

« L'EMPEREUR ON-NE-SAIT-QUOI DIALOGUE AVEC LES IMAGES »,

entretien de Pierre Vinclair avec Matthieu Gosztola

pour saluer la naissance de *L'Empereur Hon-Seki*

de Pierre Vinclair & PieR Gajewski

dans le *corridor bleu*, grâce à Charles-Mézence Briseul.

Avec la participation de PieR Gajewski et Charles-Mézence Briseul.

— **Matthieu Gosztola** : Peux-tu nous raconter la genèse de *L'Empereur Hon-Seki* ?

— **Pierre Vinclair** : Je suis parti au Japon, juste après avoir publié *Barbares*, pour écrire, pensais-je, une « épopée urbaine » – sans savoir exactement ce que signifiait une telle expression, ni même s'il ne s'agissait pas de la quadrature du cercle. Je me disais – très vaguement – que l'épopée avait essentiellement rapport à la Ville (qu'il faut assiéger ou qu'il faut défendre, qu'il faut fonder, Troie, Ithaque, Rome) et que si une épopée pouvait avoir aujourd'hui du sens, ce ne pourrait être qu'à prendre la ville pour objet, y compris (et surtout ?) dans ses formes les plus contemporaines et les plus surprenantes. La ville moderne m'apparaissait, mystérieuse, comme un cosmos inexploré, que l'épopée, seule, devait assumer de dire – un cosmos mais ouvert, en perpétuel changement comme le sens du poème, devenir. Les villes japonaises me semblaient d'autant plus intéressantes que leur histoire les ancrerait plus du côté de la Chine (notamment Kyoto, construite sur le modèle de Chang'an) que de l'Occident, et que nombre d'entre elles furent détruites pendant la Seconde Guerre, et reconstruites, puis sujettes d'une croissance de soixante années qui en fit des modèles possibles de ce que Marcel Hénaff appelle « la ville qui vient » : une coulée de béton infinie, sans nord ou sud, ponctuée de voies ferrées.

Je suis parti pour écrire cela – et *L'Empereur Hon-Seki* est né de mon impuissance totale à mener à bien ce projet, des longues heures sèches passées à arpenter les villes sans y comprendre rien, sans presque rien y voir, du sentiment d'être dans Tokyo comme dans un inextricable buisson de verre, de l'impuissance idiote de chacune des phrases que j'essayais d'écrire. J'ai tâché de travailler avec méthode, créé une « table des catégories urbaines », inventé des voix, des histoires et des formes ; et tout sonnait faux.

Vint une sorte de révélation : pour me débloquer d'écrire mon « épopée urbaine » il me fallait la mettre en scène à l'intérieur d'un cadre narratif, et faire du poème l'œuvre d'un personnage. Ainsi, ce ne serait plus moi, mais lui qui chanterait – sur le modèle des chants IX à XII de l'*Odyssée*. C'est à ce moment-là que le conte m'est apparu, presque tout fait, comme si pendant que j'essayais d'écrire et n'y arrivais pas, l'histoire de cet empereur dépossédé de son pouvoir et qui trouve le salut dans une religion

de l'écriture, l'histoire de l'*Empereur Hon-Seki*, s'était développée, quelque part.

Il se trouve par ailleurs qu'au début du mois de janvier, j'avais eu la chance d'assister à la cérémonie annuelle pour laquelle, le jour de son anniversaire, l'empereur ouvre son palais au public, et communique avec un peuple essentiellement composé de touristes, provinciaux, chinois, coréens et occidentaux en le saluant de son impériale pogne. Ce cérémonial, au lieu de se charger d'une auguste piété venue d'un autre temps, semblait calqué sur la gestuelle des parcs d'attraction ; c'est en me souvenant de cette scène que j'imaginai le désespoir de l'empereur et écrivis les premières pages, vers, dialogues.

Une fois lancé, tout est allé très vite – mais jamais aucune épopée n'est venue prendre place à l'intérieur du cadre narratif, suffisant. Cette histoire d'épopée urbaine, on n'en avait plus besoin (d'où la disparition du poème à la fin du conte).

— **Matthieu Gosztola** : Ce livre semble, du moins au premier abord, très différent de tes autres ouvrages. Peux-tu nous dire quels sont les points de convergence avec tes autres textes ?

— **Pierre Vinclair** : *L'Empereur Hon-Seki* s'est comme imposé à moi alors que je voulais écrire autre chose et a vaincu mes résistances ; je ne l'ai pas « choisi ». Il a par conséquent été écrit sans aucun souci de creuser l'hypothétique sillon que j'aurais précédemment commencé à emprunter. Pour autant, il me semble plutôt « converger », pour reprendre l'énoncé de ta question, avec ce que j'ai déjà écrit dans la mesure où il participe de la recherche d'un équilibre entre des préoccupations sérieuses et une ironie parfois potache, d'une multiplication voire d'un brouillage des genres et des formes, et d'un tropisme pour le Japon. Et derrière tout cela, il propose un corps à la même question, au même trouble : c'est un récit qui raconte *l'origine du chaos*. Je dirais si je devais leur conférer un sens que les petites choses que j'ai écrites jusque là sont, si l'on peut dire, « anti-mythiques », et que c'est leur point commun : au lieu de raconter la manière dont l'ordre provient du chaos, elles racontent comment de l'ordre est venu le chaos (et prétendent que l'on peut en jouir).

J'essaie de trouver une forme épique pour dire cela – parce que l'épopée, historiquement, est la forme qui pense à partir du mythe, le déplace, le rejoue et en déduit des formes culturelles et politiques. C'est *la vie* du mythe si l'on veut. Avec de bien modestes moyens, je cherche à trouver *une forme de vie* à ce mythe négatif, selon lequel nous n'avons plus de mythes, le mythe de la déconstruction et de la mort de dieu – le mythe selon lequel le chaos nous serait venu.

— **Matthieu Gosztola** : Comment s'est passé ton séjour à la Villa Kujoyama ? As-tu travaillé sur plusieurs projets entre ces murs ?

— **Pierre Vinclair** : Mon projet consistant en l'écriture d'une « épopée urbaine », j'ai souhaité en

arrivant me procurer le *Kojiki*, afin d'y puiser une meilleure compréhension de la culture japonaise et des visages qu'y pouvait prendre la forme épique. L'ouvrage étant indisponible en français, je me suis procuré un exemplaire anglais, et me suis lancé dès janvier dans la reprise qu'a publiée *Le Corridor Bleu* en 2011. Il y a eu, parallèlement, l'écriture d'une sorte de journal qui mêle encore une multitude de formes, du poème en prose au haïku, en passant par les vers justifiés, et que j'ai appelé *Le Japon Imaginaire*. Celui-ci sortira normalement l'année prochaine toujours au Corridor bleu, pour clore mon « triptyque japonais ».

Mais ce n'était pas seulement l'écriture solitaire : j'y ai rencontré des artistes passionnants, avec qui des projets de collaboration se sont très rapidement mis en place. En plus de PieR Gajewski, qui a illustré *L'Empereur Hon-Seki*, j'ai notamment travaillé avec le danseur, performeur et vidéaste Matthieu Doze ainsi que la chanteuse Milkymee. Nous avons par exemple composé quotidiennement ce que nous avons appelé « Les haïkus presque exquis » : un haïku de trois images de 5-7-5 secondes, d'un texte de 5-7-5 syllabes et de 5-7-5 secondes de musique. Chaque dimension étant composée indépendamment les unes des autres, le résultat de leur mise en commun était à chaque fois une surprise, selon le principe des « cadavres exquis ». Ce sont certains de ces haïkus qui se retrouveront dans *Le Japon Imaginaire* (quant à la vidéo globale, elle est en cours de traitement par Matthieu, et sera bientôt accessible en ligne).

Quant à l'épopée urbaine que je me suis acharné en vain à écrire pendant ces six mois, j'ai dû me résoudre à la désosser, et des bribes retravaillées de ce poème ont fini par s'agencer dans un autre livre, que Flammarion publiera l'année prochaine. C'est un ensemble d'une douzaine de « petites épopées », de la peste de noire de 1348 au Shanghai contemporain, en passant par le Japon féodal et la Commune de Paris. Une grande partie de ce livre, dont le premier grand ensemble, « Sans dôme », qui mêle des voix de pestiférés sous le dôme de Notre-Dame-de-la-Garde à Toulouse (je l'ai écrit en revenant d'un séjour à Hiroshima ; je voulais dire quelque chose sur la bombe atomique – ce sont cinquante pages sur la peste noire dont j'ai accouché) pendant la grande peste du 14ème siècle, a été écrit à la Villa Kujoyama. Bref, j'ai beaucoup appris, beaucoup écrit – et ce séjour garde pour moi une dimension matricielle.

— **Matthieu Gosztola** : *L'Empereur Hon-Seki* aurait-il pu commencer de naître en France ou le Japon, la grande présence du Japon était-elle absolument nécessaire pour que tu sois mordu par l'aiguillon du commencement ?

— **Pierre Vinclair** : Dans la mesure où ce texte est le résultat – et peut-être plus que le résultat, l'énoncé lui-même – d'une sorte de crise poétique (d'une impossibilité à accomplir le programme poétique que je m'étais donné) je crois qu'il était en effet impossible de l'écrire et même d'en avoir l'idée

en France. Le texte est né dans (et je dirais même « par » si je n'avais pas peur du ridicule) les rues de Tokyo, c'est : *l'énoncé de la petite crise* (que les rues de Tokyo ont provoquée). En cela, c'est aussi mon texte le plus « autobiographique », et donc aurait tout à fait pu être écrit de la même façon (mais dans un autre *décor*) en France. Au lieu de dire, « L'Empereur Hon-Seki, c'est moi », j'aurais alors dit : « Le préfet de Melun, c'est moi » – et cela reviendrait au même ? Qui sait.

— **Matthieu Gosztola** : Nous sommes apparemment face à un conte. Et pourtant, la forme est extrêmement complexe : voisinent poème, poème en prose, narration que l'on pourrait presque qualifier de romanesque, nouvelle, pièce de théâtre, conte ou fable... Cet enchevêtrement donne au livre une tension qui, loin de l'apparente simplicité de ce qui s'offre à notre intellection et à notre imaginaire, nous pousse à revenir dans ses pages, dans le lieu de ses pages, et ce plusieurs fois, comme si pouvait s'y lire un secret dont nous ne pouvions que pressentir l'existence. Comment as-tu construit *L'Empereur Hon-Seki* ? L'as-tu écrit par fragments épars ? Ou bien as-tu eu l'idée de son unité nourrie de tensions formelles dès le commencement ?

— **Pierre Vinclair** : Je l'ai écrit d'une traite et la forme actuelle n'a été contrainte par aucune décision, c'est un produit de ma spontanéité ! Malgré tout, si j'essaie de prendre du recul, je vois qu'il y a trois grands ensembles qui essaient de s'y organiser : de la poésie, du théâtre et de la prose. Le livre entier semble à la recherche d'un équilibre entre ces trois dimensions – dramatique, narrative (« épique », disaient-ils) et lyrique – qui sont les trois tendances génériques de l'imagination littéraire, si l'on suit les romantiques. Si bien que, même si je n'ai à aucun moment réfléchi à cela en l'écrivant (et je te remercie de me mettre le nez sur ce problème avec cette question) il y a sans doute un désir, derrière cette multiplicité formelle, d'aboutir à un (minuscule) récit total, voire de quelque chose qui relève de ce même goût pour la prolifération formelle et l'autonomisation des parties que Nietzsche critiquait chez Wagner – critique que je prends comme un défi : « Par quoi toute *décadence littéraire* est-elle caractérisée ? Par le fait que la vie ne réside plus dans l'ensemble. Le mot devient souverain et fait un saut hors de la phrase, la phrase grossit et obscurcit le sens de la page, la page prend vie au dépens de l'ensemble, — l'ensemble n'est plus un ensemble. Mais c'est là le signe pour tout style de *décadence* ; à chaque fois anarchie des atomes, désagrégation de la volonté, « liberté de l'individu », pour parler le langage de la morale, — et pour en faire une théorie politique : « droits égaux pour tous ». La vie, la même vitalité, la vibration et l'exubérance de la vie refoulées dans les organes les plus infimes, — le reste pauvre de vie. » Je crois que Nietzsche critique ici exactement ce qui m'intéresse ! La multiplication des formes, le pouvoir de l'atome. La désagrégation du livre dans la prolifération.

Quant à la « profondeur », ce n'est en effet pas un livre difficile à comprendre – la profondeur à laquelle il prétend est plutôt celle du merveilleux, ou du symbole, que celle de l'entendement ou du concept – et les différentes formes suivent en quelque sorte les scènes successives du même rôle. C'est

la raison pour laquelle, malgré la pluralité des formes, il me semble que le tout relève quand même du conte. Cette simplicité n'est pas accidentelle : c'est important, je crois, qu'un texte ait plusieurs niveaux de lecture. Que l'on puisse lire « le Petit chaperon rouge » à sa petite fille – comme si c'était une histoire innocente. Qu'on puisse le lire aussi en psychanalyste et se demander pourquoi le chaperon doit se mettre nu, pourquoi le loup veut l'embrasser. Quelle est la vraie lecture ? Sans doute la superposition des deux – ou des quatre (littérale, allégorique, morale et anagogique, selon Dante). En tout cas, le conte possède bien ce sens littéral que la poésie contemporaine, obsédée à se constituer en *anagogie expérimentale*, a un peu tendance à oublier.

— **Matthieu Gosztola** : Les poèmes placés au début de *L'Empereur Hon-Seki* ont de grandes affinités avec le beau poème que tu as fait paraître, grâce à Cécile Odartchenko, dans la somptueuse revue *Première ligne* des Éditions des Vanneaux (dans le numéro 2). Peux-tu nous parler du ou des lien(s) qui existent entre ces deux parutions, lesquelles ont lieu quasiment au même moment ?

— **Pierre Vinclair** : Si les poèmes qui sont placés au début de *L'Empereur* partagent le même esprit, c'est qu'ils sont, en quelque sorte, le reliquat dans le conte de ce projet originaire, celui de l'épopée urbaine – projet qui continue dans mon écriture actuelle – que je n'ai pas écrite à la Villa Kujoyama et que j'ai relancé en arrivant à Shanghai : un premier chant, « Shanghai de jour », est paru dans la revue électronique d'*Urbain trop urbain*, intitulée Shanghai no city guide ; « Édification », que *Première ligne* a publié dans son dernier numéro, est le deuxième chant.

— **Matthieu Gosztola** : Ce n'est pas la première fois que tu fais se mêler différentes formes au sein d'un même livre, loin de là. Cela apparaît comme une constante dans ton travail, avec toujours, en arrière fond, tout à la fois une réappropriation de l'épopée et une interrogation critique portée sur ce genre et sur sa nécessité ; sur sa nécessité particulièrement aujourd'hui alors que nous sommes plongés en plein cauchemar de l'immédiateté, grâce à la féerie terne et constamment renouvelée, bien qu'évoluant invariablement suivant les mêmes thèmes, du monde capitaliste. En quoi *L'Empereur Hon-Seki* a-t-il des liens protéiformes avec le genre de l'épopée ?

— **Pierre Vinclair** : Il a un lien génétique, d'abord, puisqu'il a d'abord été conçu comme un cadre devant accueillir, en son sein, une épopée – ce cadre en lui-même n'étant pas véritablement épique (c'est un conte). Mais plus que la question de l'immédiateté *du temps* à laquelle tu fais référence, c'est le rapport à l'immédiateté *du sens* qui me trouble. Et, pour le coup, aujourd'hui, nous sommes bien loin de cette forme d'immédiateté : surtout dans la littérature et surtout dans le roman – où tout est distance, ironie, critique. Ce qui m'intéresse dans l'épopée (mais c'est sans doute là aussi un préjugé très romantique, que de faire de l'épopée une expression de l'immédiateté, et du roman contemporain celle

de l'ironie qui médiatise tout) c'est précisément l'immédiateté du sens, le fait que le rapport au contenu du chant ne soit pas « médié » par le recul infini d'un narrateur ricanant – qui ressemble trop au dieu chrétien, distant, cynique (et au fond du trou).

L'Empereur Hon-Seki a le côté naïf des contes anciens : il ne considère pas ses personnages comme des symptômes (d'un groupe social ou d'un rapport au monde) ainsi que le ferait un roman, mais comme des symboles. Il ne comporte pas d'ironie (mais plutôt, disons, de l'humour) : nul point de vue, extérieur et absolu, qui jugerait les personnages. Le symbole plutôt que le symptôme : ce n'est pas encore le Pérou. Ce n'est pas *dire ce qu'il y a à dire*, mais c'est déjà ça de gagné. Ça de repris au roman (qui nous aura dressé au désespoir).

— **Matthieu Gosztola** : En quoi ce livre est-il une interrogation sur notre monde capitaliste ?

— **Pierre Vinclair** : En un point seulement : *L'Empereur Hon-Seki* prend au sérieux, de façon littérale (à la manière des contes), les injonctions à se considérer soi-même comme un capital à faire fructifier. D'où cette bourse aux identités qui se constitue au milieu de la troisième partie, avec de l'offre et de la demande, des bulles spéculatives et des start-up existentielles. Dans les années quarante, Sartre faisait de la personne un néant ne pouvant vraiment *adhérer* aux rôles successifs qu'il se donne qu'en cédant à la mauvaise foi. Le néolibéralisme reprend cette idée de la vacuité des identités définitives, mais elle met *le profit*, plutôt que le néant, à la place du moteur. Mon petit conte essaie de dire que c'est pourtant encore le néant qui se cache, derrière le profit. Et que celui-ci n'est pas l'horizon indépassable de l'histoire (ce n'est pas un roman) : derrière le néant, ou plutôt après lui, il y a son dépassement dans la *création* du sens – le poème.

— **Matthieu Gosztola** : Les dialogues sont retranscrits sans ponctuation, et tous commencent par une minuscule. Cela crée un effet très singulier. L'on a le sentiment d'être placé en plein brouhaha – semblable brouhaha que l'on peut expérimenter à Tokyo, dans les transports en commun, par exemple. L'on est placé en plein nuage sonore, en plein flottement. Tous nos repères sont brouillés. Et l'on peut être entièrement notre écoute. Notre écoute, attentive et patiente à la rythmique des voix, avant même que la sémantique de ce qui se dit soit ce qui nous intéresse ardemment. C'est comme si, ce faisant, tu décapais notre regard, faisant en sorte que notre compréhension initiale du dialogue, qui passe par la reconnaissance des signes de ponctuation, soit décentrée. Soit décentrée, afin que les rythmes des vocables puissent nous atteindre totalement. As-tu cherché à susciter cet effet ? D'où t'es venue cette idée ?

— **Pierre Vinclair** : Je suis ravi que cette éviction de la ponctuation ait produit un tel effet ! Cette idée est venue de trois endroits, superficiellement sans liens, mais en réalité très profondément liés. D'abord,

j'ai écrit *L'Empereur Hon-Seki* à une époque où nous correspondions beaucoup, avec CM Briseul : il relisait les premières moutures de mon roman sur la Commune, et je lui donnais un coup de main sur la finalisation de *ré pon nou*. Or, Briseul n'utilise pas de majuscules, et très peu de ponctuation – lors sous son influence ont disparu, en tête de mes vers, les majuscules mécaniques. La seconde influence provient du fait que je cherchais l'équivalent écrit de l'oralité épique, et la suppression de la ponctuation redonnait justement au lecteur ou au récitant d'accentuer à sa guise le texte, et suggérait que le texte n'était pas, en tant que tel, complet – qu'il fallait *le mettre en voix*. Ceci croisé avec la troisième influence – celle du *Coup de dés* – où la suppression de la ponctuation semble relever d'une maximisation des potentialités de signification. J'ai dit que ces trois influences étaient liées : Briseul venait d'écrire *La Dernière épopée*, et le *Coup de dés* est la première épopée de notre temps.

Quoiqu'il en soit, mon idée était de faire du livre en lui-même, dans les parties chantées et dialoguées, un être amputé, pour appeler les voix comme des membres fantômes – au lieu de leur substituer les prothèses de la ponctuation. Et comme les vers et les dialogues sont travaillés de façon à ce que l'absence de ponctuation permette à chaque fois plusieurs interprétations possibles, ou pour le dire plus simplement comme on peut proposer pour chaque phrase plusieurs ponctuations différentes qui seraient à l'origine d'une signification différente, tout se passe comme si le lecteur était confronté, à chaque fois, à une indécidabilité entre plusieurs membres fantômes possibles. Le lecteur peut combler le sens en « projetant » des significations contradictoires ; l'effet de brouhaha est alors paradoxalement obtenu *par soustraction* de ponctuation, plutôt que par addition de voix.

— **Matthieu Gosztola** : Un autre effet de pareil établissement graphique des dialogues est celui-ci : l'on a le sentiment que toutes ces voix en sont une seule (quand bien même tu identifies toujours très clairement, à chaque fois, l'instigateur de la voix qui s'énonce). L'on a le sentiment que tous ces corps forment un seul corps. Qu'une seule voix, avec ses différentes harmoniques, ses différentes intensités, ses différents rythmes, s'énonce, s'élabore, nous entraînant dans son cours, dans sa pulsation, inlassable. Et ce corps, et cette voix, et ce rythme, ce sont ceux de la ville. C'est ainsi aussi, me semble-t-il, un livre sur le Japon, sur la ville. Sur le corps intensément nervuré, fuyant, si dynamique, de la ville. De la ville japonaise. Qui plus est, les dialogues résonnent d'une rythmique bien particulière, vocable après vocale, les mots étant souvent courts, de quelques syllabes ; les dialogues mettent en scène la pulsation d'un cœur. Le cœur qui bat dans le corps de la ville. Et le livre met en lieu cette pulsation. Es-tu d'accord avec ces idées ?

— **Pierre Vinclair** : Au regard du projet tel que je l'ai résumé tout à l'heure, je ne peux qu'être d'accord. Je ne dirais pas mieux !

— **Matthieu Gosztola** : Tu sembles élaborer une narration en lien avec l'immémorial. Et pourtant, ce livre est aussi une réflexion sur notre époque. Peux-tu nous dire en quoi ?

— **Pierre Vinclair** : Nous avons parlé tout à l'heure du capitalisme, qui est sans doute un des traits marquants de notre époque, et de son encouragement à la *fructification* des identités. Il ne s'agit bien sûr pas d'un discours philosophique intemporel (comme certaines analyses de Platon ou de Hegel peuvent être à peu près détachées de leur contexte immédiat de production) : c'est bien une *idéologie* qui accompagne ou qui transpire de notre époque à bout de souffle (on reconnaît le tropisme marathonnier !). À cela est liée ce que l'on peut appeler, d'une formule peut-être plus adéquate que celle de « post-modernité », la mort de Dieu, ou le désenchantement du monde – pour reprendre des concepts qui sont en lien, même s'il ne m'est pas aisé d'en décrire avec précision les rapports. J'ai parlé tout à l'heure du « mythe » de la fin des mythes. Or, pour revenir à *L'Empereur*, le conte s'ébauche sur un symptôme de cette crise : l'empereur Hiro-Hito a refusé (en 1946) de prétendre qu'il descendait des dieux. C'est de ce fait (réel) que la dépression de l'Empereur (fictif) Hon-Seki est la symbolisation. Si bien que cette dépression est plus qu'un état psychologique : c'est la condition structurelle d'un Fils du Ciel dans un monde 1. sans dieu et qui 2. valorise la démocratie. Tout le conte est le déroulé de cette situation initiale qui est *la nôtre* et celle de nos idoles, eux qui jouissent d'un pouvoir purement formel et à leurs propres yeux illégitime (ils s'accordent le droit de signer quelques autographes et de poser aux photographes, et l'attrait irrésistible pour le « quart d'heure de célébrité » dont parlait Wahrol ne semble que le préliminaire de la grande dépression qui accompagne une gloire de structurelle usurpation).

L'Empereur Hon-Seki parle un peu de cela ; ou plutôt, si l'Empereur parlait, c'est ce qu'il dirait (mais il chante plus qu'il ne parle ! Du moins je l'espère..) Mort de dieu, désenchantement : le repli du personnage dans l'écriture apparaît toujours sur un fil : est-ce là une solution réelle, ou est-ce une simple folie ? Je crois que c'est une question que nous ne pouvons pas ne pas nous poser, nous qui nous acharnons à écrire pour (presque) personne, qui passons le clair de notre temps à crier dans le désert – et pourquoi ? Hon-Seki devient moine. Moine aujourd'hui, c'est être fou. N'est-ce pas un peu ce que nous sommes ?

— **Matthieu Gosztola** : Tes autres livres interrogent déjà en profondeur la notion d'identité. Ce nouveau livre constitue-t-il une avancée dans ta réflexion à ce propos ?

— **Pierre Vinclair** : Pour dire vrai, je crois que je fais plutôt du surplace. Dans *L'Armée des chenilles*, j'essayais de montrer, sur un mode potache sans doute, en quoi l'identité d'un individu est le produit d'un récit, et même d'une fiction. Et dans *Le Japon Imaginaire*, qui sortira l'année prochaine, j'en viens à écrire ce haïku :

dans les corps humains
des fictions ont découpé
des individus

Difficile de dire que l'idée a avancé ! Avec un peu de chance, malgré tout, ce piétinement aura abouti à m'enfoncer un peu dans le problème. En tout cas, elle m'apparaît de moins en moins comme une idée isolée (au sens où l'on dit « avoir une idée », par exemple « une idée de roman ») : c'est de l'ordre du programme, ou du réseau de signification, comportant des dimensions existentielles mais aussi politiques et poétiques. Je ne me contente plus d'essayer de « montrer » quelque chose dans une forme existante (le roman), le travail part à l'inverse d'une problématisation de ma propre activité d'inventeur de fictions – c'est la dimension poétique – et du fait que de prétendre inventer des fictions peut ou doit jouer un rôle de contre-discours par rapport aux modes naturalisés, dominants, de l'invention de l'identité (les « métiers », les catégories sociales, les médias – et tout ce qui participe de notre imaginaire commun) – et c'est la dimension politique. Si bien que je fais du surplace, en effet – mais je comprends aussi de plus en plus pourquoi je suis à cette place-ci, où est située cette place, ce que l'on peut y faire, contre qui elle implique de se battre et quelles sont les armes à ma disposition. Il faut ajouter deux choses qui permettront peut-être de mieux comprendre pourquoi j'y reste : un, c'est la seule place. Deux, c'est une place impossible (tout comme « le mythe de l'absence de mythe » dont je parlais tout à l'heure). Tout le travail de l'écriture me semble être : s'acharner à rendre cette place possible. À la faire exister.

— **Matthieu Gosztola** : Avoir tenu à ajouter le mot « FIN » à la fin, était-ce pour donner à ce livre toute la physionomie du conte ? Le livre est court et pourtant sa brièveté n'apporte aucune clôture. Il a une structure par certains aspects labyrinthique qui nous pousse à nous y perdre, à continuer de nous y perdre, quand bien même le mot fin est survenu, quand bien même le mot fin a retenti à nos oreilles. Après ce mot « FIN », nos oreilles continuent de vibrer de la rumeur de la ville, de la rumeur de la légende. Continuent d'être au centre, au centre invisible et pourtant extrêmement présent d'une résonance bien particulière : celle de la rumeur du mystère. As-tu cherché ouvertement à créer une structure ouverte, qui puisse donner au mystère toute sa place ? Toute sa vie ?

— **Pierre Vinclair** : J'ai écrit, comme tu le suggères, le mot « FIN », pour produire un « effet de genre ». Il y a bien quelque chose qui est de l'ordre de la *clôture* dans le conte, le sens devant être entièrement compris à l'intérieur – quitte à ce que, comme tu le suggères aussi, cet intérieur soit un labyrinthe et que l'on s'y perde. Je suis un peu méfiant – et las, pour tout dire – avec la *prétention à la référence*. Le roman fait trop souvent de gros appels de phare en prétendant « renvoyer » à la réalité et en

faisant en sorte que ses éléments n'acquièrent du sens qu'en fonction d'elle : *name dropping*, événements historiques, etc. Cette conception de la référence est une grande force poétique, parce qu'elle lui permet de s'éviter bien du travail : en suggérant tout et en ne bâtissant rien. Dans un roman classique, il n'est pas besoin de préciser que la force de gravitation existe, que la révolution française est passée par là ou qu'un homme et une femme sont nécessaires à une procréation non assistée médicalement. Pourtant, ces éléments peuvent intervenir dans l'intrigue : le *Mémorial de Sainte-Hélène* ne tomberait pas du toit de la scierie du père Sorel au début du *Rouge et le Noir*, sans la force gravitationnelle ; les *Rougon-Macquart* auraient eu du mal à dresser le portrait des mœurs du second empire sans la mort de Louis XVI ; *Sodome et Gomorrhe* ne serait peut-être pas ce qu'il est si Charlus et Jupien avaient obtenu des enfants. Bref, le roman utilise des règles du jeu *qui lui préexistent* – d'où la nécessité qu'il soit essentiellement *ouvert*. Le réalisme est avant-tout la flemme de l'artisan... La science fiction est déjà beaucoup plus laborieuse, elle prend un soin méticuleux à élaborer toutes les règles du monde imaginaire qu'elle campe – et c'en est extrêmement fatiguant, à mon avis. Le conte, lui, propose de faire sauter une règle, une seule règle, dans le laboratoire clos de l'histoire qu'il raconte. *L'Empereur Hon-Seki* fait sauter la règle d'identification des personnes à leur métier. C'est une expérience narrative qui a un début et une fin. Bien sûr, le lecteur se doute qu'après le point final, le monde réel reprend ses droits – pourquoi alors avoir souligné ainsi le mot « fin » ? Comme le maquillage qui, utilisé pour souligner la beauté d'un visage, révèle d'abord que le visage en question a besoin de maquillage, écrire FIN c'est dire : cette clôture ne va pas de soi, puisqu'il aura fallu en rajouter.

— **Matthieu Gosztola** : Les dessins de PieR Gajewski, très beaux, ajoutent un côté BD (manga même) à l'immémorial de ce conte. Cet ajout crée une modernité supplémentaire. L'on est ainsi plongé dans ce livre, par certains abords, comme si l'on était plongé dans un roman graphique. Le dessin a une expressivité si *forte* qu'il ne semble à aucun moment s'agir d'illustration(s). Bien au contraire, cette force s'ajoute au texte, jouant avec, comme si le texte avait toujours eu pour vocation d'accueillir les dessins de PieR Gajewski, comme si le texte ne pouvait exister sans ces impulsions graphiques si fortes, d'un noir sans nuance qui est coup de soleil pour le lecteur, lui faisant l'éblouissement, un instant, comme s'il vacillait soudain aux bords du livre. Lui faisant l'étonnement. Comment PieR Gajewski a-t-il conçu ses dessins pour ce livre ? Lui donnais-tu à lire des passages du texte ? Parlez-vous des moments qu'il s'agirait ensuite de faire vivre par le trait, par l'expressivité du trait, par l'encre, par le grand soleil noir de l'encre, de l'encre sans bavure, acier qui nous blesse de son tranchant ? Avez-vous conservé tous les dessins qui furent élaborés pour ce livre ? Ou bien y a-t-il eu choix ? Et si oui, comment avez-vous effectué ce choix ?

— **Pierre Vinclair** : Nous avons gardé tous les dessins que PieR a proposé. Il les a réalisés une fois la quasi-intégralité du texte écrite, choisissant lui-même d'illustrer les passages qui l'intéressaient ou qu'il

jugeait emblématiques – puis nous informant de ses choix, CMB et moi-même, nous les envoyant et nous demandant de les discuter. « Quasi-intégralité », car une page a été écrite plus tard, non pas à partir d'un dessin existant de PieR, mais ajoutée *pour* lui, en sachant qu'elle pourrait l'inspirer (c'est la page qui débute par « Le maquillage du réel coule... »). Pour le reste, du premier au dernier, j'ai été absolument enthousiaste – et plus qu'enthousiaste – ému et bluffé par chacune des illustrations. Toutes prenaient le texte d'une manière très inattendue pour moi (qui ne suis pas dessinateur et ne connaît rien aux techniques de cet art), pour arriver à une incarnation parfaite. Je dis *incarnation* plutôt qu'*illustration* parce que ces dessins ont une vie propre, ils se développent à partir du texte dans la construction de nouvelles images, tout à fait autonomes (le sublime dessin du moine peignant des immeubles en kanjis, par exemple). Je savais, lorsque je lui ai proposé cette collaboration, que PieR avait un grand talent, mais je ne savais pas qu'*il m'apprendrait des choses* sur mon texte. Non seulement qu'il l'enrichirait, mais également qu'il le *percerait* (je pense à la dernière image, où il nous montre Michizane disparaissant à l'horizon).

— **PieR Gajewski** : Pierre et moi nous sommes rencontrés à la Villa Kujoyama en 2010. Nous avons d'une certaine façon découvert un Japon en même temps de façon parallèle. Quand il m'a proposé le projet courant 2012, j'ai commencé par le lire avant de m'engager. J'ai été immédiatement séduit par son écriture et son histoire. J'aimais le côté parfois burlesque voire absurde du récit par certains endroits, mais surtout si malin et si pertinent par d'autres. Par ce texte, Pierre me parlait d'un Japon que je connaissais et que je pouvais interpréter. La critique politique a également contribué à attiser mon intérêt. Mais surtout, fait rare pour moi, les textes d'un autre, par son intelligence, me donnaient envie de faire, de mettre en image, de m'appropriier ses mots. La qualité de son écriture me laissait entrevoir des interstices dans lesquels mes images trouveraient leur place. A l'inverse de la bande dessinée, il ne s'agissait plus d'espace inter-icôniques, mais bien d'espace inter-textuels à déterminer.

Lors de nos premiers échanges, Pierre a tout de suite conçu les dessins comme un travail d'interprétation plutôt que d'illustration. Il m'a laissé une totale confiance quant au choix des scènes et de la représentation graphique, ne restait plus alors qu'à commencer le travail.

Ce que j'ai apprécié dans cette invitation, c'était également le challenge que cela représentait. Je comprenais ce qu'il voulait dire mais la question de la retranscription se posait. J'ai longuement réfléchi sur les premières images du récit, celles-ci déterminant les autres. Fallait-il mettre les visages hors-cadre ? Comment représenter ce et son Japon ? Quel degré de détail ? Pour se faire, je me suis plongé dans mes archives et documentations afin de donner du corps aux images. Je désirais que dans chacune des illustrations certains détails soient purement japonais, quitte à n'être compris que par des japonais (partition de Shamisen, coiffe de maïko, motifs de kimono, position corporelle en référence à des peintures traditionnelles).

Toutefois, si je voulais coller au sens du texte de Pierre, il me fallait avant tout m'en dégager pour mieux le cerner. Un soir, tel un rugissement, j'ai réalisé plusieurs esquisses à l'arraché, au pinceau

et à l'encre. Me refusant à lire à nouveau le texte, je désirais voir quelles étaient les scènes clés qui m'avaient marquées et dont je me souvenais. Ma volonté à cette étape été de travailler sur ma mémoire du récit. Sur les croquis réalisés, certains ont servi de structure, d'autres ont été abandonnés. Les bases graphiques établies, je me suis lancé dans la réalisation des images. J'ai retravaillé la composition générale des images par la perspective, l'interaction entre les personnages puis des masses de noir et blanc. Toutes ont été réalisées sur format A3 à l'encre de chine durant deux mois à raison de 12h par jour. Dès qu'une illustration était finie je l'envoyais à Pierre ainsi qu'à notre éditeur Charles-Mézence puis je m'attaquais à la suivante. Aucune retouche n'a été demandée de part et d'autre, mais surtout nous échangeons tous les trois sur les images. Je pense que le dialogue, l'investissement de chacun et la confiance mutuelle a pu rendre cet objet-livre si entier. J'ai réalisé chacune des douze images dans cette optique, et il n'y eut par conséquent aucune image abandonnée.

— **Matthieu Gosztola** : Le dessin de la couverture est très frappant. L'empereur nous est présenté et n'a pas de visage. Cela me fait songer au commencement des *Fraises sauvages* de Bergman, ce cauchemar. Cela me fait penser aussi, sans que je sache exactement pourquoi, à *8 1/2* de Fellini. La dimension onirique du livre saute aux yeux ainsi dès la couverture. Et, en même temps, sa dimension moderne, puisque si l'empereur n'a pas de visage, n'est-ce pas en définitive pour nous signifier qu'il peut être absolument n'importe qui ? Qu'il peut être, ainsi, chacun d'entre nous ?

— **PieR Gajewski** : Concernant la couverture du livre, le choix fut collégial... au début tout du moins. J'ai demandé l'avis de Pierre et de Charles-Mézence tout en leur soumettant quelques idées. Nous avons beaucoup échangé à propos du statut de ce qu'est une couverture, de son pouvoir à créer une curiosité, une envie, du sens qui en découlera et de son impact visuel. Trois grandes idées se sont dégagées assez vite dont celle de l'empereur au milieu de la ville. De mon côté, je souhaitais un trait plus épais proche de la gravure sur bois avec moins de détails afin d'accentuer la force visuelle de la couverture. Il fallait qu'elle pose une question en un clignement d'œil. L'absence de visage m'a semblé alors presque une évidence. Il a également été décidé de ne pas préciser les rôles de chacun, écrivain et dessinateur, comme un ultime renvoi au récit, mais surtout pour renforcer l'idée que le livre illustré représente un travail unique des deux auteurs Pierre et PieR.

— **Matthieu Gosztola** : Comment le cours même de la narration joue-t-il avec cette idée, qu'il reprend, qu'il développe ?

— **Pierre Vinclair** : En un sens, c'est l'idée même du livre, qui prend au sérieux la phrase de Barthes placée en exergue : « La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent,

demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est-à-dire, à la lettre, par on ne sait qui. » Car non seulement le titre est un mauvais jeu de mots sur la fin de la citation (mais pas seulement, *Hon*, en japonais, signifie « livre », et *Seki* « résidence » – et l'on retrouve l'idée de l'identité domiciliée dans la fiction), mais tout le contenu tourne autour de l'idée que *n'importe qui peut être l'empereur* – ce qui est une idée politique (c'est l'idée que se fait Claude Lefort de la démocratie par exemple), mais aussi narrative, puisque c'est de là que naissent les péripéties de notre conte. L'idée graphique de PieR, celle de l'absence de visage, est particulièrement bien trouvée : car la seule différence entre cette fiction et la réalité, la seule raison pour laquelle il s'agit d'un conte et que l'histoire n'est pas vraisemblable, c'est que dans la réalité notre visage nous identifie trop pour que nous puissions prétendre changer d'identité par décret ou contrat. Seul un monde *sans visage* eût permis le premier échange – celui de l'empereur et du moine. La chirurgie esthétique nous permettra peut-être d'en venir à bout.

— **Matthieu Gosztola** : Si j'ai évoqué le souvenir de films dans une précédente question, ce n'était pas par gratuité. Ce livre me semble se construire au centre d'un réseau dense, extrêmement ramifié, de souvenirs filmiques. Est-il né de la *lecture* que tu as faite de *certain*s films ? Dans *L'Armée des chenilles*, tu glisses énormément d'allusions à d'autres livres, mais aussi à des films. Dans ton recueil paru chez Flammarion, tu fais vivre, de façon extrêmement détournée, un jeu vidéo, comme tu le rapportes à Florence Trocmé, lors d'un entretien qu'elle a publié sur *Poesyibao*. L'image nourrit-elle en profondeur ton travail ?

— **Pierre Vinclair** : Même si le livre ne comporte pas d'allusion précise au cinéma, comme c'était le cas dans *L'Armée des chenilles*, j'écrivais *L'Empereur Hon-Seki* en même temps que je découvrais les films de Narusé (« Nuages d'été »), de Nomura (« L'été du démon ») ou de Mizoguchi (« Les 47 rônins »). J'ai également été assez marqué par la vision, quelques années plus tôt, de « Dolls » de Kitano, ou plus récemment de « Still walking » de Koré-éda. Je ne sais pas dans quelle mesure cela m'a influencé, mais c'était là les premiers films que je regardais dans une optique disons « ethnologique », je veux dire en essayant de percer à travers elles l'espèce d'énigme qu'était pour moi, qui venais d'y arriver, le Japon. Pour autant, il me semble qu'en ce qui concerne ce livre-ci, ce sont plutôt des perceptions directes qui ont nourri mon travail : être présent à la cérémonie d'anniversaire de l'empereur, me promener dans le sanctuaire d'Asakuni, entendre les employés des épiceries crier « *irasshaimase* » (bienvenue), se perdre dans les rues de Tokyo, assister à des scènes.

— **Matthieu Gosztola** : L'impulsion de l'image, qui a toujours quelque chose de mémoriel, de ludique, d'ironique et d'onirique, suscite-t-elle chez toi l'écriture ?

— **Pierre Vinclair** : En un sens, c'est tout à fait le cas : comme tu l'as parfaitement remarqué, j'aime à dialoguer avec les images, et même plus, écrire à partir d'elles – comme les films de *L'Armée des chenilles*, ou les photographies de JF Devillers dans un petit livre que nous venons de finir. Ces deux cas sont un peu différents, du reste : dans le premier il s'agit plutôt de faire appel à une « culture populaire » commune, à un *lieu commun*, alors que dans le second cas il s'agit plutôt de constituer ce lieu commun dans le dialogue – qui ne va jamais de soi – entre le texte et l'image. Dans les deux cas, il y a un potentiel poétique de l'image qui me fascine : l'image montre tout, sans jamais rien dire (Wittgenstein conceptualise très bien la différence entre dire et montrer dans le *Tractatus*). Cette opposition entre dire et montrer est un véritable défi pour la littérature, qui prétend *montrer* quelque chose, mais par les phrases – plutôt que de simplement *dire* (tout à l'heure, je disais que j'espérais que l'empereur chante plutôt qu'il ne parle).

Mais en un sens seulement : car à côté de « l'impulsion » de l'image, en plus d'elle, il y a la *concurrence* de l'image, et le défi qu'elle pose à qui écrit. Et des questions : prétend-on depuis *Nadja* que la photographie rend la description littéraire caduque ? Y a-t-il au contraire des choses que la littérature peut mieux *montrer* que la photographie, ou que le cinéma ? Il y a bien des « scènes » dans *L'Empereur* ; pourraient-elles être jouées, seraient-elles plus conformes à ce qu'elles doivent être si elles étaient jouées plutôt qu'écrites ? (Et qu'est-ce que ce genre de questions peut bien vouloir dire ?) En tout cas, il y a un point, je crois, où la littérature va plus loin que l'image, où le *dire* peut montrer plus que la monstration elle-même : c'est justement le flou, l'indistinction dont on parlait tout à l'heure. Car la monstration montre au moins ce qu'elle montre. Mais une métaphore, une phrase, un paragraphe, qu'est-ce que ça *montre* ? Et lorsque l'on ôte la ponctuation, tout le potentiel que cela libère et qu'il revient au lecteur de fourrer dans le texte, toutes les visions que le texte contient comme des possibles – est-ce que l'on peut dire que cela relève du « montrer » ?

— **Matthieu Gosztola** : Aussi, faire appel à des dessinateurs dans l'enceinte même de tes livres (c'est le cas de tes deux dernières parutions – au *Corridor Bleu* –), est-ce façon également de signifier cette importance, extrême me semble-t-il, qu'a l'image pour toi ?

— **Pierre Vinclair** : Impulsion et défi, oui, l'image est importante pour moi : elle est l'autre de la littérature, l'autre d'où elle provient parfois, qu'elle essaie de rejoindre, de doubler (dans les deux sens du mot), son interlocuteur, son confident et son ennemi. Aussi, si j'aime à travailler avec des artistes de l'image – la calligraphe Yukako Matsui, le dessinateur PieR Gajewski ou le photographe Jean-François Devillers – c'est qu'ils m'apportent exactement cette altérité qui me questionne et me nourrit. Je ne travaille pas du tout avec eux comme avec des collègues : je ne comprends rien à ce qu'ils font. Tous leurs choix me semblent étranges, m'intriguent, me passionnent. Je les regarde comme des magiciens, qui font des tours avec un jeu de carte que je croyais connaître. J'apprends à leur contact. L'image est

mon institutrice.

— **Matthieu Gosztola** : Ce livre me semble établir des liens profonds avec 影武者 (*Kagemusha, l'Ombre du guerrier*) d'Akira Kurosawa, film japonais réalisé en 1980. Est-ce surinterprétation de ma part ?

— **Pierre Vinclair** : J'aime beaucoup Kurozawa, dont j'ai vu quelques films, mais celui-là... Je ne l'ai pas vu !

— **Matthieu Gosztola** : Les dessins présents dans ce livre tirent également leur force de leur taille. En effet, il n'aurait pas été, ce me semble, possible d'envisager ce livre dans un format différent. Et il faut saluer ici chaleureusement le travail d'éditeur de Charles-Mézence Briseul. En effet, le livre est d'une grande beauté matérielle. Tout est à sa place. C'est comme si la matérialité du livre répondait parfaitement à son contenu. Aussi, j'ai vraiment l'impression que c'est une œuvre à trois : toi, le dessinateur *et* l'éditeur. Car la dimension matérielle apporte une sémantique supplémentaire, une sémantique qui joue avec les deux autres (graphique et linguistique). Et si le livre est une parfaite réussite, c'est aussi du fait de l'adéquation pleinement aboutie de ces trois sémantiques, qui, sans jamais s'opposer, baignent chacun des mots dans une nappe de nuances. Comment s'est construite l'élaboration matérielle du livre ? As-tu émis des souhaits particuliers quant à sa conception ?

— **PieR Gajewski** : Comme je le soulignais, ce projet est le fruit d'une envie des trois parties de faire un « beau livre » ainsi que d'une confiance mutuelle et absolue dans le travail de chacun. Contrairement au récit, nous sommes tous bien restés à notre place avec notre identité propre. Il faut saluer le travail de Charles-Mézence Briseul qui a effectivement le souci de faire des livres aussi bien que possible. Pour ma part, mes exigences se bornaient essentiellement à un papier assez épais pour que les beaux noirs ne transparaissent pas. Nous avons également échangé sur la maquette en elle-même et sur l'emplacement des illustrations dans le texte : devaient-elles apparaître avant la scène décrite ou après ? Enfin, je considère effectivement le format choisi par Charles-Mézence comme un cadeau fait à ses auteurs, à lui-même et surtout aux lecteurs.

— **Charles-Mézence Briseul** : Tout d'abord merci, Matthieu, pour tes remarques fort aimables qui me vont droit au cœur. Il est vrai que nous avons, tous les trois, pas mal pensé et débattu, le long d'un fil de discussion numérique, Pierre vivant à Shanghai, PieR à La Rochelle et moi à La Réunion, de ce que pourrait être *L'Empereur Hon-Seki* en tant qu'objet. J'ai eu beaucoup de chance de pouvoir bénéficier à la fois de leurs conseils et de leur écoute. Nous avons pu ainsi décider ensemble d'un format quelque peu atypique, du choix de marges généreuses pour privilégier le confort de lecture, de l'usage de lettrines pour annoncer chaque chapitre en place et lieu des chiffres traditionnels qui délimitent ici seulement les trois parties qui composent le texte et enfin de l'emplacement des illustrations. Le résultat semble à la

hauteur de nos espérances et je tiens à les remercier de m'avoir accordé une place importante dans l'élaboration de ce livre que nous avons dénommé « conte graphique » car les images, comme tu le soulignes toi-même, possèdent leur propre grammaire et participent pleinement au récit au lieu de seulement l'illustrer.