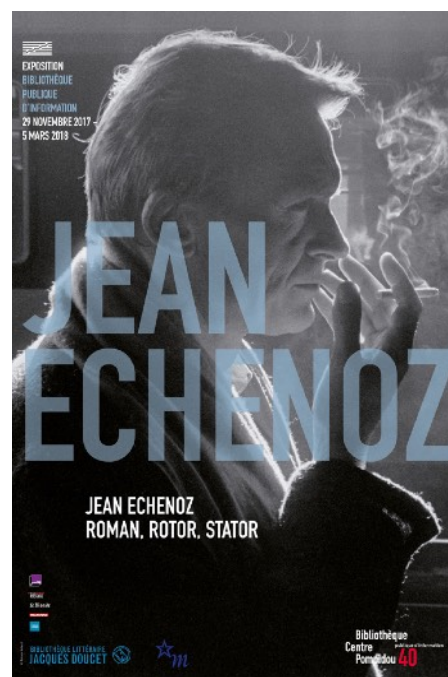
Oui, j'utilise – pour pas mal de livres, pas pour tous – des panoplies de certains genres, que ce soit le roman policier, le roman d'aventures, le roman d'espionnage, etc., et puis je les traite comme j'ai envie.

Parlons encore du jeu que vous jouez avec le lecteur. Vous aimez lui donner des pistes à suivre, et le surprendre par la suite.

Oui, c'est ça. Et c'est aussi un jeu avec moi, entre autres choses. Ce n'est évidemment pas qu'un jeu. Mais il est important que je ne m'ennuie pas en écrivant mes histoires. Quand on commence à s'ennuyer, ce sera forcément ennuyeux pour les autres, donc mauvais, donc il faut couper, il faut rompre, changer la musique, le tempo, faire des syncopes. Mais ce n'est pas très rationalisable.

Dans Au piano, le protagoniste est un flâneur, mais il y a une différence entre le flâneur dans le sens postmoderne du terme comme le vôtre, Max, et les flâneurs du XIX^e siècle, le flâneur de Baudelaire. Cette passion d'observation chez le flâneur du XIX^e siècle, Walter Benjamin l'associe à la soif du « nouveau » dans le Paris de Haussmann. Mais, chez vous, dans les romans comme Au piano, le flâneur est un observateur qu'on peut appeler « blasé », comme l'homme blasé de Georg Simmel, blasé par la modernité. Parfois, il ne veut même pas regarder autour de lui quand il marche... Le plus souvent, soit il ne se réjouit pas de ce qu'il voit dans la ville et reste indifférent, soit il porte un regard critique sur l'espace moderne.

Peut-être est-ce ce qu'on retrouve dans les profils des personnages, mais moi je suis le contraire d'un homme blasé. Ce que je veux dire, c'est que, si je



sors, je suis en permanence perméable et attentif à tout ce qui se passe, et aussi parce que c'est une espèce de maladie, parce que je cherche toujours. Ce n'est pas qu'une histoire d'imagination. La plupart des choses que je raconte, ce sont des choses qui m'ont été inspirées à gauche et à droite. C'est ce que je remonte, que je capte. C'est croiser une silhouette, un objet, un mur, une architecture. Autant, en vieillissant, on peut se fatiguer de certaines choses, autant précisément la déambulation dans Paris ou ailleurs est constamment une recherche. J'ai besoin de trouver ailleurs des matériaux possibles. Alors, pourquoi est-ce pertinent ? On ne sait pas ; je ne sais pas. C'est parce que ça touche une espèce de sensibilité, ça peut être un bout de dialogue, ça peut être la coiffure d'une fille, ça peut être le manteau d'un type, je ne sais pas, une dame avec une poussette. Il peut quelquefois se passer des choses comme ça.

Des détails qui ne sont pas dramatiques, des détails banals.

Oui, oui, de petits détails qui, même dans leur banalité, peuvent être extraordinaires. Je ne peux pas vous l'expliquer davantage.

Cela vaut pour vous, l'auteur. Pour un personnage comme Max, il n'y a pas cette jouissance dans le regard.

Pour le personnage, non, pas forcément, il peut être tout à fait indifférent. Mais cela, je ne m'en rends pas compte. Oui, pour le personnage, c'est possible aussi.