

Rencontre avec Philippe Vasset

**Séminaire de Dominique Viart sur les Littératures de terrain,
Université Paris Nanterre, 28 novembre 2018***

Comme écrivain, Philippe Vasset, qui a par ailleurs d'autres activités, a publié une dizaine de livres, dont Un livre blanc, parcours et enquête in situ dans les lieux délaissés de l'Île de France. Ce livre l'a fait connaître dans le milieu de la littérature et aussi de l'université, qui s'y est assez tôt intéressée. Il est aussi l'auteur de Journal intime d'un marchand de canons ; de Journal intime d'une prédatrice ; de La conjuration qui reprend un certain nombre de motifs et d'enquêtes d'Un livre blanc. La légende est encore un travail d'enquête, mais sur la construction hagiographique des Vies de Saints et l'usage que l'on pourrait faire aujourd'hui de cette forme au profit d'autres figures singulières. Vient de paraître cette année Une vie en l'air consacré au rail installé au-dessus de la Beauce qui demeure des essais d'un prototype d'aérotrain. Tous ces textes littéraires sont fondés sur une pratique d'enquête et de "terrain" qui les rapproche à certains égards des sciences sociales

Dominique Viart :

- 1 Philippe Vasset, vous avez créé un atelier de "géographie parallèle", pouvez-vous d'un mot nous dire ce que signifie "géographie parallèle" ?

Philippe Vasset :

- 2 L'atelier de géographie parallèle : quand j'écrivais *Un livre blanc* dont le principe est assez géographique, puisqu'il s'agissait d'aller explorer les zones que les cartographes laissaient blanches sur les cartes IGN de Paris et de la région parisienne, plus j'avancais, plus je me rendais compte que le dispositif était très graphique et très plasticien. Cela a beaucoup plu aux plasticiens et dans les sphères de l'art contemporain. J'avais envie de développer cet aspect-là. Il se trouve qu'à ce moment-là j'avais rencontré deux artistes : un qui faisait des dessins avec du GPS – il dessinait en marchant – et un autre qui était un photographe monomaniaque et obsessionnel des antenne-relais de téléphones portables ; des gens avec qui je me suis fameusement entendu tout de suite. On avait mis en place ce groupe dont l'idée était de prolonger le dispositif d'*Un livre blanc*, mais de manière graphique. C'est un groupe qui n'a pas duré très longtemps, essentiellement, je pense, parce que je ne sais pas travailler en groupe, et que trois obsessionnels ensemble, cela reste trois obsessionnels, cela ne fait pas un groupe obsessionnel. On a fait un truc dont je suis très fier, on avait été invités à une biennale d'art contemporain, et on avait fait un travail, le seul travail vraiment plastique que j'avais fait : on m'avait proposé de prolonger le dispositif du *Livre blanc* sur l'imagerie satellite. *Un livre blanc* a plus de dix ans, c'était en 2007, et à l'époque se généralisait ce système de visualisation d'images satellites qui s'appelle *Google Earth*. Mais l'outil était encore assez rudimentaire, et notamment les images satellites qu'il agrégeait étaient juxtaposées entre elles façon patchwork ; on voyait les coutures, on voyait très bien les zones de contact entre les plaques d'images satellites. Ce qu'on avait proposé, c'était de marcher sur un itinéraire purement virtuel, puisqu'il était décidé par la zone de contact entre deux plaques d'images sur *Google Earth*. Ces zones

* Aide à la transcription : Benoît Petiet.

de contact sont intéressantes parce qu'elles chamboulent toute la perception. La juxtaposition des deux images fait que les routes ne sont pas raccord : elles sont très légèrement décalées au moment des zones de contact des plaques, les maisons deviennent absurdes, etc. Mais ce qui nous intéressait, c'est que c'était un univers purement virtuel qui n'existait que parce qu'existait *Google Earth* : on ne retrouvait rien dans le paysage. Évidemment, comme une circulation finit toujours par créer son objet, on avait suivi au mètre près cet itinéraire : on partait de Bordeaux et on allait jusque dans la mer, jusqu'à ce qu'on ait de l'eau jusqu'au cou.

- 3 **D.V.:** Dans "géographie parallèle" on entend plutôt, quand on vous a lu, quand on a lu *Un livre blanc, La conjuration* ou *Une vie en l'air*, et même le *Journal intime d'une prédatrice*, que ce qui vous intéresse c'est ce qu'on pourrait appeler des "hors-lieux", c'est-à-dire des lieux qui sont des délaissés urbains, des terrains vagues, des friches, des lieux vides. Vous parlez de "fantômes sur les cartes" dans *Une vie en l'air*, de "double fond du monde" dans *Un livre blanc*. Dans *La conjuration*, il y a quelques pages où vous vous êtes intéressé aux lieux qui paraissent les plus anodins en suspectant qu'il y a derrière des lieux suspects, des lieux cachés, etc. L'idée de "parallèle" signifie-t-elle aussi qu'il y aurait une autre géographie possible du monde, une autre géographie que celle que les cartes nous montrent, et que c'est celle-là qu'il faudrait explorer ?
- 4 **P.V.:** Oui, clairement. J'écoutais votre question et je pensais aussi à l'intitulé de votre séminaire. Derrière cette idée que certains écrivains se choisissent un "terrain" et qu'il y a une parenté avec le travail des sciences sociales – on pourrait dire que j'utilise et que je détourne les outils de la géographie – sur toutes ces questions-là il y a quelque chose de très important, c'est que pour moi c'est vraiment de l'imposture. Oui, j'utilise des outils de la géographie, mais je suis tout sauf géographe. Faire du terrain, c'est d'abord se construire un alibi, c'est d'abord se construire une posture de quelqu'un qui peut légitimement s'intéresser à tel ou tel objet, alors qu'il n'a aucune compétence, aucune spécificité. C'est vrai qu'il y a une reprise sérieuse des outils de certaines sciences sociales, en particulier de la géographie pour moi – puisque je ne fais clairement pas un travail de sociologue. Mais il y a aussi l'idée que c'est très facile de prendre une science constituée, et en particulier la personne légitime qui exerce cette science et qui a des diplômes, de lui voler ce qui la constitue dans le champ social puis de s'en servir pour faire tout autre chose. La question du terrain, ce sont aussi des questions très concrètes : dans mon cas, quand vous allez dans des endroits qui sont soit inaccessibles, soit strictement interdits, il faut vous constituer quelque chose pour y avoir accès. Vous pouvez y aller en pirate, mais cela a des limites – je l'ai fait beaucoup en pirate, il faut être honnête. Je dis cela parce que je suis en train de travailler dans des endroits dans lesquels je ne peux pas aller en pirate. Ce sont des lieux très élevés : monter à deux cents mètres de haut en pirate, ce n'est pas possible, même si on n'a pas le vertige. C'est vrai que l'espèce d'aura, de légitimité que peut conférer une pratique universitaire légitime est particulièrement bien venue dans ces cas-là. Vous l'avez dit : je suis souvent présenté comme géographe alors que je ne le suis pas du tout, je dois avoir une pauvre licence de géo, et encore pas très brillante ; je suis considéré comme géographe essentiellement à cause de mes livres. Et c'est un malentendu que je ne dissipe pas du tout, parce qu'il m'est souvent très utile.
- 5 **D.V.:** Une chose que nous avons remarquée en étudiant d'autres écrivains de terrain, c'est une sorte d'aggravation de ce que Dominique Maingueneau appelle la

“paratopie de l'écrivain” : l'écrivain apparaît comme quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (au double sens du terme), il doit construire le territoire de son œuvre dans cette faille même. Son énonciation se déploie à travers l'impossibilité de s'assigner une véritable place; il est toujours un peu en marge. Lorsque les écrivains entreprennent une enquête de terrain – on le voit par exemple chez Jean Rolin ou chez d'autres – la plupart ont le sentiment d'être illégitimes dans ce qu'ils font, et cette illégitimité crée fréquemment une sorte de sensation de malaise, laquelle est explicitement évoquée dans le texte. Chez vous, on a l'impression au contraire que cela crée un sentiment de jouissance, jouissance du passager clandestin, du “pirate” comme vous dites.

6 **P.V.:** Une jouissance puissante. Très clairement. Arriver à intégrer des milieux ou des espaces où je n'ai objectivement rien à faire, oui, c'est une profonde jouissance. Évidemment je suis illégitime, mais je pars de cela. Quand je parlais d'imposture, pour moi l'imposture est dès le début. C'est une question que je ne vais pas me poser après. Pour Jean Rolin ce n'est pas le cas : par exemple dans *Le traquet kurde* il explique bien comment régulièrement il est pris pour un espion. Et que cela lui pose plein de problèmes : à un moment il est arrêté, je crois. Donc pour faire du terrain, il faut d'abord exister socialement. Et la position de l'écrivain aujourd'hui n'est pas celle du XIX^e : il lui est plus compliqué de s'intéresser à des espaces, à des milieux, à des entreprises, etc., tout est plus verrouillé, tout est plus compliqué. Avant que ces enquêtes existent il faut se construire, soi, un personnage légitime.

7 **D.V.:** Ce qui conduit parfois à une sorte d'inversion de la situation : vous m'avez raconté être aujourd'hui consulté par le conseil municipal de Paris à propos de l'évolution du Périphérique.

P.V.: Je vous remercie de le préciser parce que c'est ma grande fierté de la semaine, donc je le dis au plus de gens possible.

D.V.: Cela veut dire que la production des livres vous a conféré de la légitimité, y compris auprès des institutions officielles.

P.V.: C'est la jouissance suprême, c'est la revanche d'Arlequin. Vous êtes devant les députés de Paris qui vous posent des questions sur l'avenir du Périphérique, et vous commencez à dire : “Vous savez, ma seule expertise, c'est d'être un traîne-savate”. Sauf que je l'ai tellement traînée qu'au bout d'un moment cela construit quelque chose. Cela me permet de rebondir sur l'intitulé de votre séminaire. Je vais me décaler un petit peu. Mon dernier livre est consacré à cette rampe en Beauce sur laquelle a été testé dans les années soixante-dix ce train sur coussin d'air, projet qui a été abandonné depuis cinquante ans, mais la rampe est toujours debout. On pourrait dire que cette rampe est mon terrain. En l'occurrence, c'est plus qu'un terrain, c'est presque un biotope. Mais le but ultime, en ce qui me concerne, ce n'est pas de traverser un terrain et de ramener seulement un livre. Évidemment, il y a un travail d'écriture, mais j'ai toujours le fantasme – et là il est en train de se réaliser donc c'est un beau moment pour en parler – que l'immersion, l'écriture transforme le terrain aussi. Et là, c'est ce qui est en train de se passer : le but du livre, je le dis explicitement, était de monumentaliser cette rampe, qui n'intéresse personne, que tout le monde trouve laide, d'en faire un monument, d'en faire autre chose qu'un rebut de l'espace. C'est en train de se passer, il se passe plein de choses autour de mon livre, autour de la rampe. Je me retrouve sollicité pour faire plein de choses.

8 **D.V.:** Pourrait-on parler de quête et même de conquête d'efficacité de la littérature ou du geste littéraire ?

P.V.: "Efficacité" est un mot très managérial. Disons que j'ai un puissant désir d'effet, oui. Et là, je vois que ça se passe. Ce n'est pas le monument de Philippe Vasset, on s'en fout, mais ce n'est plus un rebut de l'espace, c'est un monument d'autre chose, que le livre encapsule. Il y a plein d'initiatives patrimoniales de la région. J'ai l'impression de ne pas avoir seulement fait un travail de voleur, mais qu'il se passe quelque chose. Depuis que ce livre est sorti, il ne se passe pas une semaine sans que je reçoive cinq ou six lettres de gens qui simplement prennent des photos. J'ai l'impression que le livre a fait que cet objet (qui est monumental, mais quand on le voit en passant à travers les vitres du train cela prend moins de cinq minutes, on passe très vite), brusquement, sort du fouillis. Il se passe quelque chose qui fait qu'il devient singulier.

D.V.: Cela l'a rendu visible.

P.V.: Voilà, cela l'a rendu visible.

9 **D.V.:** Cette dimension clandestine qu'on évoquait tout à l'heure est intéressante. Vous dites dans *Une vie en l'air* que vous pratiquez l'écriture comme un cambriolage, et, d'un autre côté, vous insistez sur cette recherche d'efficacité de la littérature qui tend à inverser le principe : le clandestin se montre, et c'est en se montrant qu'il devient d'un seul coup identifié, légitime...

P.V.: C'est un grand paradoxe. C'est, sous diverses formes, la grande question qu'on me pose beaucoup, et à laquelle je n'ai que des réponses assez décevantes, je dois le dire. Si j'ai un tel attrait pour l'infra-visible, pour les lieux cachés, pourquoi est-ce que j'écris dessus ? Pourquoi est-ce que je les montre ? C'est une question très légitime. J'ai des réponses à chaque fois différentes pour les livres et pour les lieux auxquels je me suis intéressé. Vous parliez de cambriolage ; le cambriolage c'est vraiment l'écriture, le moment de l'écriture, le moment du recueil, quand le livre se fait, où en effet je ne suis pas très déclaré. Mais ensuite, une fois que le livre est fait, cela ne sert à rien de minauder. Et on publie pour quelque chose. J'ai vraiment une croyance très naïve, que le livre peut avoir un impact sur le réel. C'est quelque chose dont je parle moins, parce que c'est souvent un peu embarrassant : il y a un côté un peu "Bibliothèque rose" dans ce désir-là. Mais malgré tout, il est très présent. En fait, j'en parle quand ça marche, quand cela a vraiment un impact. Quand cela n'en a pas, en règle générale je me tais.

10 **D.V.:** Vous n'avez pas été invité par Ségolène Royal pour son travail sur les Pôles, après le *Journal intime d'une prédatrice* ?

P.V.: Non, mais après le *Journal intime d'une prédatrice*, il s'est passé un truc encore mieux. Pour le coup, le *Journal intime d'une prédatrice*, c'est vraiment un roman. Il raconte la vie d'une financière qui a créé un fonds d'investissement pour bénéficier de la fonte des glaces et investir dans toutes les industries qui vont bénéficier du réchauffement climatique. Le livre est sorti au moment où il y a eu le premier forage pétrolier au sud du Groenland. Comme c'était à peu près le seul livre qui parlait de cela, je me suis retrouvé invité à quantité d'émissions, mais de moins en moins comme écrivain et de plus en plus comme expert. Évidemment, j'adorais cela, je disais oui à tout, jusqu'à un moment un peu gênant, où je me suis dit que j'étais allé un peu trop loin. Je me suis retrouvé dans une émission sur France Inter avec une

anthropologue, spécialiste des Inuits, et qui avait vécu trente ans avec eux. Et moi, qui suis plutôt un grand militant de l'imposture, j'étais assez gêné face à cette dame, qui en plus était très modeste, très gentille, qui racontait des trucs fabuleux sur les Inuits ; et puisqu'elle était plus centrée sur les Inuits que sur l'actualité contemporaine, je passais mon temps à écraser ses rêves. Elle parlait de telle zone, et je disais : "Ah bah oui, d'ailleurs là il y a un permis pétrolier qui est en négociation". Donc là, l'effet a plus été sur moi que sur le réel.

- 11 **D.V.:** Dans vos livres, il y a toujours d'abord un récit d'enquête. Quels moyens mobilisez-vous à cet effet : empruntez-vous, comme vous le disiez tout à l'heure, beaucoup aux sciences sociales ? Ou bien est-ce plus un geste de journaliste, puisque vous êtes aussi journaliste ? Les méthodes, les pratiques, même la consultation d'archives ; finalement est-ce que cela vous donne une "coloration de chercheur" ou est-ce que vous pratiquez cela comme une sorte de fouille journalistique, ou bien est-ce plutôt une pratique complètement sauvage que vous inventez à chaque fois ?

P.V.: Honnêtement c'est un peu sauvage, c'est tout ce dont j'ai besoin.

- 12 **D.V.:** Lisez-vous beaucoup les chercheurs ou les journalistes ?

P.V.: En règle générale, les sujets qui m'intéressent ne sont pas extraordinairement couverts par la recherche ni par le journalisme, c'est d'ailleurs pour cela en règle générale qu'ils m'intéressent. Oui, je lis, mais pas plus que cela. Je reviens toujours sur l'intitulé de votre séminaire parce qu'il a plein de choses à dire : le terrain n'est pas seulement un corpus, un objet, c'est aussi, en ce qui me concerne, beaucoup plus que cela, un espace fantasmé, souvent rêvé, un espace que l'enquête va créer. Il y a évidemment une partie d'exploration, mais il y a une grande partie de création. Si je fais du terrain, c'est parce que j'espère que le terrain me transforme et m'emmène ailleurs. Donc ce n'est pas seulement pour élucider le monde. Souvent je l'obscurcis plus que je ne l'élucide. Les terrains qui m'intéressent, ce sont les terrains qui vont m'engloutir. C'est cela que je cherche : c'est à disparaître dans le terrain. La démarche du chercheur est une démarche d'élucidation, de donner à comprendre, de donner à voir, etc., et souvent, ce qui peut m'attirer dans les espaces ou dans les objets qui sont le sujet de mes livres, c'est l'inverse. Le mot même de "sujet" : je ne suis pas sûr que je fasse des livres avec un "sujet", je fais plutôt des livres avec un procédé, un support... Deux de mes livres ont un vrai sujet, surtout celui sur les ventes d'armes, mais sinon c'est plus flou. Pourquoi ? Parce que je cherche des choses qui vont me transformer moi, et c'est aussi beaucoup cela que je cherche. Alors que – mais là je m'aventure sur des terres que je maîtrise moins – Foucault parle de cela très bien : le chercheur choisit aussi son sujet pour des raisons éminemment personnelles, évidemment que le goût personnel entre en jeu. Par contre, est-ce que le chercheur cherche à disparaître dans son sujet ? J'en suis moins sûr.

- 13 **D.V.:** Si, mais d'une autre façon. Le chercheur disparaît dans son sujet au sens où il n'avoue jamais que ce qui le porte vers ce sujet est une complexion personnelle et rarement un pur attrait scientifique.

P.V.: Oui, mais est-ce que le chercheur espère que son terrain ou son sujet l'augmente ? Chez moi, il y a un côté tapis volant : je cherche des endroits qui vont m'emmener ailleurs, ou qui vont faire de moi quelqu'un d'autre. Un livre est réussi si je ne suis pas le même, s'il a constitué un espace de vie. Et le terme n'est pas trop fort. Je cherche des terrains à habiter, et pas seulement à circonscrire.

- 14 **D.V.:** Effectivement dans vos terrains, il y a à chaque fois la recherche d'une existence plus forte, d'une implication personnelle, avec des explorations, quasiment un goût de l'aventure, ce qui semble même être parfois des prises de risque, des mises en danger de soi dans les explorations. Et puis il y a l'autre versant de l'enquête, celui de la consultation d'archives, ce que fait aussi un chercheur, éventuellement un journaliste. Dans *La légende*, le narrateur, qui n'est pas vous – on voit bien que c'est un narrateur fictif – dit :

Pendant des années, je n'ai fait que dépouiller des archives, interroger des témoins et compiler des rapports. C'étaient de lourds volumes reliés de rouge, appelés *positio* et résumant la vie et les vertus des croyants morts en odeur de sainteté. Le travail était ingrat, et obscur. Mes ouvrages, qui dépassaient souvent le millier de pages, n'étaient lu que par une poignée de conseillers du pape. J'étais comme un vieil étudiant qui, éternellement, rédige sa thèse : mon labeur était invisible et, moi-même, j'existais à grand-peine. (*La légende. Roman*, Fayard, 2016, p. 62)

Et puis à la fin d'*Une vie en l'air*, vous écrivez :

Tous les prétextes susceptibles de ralentir mon travail furent avidement saisis. J'ai consulté les archives bien au-delà du nécessaire, sans parler du raisonnable, vu et revu chaque témoin, et multiplié les repérages, souvent sans véritable objet. (*Une vie en l'air. Récit*, Fayard, 2018, p. 182)

Les deux compulsions semblent un peu contradictoires. D'un côté une vie, et une survie, je dirais, une existence intensive, dans l'aventure, l'exploration, et de l'autre côté, quasiment – et les termes sont là – une disparition dans la compulsion des archives, dans l'inexistence. Comment ces choses-là se règlent-elles ?

P.V.: Pour moi, ce n'est pas contradictoire. Les moments très intenses sont les moments où on est débordé par le terrain, où le terrain, comme une vague, vous lance par-dessus le bastingage ; des choses que j'attends, et pour rester dans la métaphore du surf, l'essentiel du temps d'un surfeur c'est de flotter dans l'eau et d'attendre la bonne vague. Et je fais beaucoup cela. Quand un endroit me plaît, quand je sens, non, quand je *veux* qu'il se passe quelque chose, j'attends parfois très longtemps. Et ce temps-là, pour moi, participe pleinement du projet, non seulement du projet d'écriture, mais de la vie que j'ai envie de mener. C'est-à-dire que si on est lucide, dans mes livres, qui tous ne sont pas très épais, le ratio temps perdu / page écrite est écrasant pour moi : je perds beaucoup plus de temps que je n'écris. Et pour moi c'est important, puisque c'est aussi le temps de la vie non efficace. Se perdre, cela prend du temps.

- 15 **D.V.:** Cela veut dire qu'il y a une grande part du travail qui consiste à rechercher de la documentation, à fouiller des archives, effectivement, et pour prendre une autre métaphore, une partie immergée de l'iceberg extrêmement développée ?

P.V.: Je ne suis pas quelqu'un de sérieux, au fond. Ce serait exagéré de dire que je compulse les archives méthodiquement, etc. C'est vrai j'ai passé beaucoup de temps, pour certains livres – pour d'autres pas du tout – à chercher des documents, à chercher des sources, mais pourquoi ? Parce que soit le lieu me plaisait, soit j'étais aiguillonné par ces trucs-là. Mais le travail d'un chercheur, c'est quand même d'être méthodique et exhaustif. S'il y a bien quelque chose que je ne fais pas, c'est d'avoir une méthode, et encore moins d'être exhaustif. Par exemple, pour *Une vie en l'air*, j'ai passé tellement de temps dehors et en l'air avant d'écrire ce livre, que la perte de temps était déjà tellement consommée, et qu'une pellicule de sérieux était bienvenue.

Mais si j'ai passé autant de temps aux archives, c'est aussi parce que toutes les archives que j'ai trouvées étaient démentes, et très émouvantes. Par exemple j'étais aux Archives nationales et j'ai retrouvé les cartes qui dessinaient tous les itinéraires que l'aérotrain devait emprunter en région parisienne. L'aérotrain était testé en Beauce pour être ensuite construit à Paris. Il devait relier les villes nouvelles à la Défense et à Nanterre. L'aérotrain devait passer ici – j'étais obligé de le dire. Pourquoi ai-je passé autant de temps à chercher ses cartes ? Simplement parce qu'elles me redonnaient un autre espace. Une fois que j'ai trouvé ces cartes, que j'ai mis du temps à trouver, ce sont des documents fragiles, en plus à chaque fois toutes ces choses-là... C'est facile de rentrer aux Archives, mais il y a plein d'endroits où c'est beaucoup plus compliqué. Les archives du Vatican, je ne vous raconte pas : pour avoir la carte, être validé, quand tout ce que vous pouvez dire c'est : "je suis écrivain, je travaille sur la vie des saints", ce n'est pas lourd. Bref, je perds le fil. Retrouver ces cartes, cela me redonnait un nouveau terrain. À partir du moment où j'avais ces cartes, j'ai refait tous les trajets qu'aurait dû emprunter l'aérotrain – qui n'existe pas, il n'y a pas d'aérotrain à Paris, on s'en serait rendu compte – une fois que j'avais les trajets, j'ai pu les refaire : cela me redonnait un autre espace, un espace autre. C'est cela que je cherche. Tous ces travaux, en général, n'ont jamais de valeur en soi. C'est toujours parce que, soit ils me renvoient ailleurs, soit ils vont changer l'espace autour de moi. Si j'ai passé autant de temps dans les cabinets de notaires, c'était aussi parce que j'essayais d'acheter l'aérotrain.

D.V.: Vous avez vraiment cherché à l'acheter ?

16 **P.V.:** Ah oui, ce n'est pas du tout un roman. Pour être tout à fait honnête, il y a des choses que je n'ai pas racontées parce que je me suis dit que c'était un peu ridicule, mais oui, tout est strictement vrai. J'ai vraiment cherché à l'acheter – je n'ai pas complètement abandonné d'ailleurs. C'est parce qu'à un moment, je me suis rendu compte que l'aérotrain n'était pas sur le cadastre. C'est cela qui m'intéresse : les documents, les sources vont me re-projeter ailleurs, et c'est vraiment cet état-là que je cherche ; le fait d'être balloté, que le terrain fasse de vous cette espèce de ludion. Les choses sont tout le temps mouvantes, elles changent tout le temps. C'est probablement la seule chose qui me gêne dans cet énoncé de terrain : pour moi, malgré tout, dans la position de chercheur, dans la position de celui qui a un terrain, un objet, il y a quand même cette idée de surplomb. C'est pour cela que ces questions de légitimité ne sont pas absurdes : c'est souvent celui qui a le statut, les outils, la fonction, la légitimité de s'intéresser à un objet qu'il surplombe quand même, même si évidemment la variété des pratiques scientifiques fait que tout cela est beaucoup plus nuancé. Alors que moi je ne veux surtout pas surplomber, et si je passe autant de temps dehors, c'est aussi parce que ma terreur, c'est d'être un écrivain à sa table de travail et d'écrire mon petit machin.

D.V.: Un besoin d'immersion.

P.V.: Oui, tout à fait. Parce que si écrire des livres ne sert pas à avoir une vie meilleure, cela ne sert pas à grand-chose.

17 **D.V.:** J'en viens à la forme des livres. Il y a des livres de fiction, et d'autres, sans fiction comme vous venez de le dire pour *Une vie en l'air*. Ou *Un livre blanc*. Et puis des livres en diptyque : le narrateur fictif de *La conjuration* reprend des éléments qui auraient pu être dans *Un livre blanc*, avec des descriptions de lieux réels, etc. Même dans les deux *Journaux intimes*, celui d'une *prédatrice* et celui d'un *marchand de*

canons, on voit bien que le dispositif narratif est fictif, mais quantité d'informations réelles sont données, et pourraient relever d'un documentaire. Qu'est-ce qui décide de la nature que vous allez donner à un livre ? Est-ce simplement une question de désir : "tiens, je vais faire une fiction parce que je vais être emporté par ça", ou bien au contraire un souci d'exposition : "il y a des zones blanches, je veux que les gens sachent que cela existe, que j'y suis allé, et découvrent ce que j'y ai vu" ? Comment régulez-vous le genre des livres, entre fiction et ce qu'on appelle aujourd'hui non-fiction ou documentaire ?

- 18 **P.V.:** Il y a deux principaux discriminants. Je sais que je suis capable de dire des choses différentes sur ce sujet-là, mais il y a quand même deux discriminants. J'ai un rapport un peu compliqué avec la fiction, précisément, entre autres, pour cette question de surplomb. Pour moi, la fiction, c'est quand même beaucoup un truc en chambre, et je n'ai pas envie de vivre et d'écrire comme cela. Il y a cette idée-là. Je n'ai jamais fait un projet qui soit intégralement fictif, parce que je n'ai pas envie de cela. Les deux discriminants principaux : dans mes livres où il n'y a aucune fiction, c'est simplement parce que les objets ou le terrain me paraissaient tellement étonnants, tellement fascinants et tellement plus intéressants que toute fiction aurait pu l'être, que j'aurais vraiment trouvé cela criminel de mettre de la fiction. Par exemple mettre de la fiction dans *Une vie en l'air*, cela aurait été peindre au rouleau à la chapelle Sixtine. Ce n'est pas possible. Le moindre détail de cette rampe est tellement dingue, et on ne peut pas l'inventer, et en plus c'est un livre de dévotion sur quelque chose qui, là, me surplombe complètement, c'est pour cela que cela me plaît autant. *Un livre blanc* c'est pareil. Tous les endroits que j'ai explorés en utilisant ce procédé sont tellement dingues que je n'avais aucune raison de mettre de la fiction. Et ce d'autant plus que le procédé lui-même est générateur de fiction, puisqu'en fait tous ces lieux sur lesquels je me suis rendu, au départ, je n'en ai qu'une image, qui est une image blanche. Arriver à trouver la zone blanche sur la carte dans le réel, c'est déjà un travail. Vous arrivez sur le terrain, la zone blanche n'est pas périmétrée, il faut la créer, il faut voir où elle est, des fois je me trompe, je me suis déjà trompé. J'en ai laissé quelques passages entiers puisque je trouve cela drôle. En règle générale quand c'est un espace véritablement autre, et que j'ai trouvé quelque chose qui fait de moi quelqu'un d'autre je ne touche à rien. Je suis comme les gens qui font du *field recording*, je ne touche à rien. Je passe au deuxième discriminant : ce qui est très étonnant dans tous ces livres où il n'y a aucune fiction, c'est qu'ils sont souvent lus comme des livres de fiction. *Un livre blanc* date de 2007. Quand je l'ai écrit, c'était un livre explicite, c'est probablement mon livre le plus explicite en termes de "comment sauter par-dessus les barrières ou rentrer dans des bâtiments", parce que je voulais que cela fasse sortir les lecteurs de chez eux. Et de ce point de vue-là cela a très bien marché. Sauf que là où j'ai été trop modeste, c'est que je ne pensais pas que le livre aurait une durée de vie si longue, et qu'on m'en parlerait encore aujourd'hui. Du coup c'est un livre qui ne marche plus aujourd'hui : vous allez dans les endroits que j'ai explorés en 2007, soit ils n'existent plus, soit ils sont reconstruits, etc. Donc aujourd'hui, chimiquement, c'est un livre de fiction ; c'est un livre qui raconte des choses qui n'existent pas. Il y a beaucoup de ces lieux où je ne vais plus parce qu'ils n'existent plus et que j'en ai été exilé. Une fois, j'étais invité dans une école d'architecture pour parler de mes bouquins, et deux étudiants viennent me voir à la fin et me disent : "Mais pourquoi cela s'appelle "récit" ?" Je dis : "Bah c'est un récit, c'est vrai, les cartes ce n'est pas des fausses, etc." Ils me disent : "Bah nous on y a été, ce n'est pas ça du tout, vous racontez

n'importe quoi." Du coup j'ai été obligé de leur réexpliquer tout le truc, et de me rendre compte – c'était il y a trois/quatre ans – qu'en huit ans le livre était passé d'un récit où il n'y a pas une once de fiction à une œuvre de fiction. Sans que je n'aie rien fait. Comme si la structure moléculaire du livre avait changé. Du coup même en étant attentif à cela et en ne rajoutant aucune couche de fiction sur des terrains qui me semblent incroyables, finalement cela finit par devenir de la fiction. Le deuxième discriminant, en général quand je fais de la fiction, c'est parce que ce que je veux raconter, le terrain que je veux explorer ne peut pas être ramassé – l'enjeu c'est vraiment ça – et constitué autrement que par un dispositif fictionnel. Puisque souvent il est trop vaste – même si le Vatican ce n'est pas si grand que cela. Je ne suis pas ecclésiastique, donc il y a beaucoup de choses que je n'ai pas pu faire au Vatican. Les ventes d'armes c'est pareil : c'est un livre très éclaté, etc. *La prédatrice* aussi. En général, la fiction me sert à ramasser un point de vue qui va être fictionnel parce qu'il ne peut pas être le mien, pour faire exister un terrain qui sinon est trop épars. Mais en règle générale, même dans mes livres où il est vraiment écrit "roman", il y a quand même beaucoup, beaucoup, beaucoup de réel. Par exemple, dans le livre sur le réchauffement climatique ou sur les ventes d'armes, tous les noms sont vrais. Je n'invente pas de noms : quand c'est Thalès ou Airbus, je le dis. Et puis, du coup, parce que je ne suis pas toujours très à l'aise avec ces constructions fictionnelles, dans tous ces livres-là, je fais en sorte de mettre le plus documents vrais possible, ce qui m'a causé pas mal de problèmes : des comptes-rendus, des copies de contrat, des choses véritables et qu'en général j'ai récupérées, qui n'ont pas été publiées ailleurs – je ne les republie pas. Dans *La légende*, j'ai poussé le bouchon vraiment loin, puisque là j'ai fait un vrai travail de chercheur, même si la manière dont je l'ai fait était tellement romanesque que cela me plaisait de le faire. J'ai exhumé un texte qui était non seulement perdu, mais qui n'avait jamais été publié et qui demeurait inaccessible, caché – non, un peu plus que caché, *exilé* dans les zones non-accessibles de la bibliothèque du Vatican. J'ai bataillé comme un fou pour y avoir accès, de manière assez peu universitaire je dois dire, mais tous les moyens sont bons. J'ai fini par y avoir accès, et il y a des bouts de ce texte dans *La Légende*, ce qui m'a valu d'être invité à nombre de colloques très universitaires et très sérieux sur la littérature de la fin du XIX^e, parce que ce texte n'avait jamais été publié et que même si mon livre est un roman, dedans il y a ces fragments du texte. Le texte en question, c'est la confession, écrite en prison, d'un faux ecclésiastique, l'abbé Boullan, qui était le confesseur et le directeur de conscience de Huysmans, mais qui surtout était un imposteur extraordinaire, et l'inventeur d'un culte particulièrement délirant, et qui fournit le modèle d'un des personnages de Huysmans dans ce livre merveilleux qui s'appelle *Là-bas*.

- 19 **D.V.:** Une question que je voulais poser se trouve un peu en contradiction avec ce que vous disiez à l'instant : *Un livre blanc* n'est pas une fiction puisqu'il y a là tellement de matériau que ce serait repeindre la Sixtine au rouleau. Mais *La conjuration*, c'est bien la reprise d'*Un livre blanc* avec un dispositif fictionnel, donc vous avez quand même donné un petit coup de rouleau, non ?

P.V.: Oui, mais il y a une énorme différence. Je suis d'accord, de ce point de vue-là *La conjuration* est un livre compliqué qui ne rentre pas dans les critères que je viens de donner, mais la raison pour laquelle j'ai mis en place un dispositif fictionnel dans *La conjuration*, c'est parce que j'essayais de ramasser un terrain, le terrain d'un autre *Livre blanc*, parce que le terrain d'*Un livre blanc* avait disparu. C'est un mouvement

qu'il y a beaucoup entre tous mes livres : en règle générale un livre me sert à habiter un terrain, puisque je ne les parcours pas seulement, ce sont aussi des endroits où j'ai envie de passer du temps, et de m'établir le plus longtemps possible. En règle générale cela ne dure jamais très longtemps, parce que je finis toujours par me faire virer, ou il se passe d'autres choses, ou on construit des choses, ou je n'y ai plus accès... Et donc je dois réinventer quelque chose. Il y a toujours ce mouvement d'exil entre tous les livres. Dans *La conjuration*, il y a un dispositif fictionnel : j'essayais de reconstituer quelque chose parce que j'étais exilé du terrain d'*Un livre blanc*. Et ce dispositif-là visait à faire exister autre chose. Par exemple, dans *La conjuration*, comme dans *Un livre blanc*, tous les endroits que je décris sont des lieux réels, où j'ai été, il y a juste un personnage fictif qui me ressemble beaucoup quand même.

20 **D.V.:** Dans la relation fiction/non-fiction existent deux types de construction : il y a d'une part des matériels documentaires – c'est le cas de *La conjuration*, du *Journal intime d'une prédatrice*, qui sont enchâssés dans des dispositifs narratifs fictionnels – et il y a l'inverse dans *Une vie en l'air*, où la narration est clairement une narration en première personne, assumée, où l'auteur est le narrateur, mais l'auteur-narrateur s'invente des fictions, lorsqu'il est sur le rail, sur les passerelles de l'aérotrain : il enchâsse ses fictions dans le document.

P.V.: Oui. Ce que je vais dire va au cœur de ce que vous pointez sur le terrain. Si sors de chez moi, si je m'attache à des endroits qui au bout d'un moment vont faire des livres, ou non, c'est aussi parce que ces endroits-là sont déjà autre chose que du réel, et c'est cela que je cherche. À chaque fois que je parle de cela, la seule métaphore efficace, c'est la métaphore de l'érotique, où la peau de l'autre est déjà plus que la peau de l'autre, elle est gonflée d'un désir qui va au-delà de l'autre. Il y a vraiment cela. Ce qui m'intéresse, c'est une érotique de la ville, trouver des endroits qui sont plus que des endroits, qui sont déjà autre chose. C'est pour cela aussi que la comparaison avec le chercheur a ses limites. Je vais chercher des endroits, ou des sujets, ou des personnages qui m'emportent. D'une certaine manière, je cherche des choses qui sont déjà des départs de fiction, non pas que ce soient des lieux fictifs, mais que ce soient des lieux qui s'ouvrent sur quelque chose d'assez indéfini, qui appelle la langue, qui appelle le récit. Il y a comme une marche invisible, et c'est cela que je cherche. Cela va me permettre de reboucler sur le fait que, quand il y a des départs de fiction, comme il y a des départs d'oiseaux, des départs d'animaux dans la forêt, qui laissent des traces, je les décris : on sait toujours que ce sont des départs de fiction. J'invente le moins possible. Par exemple, sur *Une vie en l'air* il y a plein de départs de fiction, tout le temps, mais ils sont toujours identifiés comme tels : je ne rajoute jamais quelque chose dans le décor. Pourquoi ? Parce que je déteste l'autofiction, c'est un genre que j'ai beaucoup de mal à lire et que je ne veux surtout pas pratiquer, parce que cela me paraît être le contraire : dans l'autofiction ne compte que le résultat final, que soi, et le résultat final c'est la pose qu'on va avoir. L'autofiction, c'est des selfies littéraires - C'est très outré ce que je dis, mais j'ai l'avantage de ne pas être universitaire, je peux dire des bêtises -. Alors que moi ce n'est pas cela du tout qui m'intéresse : le résultat final m'importe peu, ce qui compte, c'est jusqu'où je vais perdre ma langue, jusqu'où ce à quoi je suis confronté va donner lieu à un texte autre, et non pas à quel endroit vais-je pouvoir me placer pour que le texte soit conforme à mes désirs.

21 **D.V.:** Quand j'essaie de caractériser les modalités de la fonction fictive ou fictionnelle dans vos textes, l'étiquette ou la catégorie que j'ai envie d'inventer – c'est

un peu le travers des universitaires d’inventer des catégories et des étiquettes – est celle de “fictions spéculatives” : vous, votre narrateur du moins, êtes dans un lieu, sur le rail, dans un terrain vague, dans une friche industrielle, dans des bâtiments inoccupés, etc., et la modalité de fiction qui s’impose est : “que pourrait-il se passer là ?”, “qu’est-ce que cela pourrait être ?”, “à quoi cela pourrait servir ?”. C’est aussi ce qu’on trouve dans *La conjuration* : “quel type de secte ou de groupe pourrait se réunir ici ? ou quel type d’activité pourrait avoir lieu dans cet endroit ?”. C’est aussi ce qui se passe avec les Pôles dans *le Journal d’une prédatrice* : “quel type d’exploitation va-t-on pouvoir mettre en place ?”, en mobilisant l’art contemporain aussi bien que des projets touristiques, des exploitations industrielles. À chaque fois, la modalité de la fiction tient de la rêverie en avant, c’est une rêverie projective, qui spéculé sur les possibles. Seriez-vous d’accord avec cette définition ?

P.V.: Oui, et puis en règle générale ce que j’aime bien faire, c’est porter cela jusqu’au vertige, c’est-à-dire faire tourner un lieu ou un objet ou un personnage le plus vite possible et le plus loin possible pour qu’au bout d’un moment il y ait cette espèce de sidération et de fonctionnement hallucinatoire. De ce point de vue-là, *Une vie en l’air* est ce que j’ai fait de plus radical là-dessus, puisqu’il n’y a qu’un seul objet, il n’y a pas de personnage, il n’y a que moi, et pourtant le livre tourne sans cesse autour de cette rampe de béton, satellisée comme je le suis moi-même. Oui, c’est assez vrai. En plus ce que j’aime bien dans le côté spéculatif, c’est qu’il y a un côté savant fou des années soixante.

22 **D.V.:** Pour nous, universitaires un peu méticuleux et analytiques, cela nous pose un certain nombre de problèmes : il y a un moment où on ne sait plus où on en est. C’est le cas dans *La conjuration*, où on imagine assez volontiers que, vous avez effectivement exploré, identifié les lieux décrits, vous en fournissez les fiches descriptives. Et puis il y a cette espèce d’emportement vers la fin du livre où vous rentrez dans des immeubles, vous passez de balcon en balcon, vous devenez une sorte de Fantômas, de personnage qui relève de nos lectures d’enfance – enfin, de ce qui était les lectures d’enfance pour les enfants que nous fûmes, parce que je sais bien que maintenant on ne lit plus guère ce genre de choses...

P.V.: On a bien tort, parce que *Fantômas* c’est vraiment génial. Si vous n’avez jamais lu *Fantômas*, et que vingt-deux volumes c’est un peu long, vous pouvez faire une chose très simple : vous regardez les films muets de Louis Feuillade, qui sont extraordinaires, ou alors regardez ce film bouleversant de Georges Franju qui s’appelle *Judex*, qui est une déclinaison de *Fantômas*, un des plus beaux films du monde. C’est une très belle porte d’entrée.

D.V.: Notre problème à nous, disais-je, c’est qu’il y a un moment où on ne sait plus on est : avec Philippe Vasset, ou avec *Judex* ou *Fantômas* ? Jusqu’où cela a-t-il vraiment eu lieu, jusqu’où ce qu’on nous raconte est-il tangible et avéré, à partir de quand est-ce inventé ? Pour le coup, on ne voit pas la suture. Ou bien est-ce que vraiment vous avez hanté tous ces balcons, vous faites de l’ascension de façade ?

P.V.: J’exagère un peu, en effet, mais il y a quand même beaucoup de choses que j’ai véritablement faites. Cette question-là me gêne, parce qu’on rentre dans la performance, on rentre dans “moi”, ce qui est intéressant, ce n’est pas ce que j’ai fait ou pas fait. Alors que ce qui est vraiment intéressant, c’est qu’est-ce que le terrain fait à celui qui y est, ou ne fait pas.

D.V.: Y compris dans la position fantasmagorique ?

- P.V.:** Absolument. La question qui m'intéresse est plus celle-là. Le moins qu'on puisse dire, par exemple dans *La conjuration*, c'est que je n'essaie pas de faire des livres de fier-à-bras, de dire "Voilà, j'ai fait cela, c'est formidable !". En règle générale, quand je fais des trucs je dis aussi comment on peut les faire : dans *Un livre blanc*, tout est indiqué.
- 23 **D.V.:** C'est quand même bien sous-tendu par un imaginaire du roman d'aventures.
- P.V.:** Complètement.
- D.V.:** L'imaginaire général du roman d'aventures, en gros c'est Jules Verne, et donc ce sont des explorations de terrain extrêmement exotiques. Il faut insister sur le préfixe "ex-" : c'est *De la Terre à la Lune, Voyage au centre de la Terre, Le tour du monde en quatre-vingt jours*, etc. : ce sont des *ailleurs*. On recolle avec cette question de "géographie parallèle" avec laquelle on a commencé tout à l'heure, il me semble que vos ailleurs à vous sont des ailleurs d'ici. Pourrait-on mettre en parallèle ce type de recentrement des objets et des lieux qui vous intéressent, avec ce geste, qui fut absolument décisif et politiquement très important, de l'ethnologie, qui a cessé d'être une ethnologie des lointains, des peuplades "primitives", pour devenir une ethnologie du proche, à la Marc Augé, Clifford Geertz, ou James Clifford ? Sont-ce des rapprochements que vous feriez ?
- 24 **P.V.:** C'est vrai que le désir premier de cet exotisme de proximité, de cet exotisme de poche, c'était de sortir de la prouesse, et de trouver des exotismes avec lesquels il y a une familiarité possible, et que finalement cette familiarité décuple l'exotisme. Il est beaucoup plus sidérant de trouver quelque chose d'incroyable en bas de votre rue que de faire deux mille kilomètres pour trouver quelque chose d'incroyable. Parce que cela transforme votre quotidien. Exactement comme dans les films fantastiques des années cinquante, *La quatrième dimension* ou ce genre de choses, souvent quand cela devient très fantastique le paysage devient en négatif. Dans *Orphée* de Cocteau, quand ils sortent de la ville, les forêts sont en négatif. C'est cela que je recherche : un lieu autre qui fait de moi un autre, un espace hallucinogène. Dans l'exotisme de poche, il y avait ce désir-là, de ne pas avoir à mobiliser une machine très conséquente, d'une certaine souplesse... Je vois très bien – et la comparaison est pertinente – il y a des ethnologues qui ont travaillé sur des choses très quotidiennes, du proche, etc. J'ai une lecture très peu scientifique de ces travaux-là et ce qui m'intéresse c'est le moment où cela décolle complètement. De ce point de vue-là les livres de Marc Augé m'ont toujours un peu déçu, parce qu'ils bornent très vite les espaces qu'il trouve, cela ne *fuit* pas tellement. Je vais creuser la piste que vous avez esquissée : il y a une ethnologue du proche dont les travaux m'ont mis par terre, c'est Jeanne Favret-Saada, qui a écrit ce livre dément qui s'appelle *Les mots, la mort, les sorts*. Originnaire de Normandie, elle travaille sur la sorcellerie et va passer du temps avec des sorciers du bocage. Elle se fait elle-même initier. Le livre est assez incroyable parce qu'on voit bien qu'il l'ébranle elle-même ; c'est un livre qui produit du savoir mais aussi beaucoup de sidération. Je me sens très proche de cela, j'adore ce livre.
- 25 **D.V.:** Dans ce livre, Jeanne Favret-Saada montre comment elle est en échec tant qu'elle est dans la position du chercheur, du surplomb et de la distance, et où elle ne comprend vraiment ce qui se passe que lorsqu'elle est elle-même avalée, immergée dans le terrain, qu'elle devient à son tour, non pas seulement initiée, mais ensorcelée ou désorceleuse, avec tous les rôles qui lui sont prêtés par la communauté. Elle est avalée par la chose.

P.V.: J'aime infiniment ce livre, et je trouve que c'est vraiment une expérience-limite. Cela me parle beaucoup, beaucoup plus que les livres de Marc Augé, où en effet il y a une certaine parenté entre nos objets, mais je pense que l'on fait des choses très différentes. Alors que ce livre-là, je trouve que c'est un livre dingue et une expérience vraiment dingue. Pour moi, c'est un livre à mi-chemin entre la science et la littérature.

26 **D.V.:** Justement, la littérature est très présente dans vos textes. C'est la question de son statut que j'aimerais vous poser. Vous évoquez beaucoup les textes de Perec, l'un de ceux qui nous ont invités à nous retourner vers notre quotidien, "l'infra-ordinaire" comme il dit, vers des choses de la proximité, "endotiques". Mais il y a aussi beaucoup de références à Julien Gracq, à Jack London et Jules Verne du côté de l'aventure certainement, à Pinget, à Simon, à Manchette – tout un accompagnement littéraire dont on a le sentiment que c'est plus armé de ces livres-là que vous allez sur ces terrains dont nous parlons depuis tout à l'heure, qu'armé d'un bagage plus scientifique.

P.V.: Clairement. C'est ce que j'essayais de décrire tout à l'heure. Pour moi, la question du terrain c'est beaucoup la question de "l'avant" du terrain, avec quoi vous allez sur le terrain, ce qui vous arme.

D.V.: La littérature vous arme-t-elle ?

P.V.: Oui, complètement. J'envisage toujours le terrain à partir de la littérature.

27 **D.V.:** On voit bien en quoi c'est possible avec des textes comme *Les eaux étroites* ou *La presque île* de Julien Gracq, parce qu'il y a aussi l'exploration géographique. On le voit peut-être un peu moins pour des références à Robert Pinget ou à Claude Simon. Que vous apportent-ils dans ce type de pratiques, d'expériences ?

P.V.: Le Pinget et le Claude Simon que j'aime sont ceux des années soixante-dix, moins *La route des Flandres*, *Le jardin des plantes*, plus *Histoire*, *Triptyque*, *Les corps conducteurs* – un livre vraiment démentiel – et chez Pinget, *L'inquisiteur* – j'ai une passion pour ce livre. Que m'apportent-ils ? J'aurais du mal à vous le dire. Comme ce sont de grands livres, je n'ai pas tellement envie de dire des bêtises dessus. C'est vrai qu'on voit moins bien pourquoi j'aime ces livres-là et pourtant ce sont des livres qui m'ont littéralement couché. *L'inquisiteur* de Pinget, c'est le meilleur incipit du monde, ce n'est pas possible de faire mieux. La première phrase c'est "Oui ou non, répondez." C'est dur de faire mieux que ça. Et tout le livre est à cette aune. Ce sont des livres que j'aime beaucoup, d'autant plus que je ne suis pas capable de dire pourquoi je les aime, sinon que ce sont vraiment des livres qui me tiennent dans leur orbe. Je suis sidéré.

28 **D.V.:** On constate souvent dans les littératures de terrain que la littérature peut être volontiers un partenaire d'élucidation pour les questions qu'on se pose, les énigmes auxquelles on s'affronte, le diriez-vous en ces termes ?

P.V.: Je dirais exactement l'inverse. C'est un partenaire d'obscurcissement. Je sais que la littérature a été très précieuse pour enténébrer certains endroits, ou les rendre saillants, ou intéressants, ou érotiques tout bêtement. Balzac fait cela hyper bien, si vous maîtrisez bien Balzac. Mais le meilleur livre pour enchanter Paris, c'est *La recherche du temps perdu*. Pourquoi ? Parce qu'on ne sait pas où est placé l'auteur. Il y a un triangle, qu'on peut déterminer assez précisément, qui est en gros dans le XVII^e/haut VIII^e, un triangle où vraisemblablement le narrateur vit, mais comme il ne dit jamais où il vit exactement, et comme son environnement est un *continuum*, qu'on

peut dessiner assez précisément, il flotte dans cet endroit. Tous les immeubles de cet endroit peuvent être l'immeuble de *La recherche*. Malgré son titre trompeur, *La recherche du temps perdu* est évidemment le plus grand livre géographique jamais écrit. La position du narrateur est la position rêvée, puisque le narrateur est toujours allongé dans une chambre. Il ne regarde pas le paysage, le paysage vient à lui. Il est allongé dans une espèce de demi-sommeil, et les sons, la lumière, le mouvement, viennent à lui, réfractés – ils ne viennent jamais directement, ils sont toujours réfractés sur les vitres, sur le plafond, sur les murs, etc. Il est dans le monde comme dans un cabinet fantastique, un cabinet de curiosités. C'est la position rêvée. Vous vous promenez en module détaché du sol dans le monde réel, et cette simple circulation réenchante le monde. Je ne connais pas de dispositif plus enchanteur que celui-là, et tout le dispositif de *La recherche* c'est celui-là. J'irais même plus loin. Vous vous en souvenez, tous les passages très érotiques de *La recherche* sont des passages de voyeurisme, où en règle générale le narrateur est dans une maison close et regarde par le trou de la serrure, ou par une porte qu'on a bien heureusement laissée entrebâillée ; il se promène dans ces maisons comme s'il était dans un double-fond, à chaque fois. Et cela dure. Et c'est magnifique à chaque fois. Cela a été une vraie découverte quand je me suis rendu compte que cela décrivait une expérience réelle de Proust. C'est-à-dire qu'en fait, Proust était co-actionnaire de plusieurs bordels masculins. En tant qu'actionnaire, il avait des accès réservés dans ces bordels et pouvait s'y promener comme un propriétaire et voir ce qui s'y passait. Toutes les scènes de voyeurisme de *La recherche* sont réelles. J'ai découvert cela dans une galerie d'art érotique à Paris, dans le II^e arrondissement, la galerie du Point du Jour, ils avaient fait une exposition sur les bordels masculins, à un moment ils montrent un contrat de propriété d'un de ces bordels et on se rend compte qu'un des actionnaires était Marcel Proust. Cela transforme *La recherche*, cela la retourne comme une chaussette, on se rend compte que ces passages-là ne sont pas inventés, il les a vraiment vécus.

29 **D.V.:** On n'est pas si loin que cela de vos livres, puisqu'il y a aussi du voyeurisme dans *La conjuration*, dans *Une vie en l'air*, le regard qui plonge dans les appartements. L'écrivain est un voyeur.

P.V.: L'écrivain, je ne sais pas. Moi, en tout cas, oui.

30 **D.V.:** J'aborde un autre chapitre. Toutes ces pratiques de circulation, de déambulation peuvent faire penser à du situationnisme. Accepteriez-vous l'affiliation avec Debord et les pratiques de ses amis ? Me vient aussi la question de la dimension critique de l'œuvre. Dans *Un livre blanc*, il y a des passages sur la misère des populations réfugiées, des sans-abris, ces gens qui vivent dans des roulottes ou qu'on cache, ces mondes qui sont dissimulés à la vue du grand public. Vous parlez aussi des *townships* du Cap. Deux petits passages sont très efficaces :

Soudain dévoilée, cette misère invisible emplissait tout mon champ de vision et modifiait mon point de vue sur la ville, comme dans ces photographies de paysages urbains que le Japonais Nasaro Nasahari prend immergé dans la mer, les vagues se mêlant aux édifices. [...] Par endroits, Paris n'était plus que caravanes et immeubles désaffectés entre lesquels serpentaient, silencieuses et résignées, des files de silhouettes immobiles attendant pendant des heures devant les préfectures, les soupes populaires et les pharmacies. (*Un livre blanc. Récit avec cartes*, Fayard, 2007, pp. 20-21)

Et trois pages plus loin :

J'ai donc radicalement changé d'approche, décidant, à rebours de toutes les règles que je m'étais fixées, de m'intéresser au contexte, d'interroger les gens, de consulter des rapports et des spécialistes, bref, d'écrire une sorte de documentaire, un texte qui dirait : "Regardez, voilà comment des gens vivent dans votre ville, et vous, vous ne voyez rien ; pire, vous vous organisez pour les cacher." (*id.*, p. 23)

Une dimension critique, presque engagée, apparaît ici. Dans la *Prédatrice* aussi il y a des alertes sur la pollution (autour de la page 151), sur le réchauffement climatique, très présent, une forme de dénonciation des spéculations financières et que le néolibéralisme peut avoir envie de pousser pour exploiter les sous-sols miniers et les richesses souterraines des Pôles. Ailleurs on trouvera aussi des réflexions sur la manipulation des esprits par le marketing, le storytelling. Y a-t-il une dimension militante de vos livres ?

31 **P.V.:** Le terme me fait hyper-peur et en règle générale je n'aime pas trop l'utiliser, pour une raison simple : si vous vous définissez comme militant, comme quelqu'un qui dénonce, vous vous fermez des portes. Et je me veux me garder le plus de portes ouvertes possible. Par ailleurs, une conviction profondément ancrée, c'est que je suis persuadé qu'il est toujours plus efficace de montrer des choses, de dire : "regardez, c'est à tel endroit, il se passe ceci, et vous pouvez aller voir, vous verrez bien que c'est comme cela". C'est toujours plus efficace que de dire : "c'est insupportable et tout doit cesser". Même si j'ai le fantasme que mes livres changent des choses dans le réel, ce sont toujours des changements assez modestes. Penser qu'un livre a un impact politique énorme, cela me paraît surévaluer les forces de la littérature. Je pense que le mieux que je puisse faire, le plus efficace, c'est de montrer des choses simplement, de les dire, de les raconter, et souvent cela fait de l'effet. Je ne me définis pas comme quelqu'un d'engagé, d'abord parce que ce qu'on pourrait pompeusement rassembler sous le nom de mes opinions politiques tient dans un mouchoir de poche.

D.V.: Cela peut être plus critique qu'engagé.

32 **P.V.:** Je me revendique très rarement du situationnisme, même s'il y a des parentés évidentes, aussi pour cela. Parce que le situationnisme était d'abord un mouvement politique avant d'être un mouvement artistique, et que dans mon cas, se revendiquer du situationnisme, ce serait faire de moi un situationniste culturel et je pense que c'est un contre-sens. Par égard pour le situationnisme, je ne trouve pas cela génial. Et il y a une autre raison, c'est que les situationnistes dont je me sens le plus proche sont en général ceux qui sont se fait virer par Debord, et notamment ce très grand écrivain qui s'appelle Ivan Chtcheglov, qui a écrit plusieurs textes sublimes et qui est mort très jeune d'overdose. Je le trouve incroyable. J'aime beaucoup moins les textes de Debord sur Paris, pour une seule raison, c'est que ce ne sont pas des textes au présent. Ce sont des textes toujours au passé : le vieux Paris n'est plus... et le Paris du Moyen Âge... Ce ne sont pas des textes qui font sortir de chez soi, c'est de la mélancolie, et puis c'est dire tout le temps "ce que j'ai vécu à vingt ans, plus personne ne le revivra, etc." alors que moi je ne suis pas déjà mort et je n'écris pas pour des gens qui le sont aussi.

33 **D.V.:** Quand vous répondez à la question du situationnisme, vous parlez plutôt de la dimension artistique que politique du mouvement. Or s'il y a quelque chose d'extrêmement présent dans vos textes en plus de la littérature qu'on a évoquée tout à l'heure, ce sont les références à l'art. Dans le *Journal intime d'une prédatrice* on parle

d'Eric Ravilious, de Pierre Huyghe, de Greg Robertson, de Werner Herzog ; dans *Une vie en l'air* c'est plutôt le Land art, ou bien des grandes installations de Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Richard Serra, Sol LeWitt, etc. Vous êtes aussi très attentif à l'art de rue, aux graffitis : par exemple Lek & Sowat reviennent à la fois dans *Une vie en l'air* et dans *La conjuration*.

P.V.: Et ils ont fait la couverture de *La légende*.

34 **D.V.:** Vous faites référence aux *happenings*, que vous pratiquez vous-même lorsque vous vous installez quelque part, ou lorsque vous prenez la parole sur le rail ; vous parlez des actionnistes viennois, vous parlez de Chris Burden. Il y a dans vos textes une très forte présence d'un art contemporain qui est plutôt un art de l'extérieur. Situeriez-vous votre propre démarche dans une parenté avec ces pratiques-là ? De quelle manière ces références vous nourrissent-elles ?

P.V.: Tous ces champs-là m'ont énormément nourri et me nourrissent toujours. Il y a des artistes contemporains dont je me sens beaucoup plus proche que de nombreux romanciers ou écrivains contemporains. La très grande majorité des artistes que vous avez cités et qui sont dans mes livres sont des artistes qui ont beaucoup écrit. Les actionnistes viennois ont énormément écrit. Tous les artistes conceptuels ont énormément écrit. Bernard Venet est d'abord un poète, même s'il n'est pas connu pour cela. Tout cela est hyper important pour moi. Comme vous pouvez le constater c'est assez confus dans ma tête, mais c'est bien que cela le soit. Cela veut dire que je ne sais pas exactement où je me situe et c'est bien que ce soit poreux. Pour moi c'est important que ça le soit. Presque toutes les couvertures de mes livres ont été faites par des artistes contemporains avec lesquels je travaillais à ce moment-là. La couverture d'*Une vie en l'air* est faite par un plasticien formidable qui s'appelle Raphaël Dellaporta, qui est exposé en ce moment au Centquatre, une installation géniale sur la grotte Chauvet où il est descendu trois fois deux heures. C'est assez difficilement descriptible, c'est montré dans une espèce de caverne noire, et c'est sublime. Je fais beaucoup de choses avec lui, comme mon prochain livre. Et cela me plaît d'être dans ce dialogue-là. Beaucoup des propositions que j'ai en ce moment après *Une vie en l'air*, c'est plutôt dans le domaine de l'art contemporain. Et cela me plaît bien. Pour moi, les écrivains qui font les choses les plus novatrices, qui me rendent le plus jaloux, que je trouve le plus intéressantes dans le champ de la littérature contemporaine aujourd'hui, ce sont des gens à cheval : Jean-Yves Jouannais par exemple. *L'encyclopédie des guerres* est autant une performance qu'une œuvre littéraire. Cette porosité-là m'intéresse et c'est là que j'ai envie d'être.

35 **D.V.:** Justement. Iriez-vous jusqu'à dire que c'est là que vous êtes ? Il y a une aussi une forme d'art dans l'art très contemporain qui consiste non pas à produire quelque chose – une œuvre, une peinture, etc. – mais à produire une expérience. C'est déjà ce que faisaient les *happenings*, les actionnistes. Et cela se diffuse. Cela peut être : organiser un repas ici, une fête là, organiser un événement, ce que Nicolas Bourriaud appelle "l'esthétique relationnelle". D'une certaine façon, vos livres sont le récit de tels événements.

P.V.: Vous répondez vous-même à la question. Je ne crois pas à l'événement sans récit. On le voit bien : tous les artistes qui travaillent sur des événements, des choses transitoires, passent leur temps à les raconter. Quelqu'un comme Tino Sehgal qui ne fait que des espèces de performances collectives où rien n'est écrit mais où il y a quand même une partition, mais qu'il ne montre pas... que fait-il ? Il la raconte, encore, et

encore, et encore, alors que c'est un récit oral. C'est aussi pour cela que le milieu du graffiti m'intéresse beaucoup : il y a une partie plastique mais il y a aussi une grosse partie performance, puisqu'il faut réussir à atteindre les lieux où on veut peindre, qui sont difficiles d'accès. Que font deux graffeurs quand ils se rencontrent ? Ils ne parlent pas d'épaisseur de trait ou de couleur. Ils se racontent l'histoire de quand ils sont montés là-haut et qu'ils se sont fait choper par les flics, ou qu'ils ont réussi à leur échapper. C'est cela la production. Tous les livres sur les graffiti ce n'est que cela. Dans *La légende*, il y a la "Vie d'Azyle" : il va y avoir un documentaire de cinéma sur Azyle, qui va être une extension sur deux heures de ce petit passage. Le texte ouvre à toutes ces réalisations, et cela a donné ça. Ce n'est pas moi qui le fais, mais je vais être beaucoup dedans et c'est moi qui vais parler, je vais être le narrateur.

D.V.: Vous allez incarner le narrateur du livre ?

P.V.: Non, parce que les textes qui sont centrés sur des vies dans *La légende* sont détachables ; ils peuvent exister hors du livre. Ce texte-là, qui va être étendu, va servir de ligne directrice au documentaire. Et c'est drôle parce que c'est un personnage qui fascine depuis longtemps dans la communauté graffiti et en fait je me suis rendu compte que les choses ont commencé à exister autour de lui quand son récit a été fixé, et d'autant plus sur ce mode très christique et très martyr. Je n'arrive pas à croire aux seuls événements. Je pense que quand on produit un événement, on produit aussi du récit.

36 **Question du public (Idriss Diakhate):** Que pensez-vous de la notion d'hétérotopies chez Foucault ? Pensez-vous que vous décrivez des hétérotopies ? Quand vous dites que ces endroits sont déjà autre chose que du réel, et que ce sont des départs de fiction, pensez-vous que dans des lieux qui ont les spécificités de l'hétérotopie selon Foucault il y a toujours des appels à la fiction et du récit autour ?

P.V.: Le texte sur les hétérotopies est curieusement un texte que j'ai découvert très tard, et c'est évidemment un texte magistral. Clairement dans ce texte-là il décrit assez magistralement quelque chose qui m'intéresse. Maintenant, ce n'est pas du tout un texte que je lis comme un guide. C'est-à-dire que c'est une description très préliminaire. Ce qui m'a séduit dans ce texte-là c'est qu'il est organisé autour de la rupture. Ce sont des lieux de rupture, des lieux "autres". Mais ce n'est pas, hélas ou tant mieux, une recette. D'ailleurs tous les exemples qu'il donne ne sont pas du tout des exemples qui font envie : les cimetières, etc. Ce n'est même pas un manuel, ce n'est même pas un mode d'emploi, mais c'est une préface à la focale très large, mais c'est une intuition géniale. Pour moi ce texte-là a été surtout important par la relecture qu'il permet sur l'utopie, sur le fait que l'utopie est toujours d'abord un lieu.

37 **Question du public (Agathe Novak Lechevalier):** Que diriez-vous de votre rapport à la poésie ? Vous parlez beaucoup de votre rapport au roman, au roman d'aventures, mais la poésie est laissée quasiment en point aveugle.

P.V.: Question très compliquée. Je lis beaucoup de poésie. Mais, pour citer Echenoz, "Je n'ai pas fait poète". Je suis vraiment incapable de faire cela. J'ai longtemps vécu cela comme un manque ou un ratage. C'est une question très judicieuse parce que la position et les objets qui m'intéressent sont plus des position et objets qui intéressent la poésie, sauf que ma culture est intégralement romanesque. J'ai longtemps vécu cela comme une malédiction, en me disant que je n'étais pas du tout à ma place et qu'il y avait un problème. Et finalement je me dis que c'est peut-être pour cela que cela produit des choses différentes, et que finalement ce n'était pas si

mal, mais c'est vrai que je suis incapable de produire de la poésie. J'ai très peu essayé et à chaque fois c'était tellement consternant que j'ai tout de suite arrêté. Par contre j'en lis beaucoup. C'est quelque chose d'hyper important. Quelqu'un m'a sorti de cette espèce d'hiatus un peu culpabilisant, parce que si on y réfléchit, ce n'est pas génial : quand je dis que j'ai une culture romanesque, j'ai une culture très romanesque : non seulement j'ai une culture romanesque classique, mais l'essentiel de ma culture romanesque c'est une culture romanesque de gare, du roman qui ne fait semblant, du roman qui tache comme on dirait du bon rouge. Et c'est vraiment cela que je connais et que j'ai beaucoup pratiqué et que je pratique encore... Quelqu'un m'a aidé à sortir de cette gêne-là, c'est Emmanuel Hocquard. C'est un poète, un merveilleux connaisseur de la poésie contemporaine, mais c'est quelqu'un qui a écrit aussi des textes qui ne sont pas des romans, mais qui ne sont pas de la poésie en prose. Lire *Un privé à Tanger* qui est un de mes livres préférés, a été hyper libérateur pour moi. Je me suis dit : voilà, on peut faire des trucs comme cela, et ce n'est pas gênant. La pratique très libre de la poésie de Pierre Alféri, qui inclut écrire de la poésie très poétique, mais aussi son dernier livre ne se présente pas comme de la poésie, mais plutôt comme un récit. Ce sont des choses qui m'ont débloqué. Mais surtout Emmanuel Hocquard : avec *Un privé à Tanger*, je me suis dit : c'est possible. Mais quelqu'un comme Echenoz aussi a été hyper important. Parce que c'est pareil : c'est quelqu'un qui a une culture presque exclusivement romanesque et qui a fait des livres très romanesques (la question du roman est une question lourde pour Echenoz, mais *Un an*, qui est un de ses livres que je préfère, c'est presque un livre qui est hors du roman, c'est un livre où le récit est extrêmement vaporeux. Cela s'arrête d'un coup, on ne sait pas pourquoi. C'est un livre que j'adore). Eugène Savitzkaya également. Je dois reconnaître que les gens qui m'intéressent le plus sont souvent des gens qui viennent de la poésie mais qui sont allés, non plus loin mais ailleurs, qui ont fait autre chose. Hocquard, de ce point de vue-là, c'est vraiment une trajectoire de rêve. C'est quelqu'un qui est capable de faire de la poésie hyper contemporaine où on ne comprend rien, pardon, mais qui est magnifique par ailleurs, et puis *Un privé à Tanger*. Et puis ce titre, ce n'est pas possible.

38 **Question du public (Morgane Kieffer) :** J'ai une question qui part du plaisir que j'ai eu à découvrir les chansons que vous citez en exergue de chacune des parties. Vous les citez comme chantées et non pas comme des textes. Notamment Kylie Minogue à la fin, c'est "Set me freeeeeeee." et non pas seulement "Set me free." J'avais envie de vous interroger sur la temporalité que cela installait dans le livre. On a beaucoup parlé d'espace, et j'ai l'impression que ces chansons marquent des moments de votre présent, du présent du "je", qui renvoient à des différents états, à différents attachements à cette rampe au milieu de la Beauce. Pourtant, cette rampe qui est éminemment liée à une histoire du territoire, vous en parlez un peu à un présent de cette opposition entre les urbains et les ruraux, j'ai la sensation que vous y êtes plutôt lié par une temporalité de la hantise, à la fois personnelle, et presque mythique.

P.V. : *Une vie en l'air* a été un livre très dur à écrire, j'en ai sérieusement bavé. J'espère que cela ne se voit pas trop – le but c'était que cela ne se voie pas, précisément pour cette raison-là. C'est la première fois où je fais un projet dans lequel le temps est un paramètre très important : c'est un livre qui s'étale sur trente ans. Je savais dès le début que le livre serait raté si c'était juste une vie, c'est-à-dire si le récit était biographique, et donc temporalisé. C'est pour cela que dans le livre il n'y a pratiquement pas de dates, et on ne sait jamais quel âge j'ai. En gros, il y a deux états :

quand je suis petit et après, mais c'est tout. Je voulais vraiment que ce soit comme cela. Pourquoi ? Vous avez dit le mot, c'est un livre sur la fascination, et la hantise ne s'exerce que dans le temps long. Et je voulais que le lecteur partage la sensation qui est la mienne, c'est-à-dire d'être dans un présent perpétuel. Ce qui m'a permis de trouver cette forme sans dates et en boucle, c'est, pour le dire de manière très large, ce qu'on appelle la musique répétitive. C'est-à-dire la musique qui fonctionne sur des boucles qui reviennent tout le temps et qui se déplacent de manière très, très légèrement, tellement légèrement que quand on se rend compte qu'elles ont bougé, le mouvement est déjà fait. Il y a des choses très académiques comme Steve Reich, *Music for 18 Musicians*, mais il y a aussi des choses beaucoup plus commerciales comme de la musique électronique, de la techno, etc., qui sont des choses que j'écoute beaucoup, depuis très longtemps. Le but était de faire un livre en boucle, bouclé sur cette rampe. C'est aussi parce que visuellement cette rampe ressemble à une bande magnétique qui s'enroulerait aux deux bouts comme une cassette. Comme je voulais qu'il n'y ait pas de dates, qu'on soit toujours dans la reprise, quelque chose qui revient, mais à chaque fois de manière différente, sous un autre angle, qu'on entende la même mélodie mais à chaque fois décalée d'un demi-ton, le seul moyen de réintroduire des dates ne pouvait se faire que par l'extérieur. C'est pour cela, outre le fait que les chansons que je cite sont des chansons que j'adore, et pour l'une d'entre elles c'est peut-être la meilleure, la plus belle chanson du monde, je les ai citées parce qu'elles correspondent en effet à une période très précise, en gros la fin des années quatre-vingt le début des années quatre-vingt-dix, qui est le moment où j'ai passé le plus de temps sur l'aérotrain, même si je n'ai jamais arrêté. Cela introduisait un élément temporel, mais diffus, décalé, distinct, etc. C'est comme *Un livre blanc*, qu'il est très difficile de dater (alors non, puisque maintenant tout a disparu). Je voulais vraiment avoir cela. Ces chansons donnent un élément temporel très léger

39 **D.V.:** C'est vrai que le sentiment du temps est présent, pas seulement dans ce livre-là, où vous parlez de "ruines du futur", mais aussi dans *Un livre blanc*, avec ces lieux historiques, qui sont promis à une destruction prochaine... Il y a aussi le sentiment que l'urbanisme n'est pas immobile. C'est encore Gracq qui dit cela : "La forme d'une ville change plus vite que le cœur d'un mortel." On a vraiment ce sentiment du temps dans tous vos livres, y compris dans *La prédatrice* : on voit bien que quelque chose est en train de changer. Donc ce ne sont pas seulement des livres spatiaux.

P.V.: Non, mais dans celui-là, *Une vie en l'air*, le temps – et un temps important puisque c'est plus de la moitié de ma vie – était vraiment au cœur du projet. Il fallait que je trouve un moyen de l'incorporer, de donner la sensation du temps qui passe, et en même temps d'une fixité. Exactement comme quand on fixe le haut d'une chute d'eau. Passage très rapide et en même temps fixité absolue. Je cherchais vraiment cet effet-là. C'est pour cela que ce sont des chapitres courts, qu'il n'y a pas de récit. C'est Tanguy Viel qui m'a dit cela et j'étais hyper content : il me disait : "je lisais le livre et à chaque nouveau chapitre je me disais : ce n'est pas possible, c'est fini là, il a épuisé le truc, et cela continue." Exactement comme dans la musique répétitive, cela peut durer cinq heures, et on se dit : ce n'est pas possible, il n'est pas reparti... Et en fait, si.

40 **D.V.:** Je vois une sorte de tension, peut-être même de contradiction dans vos textes, c'est à quel point il y a d'un côté une très grande solitude : solitude tout seul sur le rail, solitude dans les explorations des terrains vagues, solitude très marquée - et à l'inverse une espèce de désir de communauté. Dans *Une vie en l'air* il y a ce projet de

faire une grande rave party sur la plateforme, dans *La conjuration* c'est l'idée de trouver des gens et puis de les entraîner, soit au début dans le projet de cette espèce de pseudo-religion, soit à la fin dans des déambulations diverses. Entre cette solitude et ce désir de communauté, comment situez-vous l'entreprise littéraire, et peut-être même personnelle, si ce n'est pas trop indiscret ?

P.V.: Mal. Je la situe mal. C'est une vraie contradiction qui est sans doute une des choses qui me font écrire.

D.V.: Écrire pour chercher une communauté de lecteurs, en l'occurrence ?

P.V.: Je me rends compte que cela passe beaucoup par ça. Je ne saurais pas très bien dire. J'ai écrit un livre entier à la première personne du pluriel, qui s'appelle *Bandes alternées*, mais c'est vrai que revient sans cesse l'idée de communauté rêvée et en même temps, comme vous dites, en règle générale les personnages sont tout seuls dans leur livre, et moi-même je ne suis pas d'une sociabilité folle.

D.V.: Ils essaient de disparaître, plus ou moins. Il y a une sorte de fantasme de la disparition.

P.V.: Oui. Je ne résous pas bien tout cela. Heureusement, d'ailleurs.