

Un cri fabuleux

À propos du livre de Dimitri Rouchon-Borie, *Le Démon de la colline aux loups* *

Questions à Dimitri Rouchon-Borie

Patricia Robert : Si ce livre existe, c'est bien parce que vous l'avez écrit ou alors qu'il s'est écrit. Vous pourrez peut-être nous en dire quelque chose. L'expérience de lecture de ce livre est avant tout une expérience du sensible et non d'une idée. Une façon nouvelle de *phraser*, comme le dit Georges Didi-Huberman. Bien sûr il y a l'histoire de Duke et du démon qui l'habite, mais avant tout il y a la question de la langue. La langue de ce qui s'écrit dans ce roman, peut-être la vôtre ? Peut-être celle de Duke ? Peut-être celle de Duke portée par vous qui l'avez écrite ? De ce fait, ce livre a eu des effets de lecture au-delà de l'histoire. Peut-être est-ce cet *entre-langues* que j'ai entendu et qui m'a fait signe. C'est une lecture qui invite au déplacement, qui fait sonner une langue autre. J'aimerais beaucoup vous entendre sur cette question de la langue.

Dimitri Rouchon-Borie : Le livre est sorti il y a deux ans et je n'ai toujours pas épuisé cette question de savoir d'où ça vient. Et de savoir pourquoi c'est moi qui ai dû porter ça. C'est étonnant, car c'est une langue différente de *Fariboles* et *Ritournelle*. Avec ces deux livres, c'est une langue que je comprends, que je maîtrise. Là, j'étais à la fois dans l'inconnu absolu et dans la familiarité la plus totale, cette langue-là est la chose la plus personnelle que j'aie jamais rencontrée de moi, c'était tellement fabuleux, cette langue, que j'aurais voulu ne jamais en sortir. La bizarrerie du livre c'est aussi que si l'on veut faire ça, en théorie c'est voué à l'échec. Quand c'est trop personnel ça ne peut pas être transmis. Quand j'ai écrit ce livre, je ne me suis pas rendu compte que j'écrivais un livre. Je pensais que c'était une sorte de cri fabuleux, je me sentais le passeur de quelque chose. Et ce que je n'ai pas épuisé depuis deux ans, c'est de savoir si c'est la langue de Duke ou si c'est la mienne. Et si Duke, c'est moi ? Je ne sais pas. Je ne peux pas vraiment répondre à ça. Ce qui a été magique, c'est que la publication du

livre a vraiment eu un rôle d'accouchement, de mise à distance. Quand le livre est sorti, je ne pouvais pas en parler, je ne savais pas quoi en dire. Ce qui m'a aidé en deux ans de parution, ce sont les rencontres avec les gens qui m'ont permis de comprendre ce que moi j'avais fait. D'abord, c'est l'aiguillage des premiers échanges avec Frédéric Martin, mais quand on a construit le livre j'étais encore dans une fusion avec cette langue-là, je n'arrivais pas à m'en détacher. Petit à petit, les premiers retours de lecteurs ont coupé quelque chose. Ce n'est pas devenu un objet, mais un lien ombilical très fort avec cette langue petit à petit s'est atténué. J'ai pu commencer à parler du livre sinon je ne pouvais absolument pas en parler. Comme dans toutes les séparations, il y a une tristesse qui reste. Est-ce qu'il fallait que je me sépare de cette langue? Finalement, le noyau est encore là. Toute la question, c'était de la laisser faire, cette langue. Et c'est très dur. C'est très compliqué de laisser faire une langue.

Pierre Perez : Vous dites à de nombreuses reprises que la première phrase du roman tournait dans votre tête et qu'à partir de là, en trois semaines, vous écrivez l'ensemble du roman.

Dimitri Rouchon-Borie : C'est comme le fil d'une pelote, vous tirez le fil et tout vient d'un coup. C'est comme ça que c'est arrivé. Le livre est arrivé par une phrase qui n'avait aucun sens pour moi et c'est la première phrase du livre. Dès que j'ai commencé à l'écrire, tout s'est enchaîné de manière fluide. C'était violent dans l'expérience de l'écriture – j'ai encore des souvenirs dans le corps de la violence de cette écriture-là – et en même temps extrêmement simple. Je naviguais dans cette expérience contradictoire. J'aurais eu du mal à tenir cette écriture plus longtemps à la fois dans le registre de la langue – j'aurais peut-être voulu essayer de la comprendre – et dans la violence du propos. Il fallait que je me débarrasse de ce texte.

Patricia Robert : C'est une langue qui habite.

Dimitri Rouchon-Borie : Oui... Quand j'écrivais, c'était presque devenu impossible de penser et d'écrire autrement que dans cette langue-là. Cela posait des difficultés, je continuais à écrire des articles et je voulais tout écrire comme Duke, je me disais « elle est géniale cette langue, on peut tout dire avec ». Dans mon métier de journaliste, je pensais savoir ce que c'était qu'une langue, ce qu'on peut essayer de dire de plus juste, au plus fin. Au tribunal, où j'exerce le plus clair de mon temps, il y a parfois des choses très subtiles, très compliquées qu'on doit parfois juste évoquer. Ce registre de la

subtilité, j'avais parfois l'impression que je m'étais battu avec et tout d'un coup, avec cette langue bizarre, ça devenait plus simple. C'était une langue d'enfant philosophe, la langue de quelqu'un pour qui tout lui est égal, réellement. Il n'y a pas de hiérarchie dans les questions, tout s'absorbe dans cette langue et tout en ressort à hauteur d'homme. Je trouvais ça génial, je ne voulais plus quitter cette langue. C'est trop tard.

Aliénor Mauvignier : Elle ne revient pas ?

Dimitri Rouchon-Borie : Si, mais l'espèce de souffrance qui est venue après... je me disais « il faut absolument que j'écrive pareil », on va me dire que j'écris la même chose. J'avais l'angoisse de la redite et en fait ça a commencé à aller mieux quand j'ai compris qu'il s'agissait de quelque chose de vivant, comme une sorte de sens supplémentaire qui me contrôlait. Il y a ce « je » intérieur et c'est compliqué car j'ai envie de le contrôler, de réussir à savoir où ça m'emmène, j'ai envie d'en faire un instrument mais ça ne peut pas être un instrument. C'est quelque chose de trop organique, trop vivant, et comme les relations avec le vivant ça s'installe dans le respect.

Pierre Perez : Sur cette question de la langue, un des effets de la lecture pour moi a été de venir interroger la distinction entre la parole et l'écrit. Entre autres choses, vous avez fait le choix de revenir, pendant toute la première partie du roman, sur les conditions d'émergence de la parole chez Duke. Vous suivez pas à pas, de façon extrêmement minutieuse, l'arrivée des mots, la possibilité de pouvoir dire, nommer, se raconter. Vous le faites à partir d'un mot de Duke, son *parlement*. Qu'est-ce qui vous a conduit à faire ce choix ?

Dimitri Rouchon-Borie : Quand j'ai commencé à écrire, je n'avais pas d'intention. C'est ce qui me sauve. J'ai juste l'envie d'aller rencontrer un enfant dans cet embryon, ce côté organique du nid, ce lieu indistinct. Je veux juste le rencontrer là. Je ne me rends pas compte que ça constitue une genèse de quelque chose. À partir du moment où je capte cette sensation-là, ce petit big-bang d'une vie qui s'annonce dans une maison atroce, le reste vient. Cela m'amène quelque part où je trouve la sensation de ce qui conditionne après l'écriture. Je n'ai pas de propos. J'accompagne sa naissance, je ne sais pas au début qu'il va s'appeler Duke, je le sais au moment où je l'écris. C'est aussi l'histoire d'une rencontre pour moi avec ce personnage. Cela se fait dans une espèce de geste complètement instantané, je n'ai pas le temps de prendre conscience de ce que je fais, c'est trop puissant. Le seul

moment où je me dis « mais qu'est-ce que je fais ? », c'est le moment dans ma cuisine où je suis en train d'écrire, où je suis en train de raconter la scène du viol et j'ai envie de vomir. Je me dis : pourquoi je fais ça ? Et le personnage me dit « on y va, il faut le faire ».

Pierre Perez : Ce mot de *parlement*, qui est un substantif, est-il venu dans ce même mouvement que vous décrivez ou bien y a-t-il là quelque chose qui s'est un peu construit ?

Dimitri Rouchon-Borie : Là aussi ça vient tout seul. C'est évident que c'est son *parlement*. Au départ, parmi ces petites intuitions que j'ai, il y a celle qui indique qu'il ne peut pas parler correctement. Je ne veux pas lui imposer cette violence symbolique de lui donner un langage, un beau langage académique. Il ne va pas faire des phrases, c'est impossible, il souffre. C'est quoi la langue de quelqu'un qui souffre et qui veut comprendre ? Mes deux intuitions au départ : je vais aller chercher un enfant qui souffre et il va devoir parler d'une manière particulière pour aller exprimer des choses qu'on ne peut pas exprimer si on a juste le langage de Monsieur et Madame Tout-le-monde. Il aura sa langue. Je sais juste qu'il ne peut pas parler comme tout le monde.

Patricia Robert : Au-delà de ça, c'est quelqu'un qui ne peut même pas nommer au départ les choses. Il ne sait même pas comment il se prénomme. C'est parce qu'il va l'entendre de la bouche d'un autre qu'il va pouvoir dire « c'est mon prénom ».

Dimitri Rouchon-Borie : C'est pour cela qu'au départ il n'y a pas d'altérité, il y a une confusion. Au départ, il n'y a pas de souffrance. Il le dit, ce nid, ce magma, c'était une sorte de paradis, il n'y avait pas de conscience, donc pas de mots, pas de souffrance.

Patricia Robert : En même temps on a l'impression, même si ce n'était pas votre intention, de la naissance d'un sujet. Ça part de là, des choses commencent à se nommer, toute une articulation se fait pour Duke, celle d'essayer de nommer ce qui l'entoure, ce qui lui arrive. Nommer le sensible en lui mais aussi le démon. Ce que je trouve assez incroyable, c'est que le démon, il veut en répondre. Il ne le laisse pas dans un coin. Il a une éthique, celle de répondre de ce qui se passe pour lui. Quelque chose de la lecture, de l'écriture et de la parole vient s'articuler pour Duke. Est-ce à partir de la

lecture de saint Augustin, *Les Confessions*, que quelque chose se passe pour lui ? Est-ce arrivé comme ça aussi, cette question de la lecture pour Duke ?

Dimitri Rouchon-Borie : Oui, c'est un moment où je coordonne plein de choses très différentes. Le fait d'être en train d'écrire l'histoire d'un personnage en train d'écrire, c'est une espèce de mise en abyme. Au moment où lui s'enferme, moi aussi je m'enferme, moi aussi j'affronte les choses qu'il affronte. C'est aussi par l'écriture que Duke acquiert de l'identité. La parole ne suffit pas, il faut qu'il écrive. Il y a un pouvoir de l'écriture impossible à contourner par moments. C'est quelque chose qu'on retrouve chez énormément de détenus. Tous vont écrire à un moment donné. Ce qu'ils écrivent, ce sont des poèmes, ce n'est pas anodin. Qu'est-ce qui fait que quand on est foutu on écrit de la poésie ? Ils écrivent et ça m'intrigue. Le progrès que Duke fait sur lui-même vient du fait qu'il écrit.

Aliénor Mauvignier : Parce qu'il ne parle à personne.

Dimitri Rouchon-Borie : Il réserve cela pour l'écriture, la façon dont il se raconte. Il y a une beauté de la langue chez saint Augustin et Duke se demande comment on fait pour écrire quelque chose de beau comme ça. Il se sent tellement laid par rapport à ça, et en même temps il y a une parenté, c'est que lui aussi fait des confessions.

Patricia Robert : Une fois écrit, avez-vous pensé tout de suite aux éditions Le Tripode ?

Dimitri Rouchon-Borie : Une fois écrit, j'ai eu la sensation d'avoir fait un petit truc bizarre. Je l'ai fait lire à une amie, qui m'a dit : « C'est illisible, laisse tomber ton truc, il n'y a pas de ponctuation ». J'en ai parlé à un autre ami qui est écrivain – Frédéric Ciriez – et qui m'a dit : « Envoie ça au Tripode, c'est ce qui pourrait t'arriver de mieux. » Je l'ai fait. J'avais envie de savoir ce que c'était que ce texte.

Pierre Perez : Avec la publication, aviez-vous idée de faire cession avec la langue et le texte ?

Dimitri Rouchon-Borie : Je ne sais pas si j'ai dans l'idée de le publier ou pas. C'est l'idée d'avoir un retour sur ce qu'est ce texte. J'ai un rapport tellement particulier avec cette langue que je voulais savoir si ça me parlait

juste à moi. Je ne peux pas le garder, ça a été une déflagration. J'ai envie que quelqu'un puisse me dire. J'ai envie de savoir si on entend Duke.

Questions à Frédéric Martin

Patricia Robert : Comment travaillez-vous ? Vous recevez le mail de Dimitri et après ?

Frédéric Martin : La plupart des manuscrits que je reçois, je les ouvre dans la journée et après s'ils m'ouvrent, je vais jusqu'au bout. C'est toujours à peu près la même histoire, vous rencontrez une altérité, vous vous apercevez qu'elle vous parle, qu'elle est un peu vous. C'est ce qui est troublant dans la littérature, on fait l'expérience d'un autre, d'un ailleurs qui s'intègre tellement en vous. J'avais en moi cette voix-là pour la comprendre à ce point. Ensuite, tout de suite nous nous sommes mis au travail. Nous avons laissé cette langue – ou ce parlement – nous guider le plus loin possible.

Patricia Robert : Vous dites également que votre travail d'éditeur consiste à ôter les échafaudages dans le texte, là où l'auteur ne s'autorise pas à soustraire.

Dimitri Rouchon-Borie : Le premier échange qu'on a au téléphone était au sujet des échafaudages, sur la façon dont l'auteur parfois pour construire son texte prend appui sur des échafaudages. Pour ce texte, c'était un peu de la dentelle. Il y avait cette question de retravailler sans trop dénaturer, de garder de l'imperfection. Dans ce premier travail, j'ai appris à interroger le texte. Dans la première version du livre, c'était plus radical, je n'avais pas eu le temps de mettre des points. Dans cette espèce de langue, il y a quelque chose comme une peinture, on ne peut pas interroger tous les coups de pinceaux, mais dans l'ensemble le paysage est là.

Pierre Perez : Sur ces échafaudages, Frédéric Martin, vous dites qu'il s'agit d'« inviter l'auteur à retirer les échafaudages de façon à ne pas verrouiller le sens », que voulez-vous dire par là ?

Frédéric Martin : Je vais tenter de vous expliquer ce qui m'a traversé en vous écoutant et donc de répondre à votre question en partant de cette sensation parce que sinon c'est une position d'autorité. En vous écoutant, j'ai repensé à cette remarque d'Annie Le Brun concernant dans la préface du livre *Les 120 jours de Sodome* qui est au catalogue du Tripode. Elle dit que ce qui est singulier avec ce texte c'est qu'il est tellement habité par sa

langue que nous croyons tous que c'est une œuvre de la maturité alors que c'est le tout premier, et là aussi, avec un surgissement. Quand Dimitri prend la parole pour expliquer ce qu'il a fait qui n'est pas une intention, cela illustre et fait écho à la notion de voix. Les écrivains qui m'intéressent sont ceux qui recherchent le dispositif, le moment où ils vont entendre une voix. Ils vont passer d'une position d'autorité « je vais écrire un texte » à la mise en place d'une voix. Ils cherchent ce moment où ils vont sortir d'une position d'autorité – de connaissance, de conscience – pour faire surgir des choses qui sont en eux et qu'ils ne maîtrisent pas. Quand le texte est fini, on voit très vite si l'auteur est parti d'une certitude ou d'un dispositif de libération ; ce que j'appelle une matrice. Une fois que vous sentez qu'il y a ce nœud, c'est le texte qui décide. Ce que Dimitri appelle un travail de dentelle est ce moment où on reste collé à cette sensation, cette voix. Francis Ponge disait qu'un écrivain est comme un sculpteur, qu'il travaille sur une matière et une sensation ; à un moment il peut perdre la sensation, et alors comme le sculpteur il s'arrête, il recouvre sa pièce d'un drap et attend. Le travail de l'éditeur est de rester fidèle à cette voix.

Quand on travaille avec des écrivains, on observe qu'ils sont d'abord des scanners, ils perçoivent beaucoup de choses, et les œuvres ne sont que des autobiographies. Le problème de l'autofiction telle qu'on l'entend, c'est que l'écrivain ne sort pas de son point de vue, et sa vie ne nous intéresse pas. Cela devient intéressant quand il y a ce décalage de l'auteur pour faire de soi-même un personnage.

Patricia Robert : Vous parlez de la question de la voix et cela fait écho à Goliarda Sapienza.

Frédéric Martin : Je ne connais pas d'auteurs qui ne parlent pas à partir d'une voix qui les habite. Un écrivain organise toujours le moment où il va être dépossédé par son œuvre.

Patricia Robert : À ce sujet, Dimitri, Duke est-il une intention de création ou est-ce lui qui vous crée ?

Dimitri Rouchon-Borie : C'est une nécessité qui survient et qui ne peut passer que par l'écriture. C'est important pour moi de ne pas avoir rencontré un éditeur qui ne me parle que de livres, je me serais effondré humainement. *Le Démon de la colline aux loups*, je le vis à la fois comme une bénédiction et une malédiction, c'est quelque chose qui m'a sans doute sauvé mais aussi condamné à porter le fait de l'avoir écrit. C'est un sentiment complexe. Ce

qui me permet de tenir le coup d'avoir écrit ce livre c'est la rencontre avec Frédéric Martin. C'est sa façon de prendre l'auteur là où il est. Quand je suis cueilli au sortir du *Démon de la colline aux loups*, je suis perdu, je ne sais pas ce qu'est un écrivain. Quand on me dit « vous allez faire un autre livre ? », comment je peux faire une deuxième fois quelque chose dont je ne sais rien de la première fois ? Le garde-fou, c'est l'éditeur. Je ne sais pas comment l'écriture arrive. La pensée la plus claire que j'ai eue, c'est que pour écrire il faut que je continue à disparaître. La condition de l'écriture, c'est une forme de disparition. À chaque fois que j'essayais de revenir dans le « je », dans la volonté de l'écriture, c'était atroce. J'écrivais et c'est la pire expérience. C'est une posture humaine assez particulière que celle de disparaître au profit d'une voix qui doit être plus forte que soi.

Frédéric Martin : Pour revenir sur la disparition, je précise qu'il ne s'agit pas d'une dissolution. C'est une position de recueillement pour être à l'écoute.

Dimitri Rouchon-Borie : On se trompe si on a envie d'exister là-dedans. Il y a quelque chose de compliqué avec l'écriture, il y a très peu de gens avec qui l'on peut échanger autour de ces questions. On est aussi dans une culture de la maîtrise, de la performance, donc expliquer qu'on écrit des livres et que ce n'est pas nous, c'est difficile. J'ai eu cette impression parfaitement claire d'écouter quelqu'un qui me raconte quelque chose et de l'écrire parce qu'il ne peut pas. Quand on parle des voix, le moment le plus compliqué est celui où ça parle. Il y a des moments où je sens que ça parle et je sais qui sont les personnages qui causent. Il y a des fois où je leur dis : « Non pas maintenant, ce n'est pas le moment. Je ne suis pas prêt, je n'en ai pas la force. » Depuis quelque temps l'enjeu, c'est ça : est-ce que j'en ai la force ?

Aliénor Mauvignier : Le fait d'avoir publié *Fariboles* et *Ritournelle*, qui sont des textes antérieurs – et que j'ai lus comme une espèce d'étape dans l'arrivée de la fiction au regard de votre expérience judiciaire pour arriver au *Démon de la colline aux loups* –, je l'ai lu de la part de l'éditeur comme une preuve de fidélité, d'engagement quant au travail de Dimitri. Est-ce aussi une façon de relâcher la pression en publiant des textes moins engageants, une façon de mettre de la distance ? La réédition de ces deux textes vous a-t-elle permis un apaisement ?

Frédéric Martin : L'obstacle du deuxième roman est toujours compliqué. Vous n'avez plus auprès des lecteurs le charme de la nouveauté et vous n'avez pas encore l'autorité de l'œuvre. Je suis décomplexé avec cette question.

Avec l'œuvre de Sapienza, j'ai appris à aimer les archipels littéraires. Il y a des textes qui sont moins spectaculaires, moins susceptibles de changer votre vie comme peut le faire *Le Démon de la colline aux loups* ou *L'Art de la joie* de Goliarda Sapienza, mais qui comptent. Intellectuellement, connaître par exemple *L'Art de la joie* et *Moi Jean Gabin* me donne un plaisir encore plus grand que la lecture du seul chef-d'œuvre. Alfred Jarry disait : « On ne fait pas grand, on laisse grandir. » Publier un roman moins spectaculaire que *Le Démon de la colline aux loups* permet d'éviter la question du deuxième roman. Là où on pourrait dire que *Le Démon de la colline aux loups* est un peu *L'Art de la joie* de Dimitri, *Fariboles* et *Ritournelle* pourraient être des textes de récit. L'un est un recueil de brèves de tribunal, et l'autre est un roman plus aigu et froid. Ces deux livres sont nés d'un travail à partir d'un premier livre de Dimitri qui avait été publié à la Manufacture des Livres sous le titre *Au tribunal*. Il y avait un quiproquo, le livre avait été présenté comme des chroniques judiciaires, ce qu'il n'était pas. Je me suis dit que si on ne réglait pas cette question, on ne réglait pas la question de l'entrée en littérature de Dimitri.

Pierre Perez : Avec *Fariboles* et *Ritournelle*, avez-vous entendu la voix dont vous parlez ?

Frédéric Martin : Oui. Dimitri ne sait pas mentir. Quand il écrit en tant que journaliste, il y a déjà cette singularité.

Questions à Aliénor Mauvignier

Pierre Perez : En tant que libraire, comment abordez-vous cette question du point de vue ? À travers les choix que vous faites, comment essayez-vous de donner un éclairage sur la littérature ?

Aliénor Mauvignier : J'ai fait une expérience troublante avec l'ouverture de cette librairie. Auparavant, je travaillais dans une librairie avec 135 000 références et ici je peux en mettre maximum 10 000. Donc il a fallu faire des choix et que j'accepte d'assumer ces choix qui allaient être *mes* choix et non pas *des* choix. J'ai eu la sensation de me donner plus à voir qu'en trente ans de métier. C'est ma colonne vertébrale. Ce sont des objets qui nous accompagnent tout le temps et qui nous constituent sans qu'on comprenne pourquoi. C'est un fonds à la fois qui peut être reconnu par d'autres et qui n'est que le mien. Ce fonds est porté par des catalogues parce que pour moi être libraire c'est être là pour rappeler que les choses viennent de quelque part. La nouveauté, elle n'arrive pas s'il n'y a pas des gens qui ont pensé les livres avant.

La nouveauté sans le fonds, cela n'a aucun sens. Le fonds, ce sont les catalogues, ce sont des politiques d'auteurs, ce sont des engagements. Le Tripode est une maison d'engagement qui suit ses auteurs. Quand Le Tripode publie *Ritournelle* et *Fariboles*, il marque l'entrée de l'auteur dans son catalogue. J'aime porter des éditeurs qui sont dans de telles démarches. On reconnaît la ligne du Tripode. Ça passe aussi par les couvertures, par un rapport sensible. Le livre est un objet : un format, un papier, une couverture. Le catalogue du Tripode est singulier.

Pierre Perez : La singularité du catalogue du Tripode est qu'il n'y a pas de point commun. Avec Le Tripode, on n'arrive jamais à avoir un point de vue, tellement les jeux d'altérité jouent en permanence.

Patricia Robert : La singularité est le point commun.

Aliénor Mauvignier : Il y a une exigence d'écriture, avec aussi un travail artisanal dans la façon de porter les livres, de les défendre. Quand Frédéric Martin parle de ses auteurs, il est avec eux. Ce sont des auteurs qui cherchent à partir de voix qui n'entrent pas dans les cases des autres éditeurs.

Frédéric Martin : Connaissez-vous un lecteur qui ne lit qu'un seul type de livres ? Pourquoi en tant qu'éditeur devrais-je m'obliger à me limiter ?

Pierre Perez : Chacun de vos livres, Frédéric Martin, fait l'objet d'un traitement singulier, y compris au niveau de sa couverture. Chaque couverture propose un point de vue, une interprétation du livre qu'elle contient. Comment cela vous est-il venu ?

Frédéric Martin : Mon maître a été Jean-Jacques Pauvert, un éditeur qui dans les années 1960-1950 a révolutionné le rapport des éditeurs à la maquette en littérature. Il a travaillé avec de grands graphistes de l'époque. Je suis le directeur artistique du Tripode et je m'occupe donc de la création des maquettes.

Patricia Robert : Pour *Le Démon de la colline aux loups*, comment cela s'est-il passé ?

Frédéric Martin : Ce livre est l'exemple typique d'une couverture que l'on ne peut pas trouver avec des mots-clefs. Je ferme les yeux, je fais remonter des sensations. Je sais tout de suite qu'il est important de ne pas incarner les personnages. Je travaille avec une artiste contemporaine et je lui laisse

carte blanche. Elle conçoit et me propose plusieurs images, qui sont belles. Mais c'est finalement une image qui n'a pas été pensée pour le livre mais que l'artiste avait dans son cahier de dessins qui a été choisie : à la vue de ce dessin j'ai su que c'était ça.

Dimitri Rouchon-Borie : Cette couverture était évidente.

Frédéric Martin : C'est comme les histoires d'amour, ce n'est évident qu'après !

Dimitri Rouchon-Borie : On parlait tout à l'heure des voix. C'était devenu impossible d'en rester à cette espèce d'horizontalité. J'ai l'impression d'occuper une plaie. Et c'est une plaie qui ne se referme jamais, avec des gens qui n'en parlent jamais. Cette plaie de la condition humaine qui n'a aucun sens. Des gens qui sont souvent dépossédés d'eux-mêmes au moment où ils passent à l'acte criminel. Il n'y a pas de voix pour l'expliquer, la raconter, et moi je suis obligé d'essayer de trouver une parole qui la raconte, et qui l'emmène dans les hauteurs, avec la poésie. Le seul refuge que j'ai, c'est de grimper. Et ce qui permet de grimper, c'est la langue.

Pierre Perez : Avec la voix c'est aussi la question du corps. Comment cela se passe-t-il pour vous ?

Dimitri Rouchon-Borie : Maintenant quand j'écris ça réveille ces cicatrices. Je dois affronter de nouvelles cicatrices et il y a les anciennes qui sont toujours là. C'est une sorte de joie totale, mais je sais que ça me met dans des états pas évidents. L'écriture atteint le corps, vraiment. Pourtant, je suis heureux dans cette disparition de moi-même. Enfin je ne suis plus là.

*[↑](#) Rencontre organisée par le pôle 6 de l'EPFCL le 17 mars 2023 à la librairie Comment Dire de Rennes entre Aliénor Mauvignier (libraire), Frédéric Martin (éditeur), Dimitri Rouchon-Borie (auteur), Patricia Robert (psychanalyste à Montauban) et Pierre Perez (psychanalyste à Toulouse).

Dimitri Rouchon-Borie a publié aux éditions Le Tripode quatre livres : *Le Démon de la colline aux loups* (2021), *Ritournelle* (2021), *Fariboles* (2022), *Le Chien des étoiles* (2023).