



## **Autour de *Vous n'étiez pas là*, vie imaginaire de Nico**

Entretien avec Alban Lefranc

Réalisé le mardi 19 avril 2011 à 17h30  
Café Le Sévigné, 15 rue Parc Royal, 75003 PARIS  
Durée : 1h10 minutes

Né en avril 1975 en Normandie, traducteur et écrivain, fondateur de *La mer gelée*, Alban Lefranc vit entre Paris et Berlin.

Il publiera à la rentrée 2012 un roman, *Fassbinder, la mort en fanfare*, chez Rivages et début 2013, un roman à partir de Mohammed Ali, *Le ring invisible (Ali avant Ali)* chez Verticales.

<http://albanlefranc.blogspot.fr/2012/05/fassbinder-la-mort-en-fanfare-parait-le.html>

### **Publications**

*Vous n'étiez pas là*, vie imaginaire de la chanteuse Nico (Verticales, Gallimard, 2009)

*Angriffe*, (Blumenbar, 2008) traduction en allemand (par Katja Roloff) des trois romans consacrés à Fassbinder, la RAF et Nico

*Des foules, des bouches, des armes*, roman (Melville, Léo Scheer, 2006 )

*Attaques sur le chemin le soir dans la neige*, roman (Le Quartanier, 2005)

### **Structure de l'entretien**

*Les biographies imaginaires et Vous n'étiez pas là*

*Le spectaculaire, le récit, le ressaisissement*

*La figure, l'un, la communauté*

*Le biographique, les voix énonciatives et le doute du roman*

*Littérature et arts*

*I'm not there/Vous n'étiez pas là, Dylan/Lenny Bruce*

## *Les biographies imaginaires et Vous n'étiez pas là*

*La discussion s'engage sur les biographies fictives...*

**Aurélien Bécue** : Le texte par lequel nous pourrions peut-être commencer est *Un jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya, qui est un texte tutélaire de ce « genre ».

**Alban Lefranc** : C'est bien que vous ayez cette référence. Pour moi, ce livre est une découverte récente, mais c'est un livre effectivement magnifique qui n'est pas assez connu.

**AB** : Il a été véritablement le point de départ de cette réflexion et je me suis aperçu de l'existence de nombreuses biographies de rock star, autour par exemple des textes d'Arno Bertina sur Johnny Cash, de François Bégaudeau sur Mick Jagger ou de textes plus anciens comme le *Rose Poussière* de Jean-Jacques Schuhl. Cela m'a permis de m'interroger sur le statut de la biographie fantasmée par rapport à la figure, et, dans ce cas particulier, à la figure de la rock star. A ce propos, votre texte *Vous n'étiez pas là* est-il né d'une fascination particulière pour Nico, pour le Velvet, ou pour la musique rock en général ?

**AL** : Il s'inscrivait avant tout dans une trilogie et faisait sens – même si ces textes sont souvent lus séparément – dans la continuité des deux précédents. Je voulais écrire sur une chanteuse et j'avais hésité entre Janis Joplin et Nico. Fascination, je ne sais pas si c'est le mot, mais je voulais que cela soit une femme et m'emparer d'un personnage féminin. Et il se trouve qu'avec Nico il y avait des points de rencontre avec l'Allemagne, avec Fassbinder, avec la RAF qui me paraissaient pertinents.

**AB** : Ce texte s'inscrivait donc plus dans la continuité des autres biographies qu'il n'était mu par une fascination musicale ?

**AL** : Oui, tout à fait, même si les deux autres textes sont assez différents. Il subsiste toujours une part d'arbitraire dans le déclenchement du livre, parce que ce n'est pas comme si je voulais écrire depuis toujours sur Nico. En ce moment je travaille sur Mohammed Ali et c'est vraiment un personnage auquel je pense depuis un certain temps. Nico, c'était moins le cas.

**AB** : Est-ce que vous avez un terme privilégié pour nommer ces textes ? Préférez-vous les appeler biographie fantasmée, romancée, récit de vie ?

**AL** : C'est une question difficile. J'aime beaucoup les *Vies imaginaires* de Schwob qui est selon moi quelque chose d'assez canonique. « Hypothèse biographique » est le terme employé par Arno Bertina pour *Ma solitude s'appelle Brando*. Cela me semble intéressant comme expression. C'est très

difficile à qualifier et c'est un vrai problème dans la réception du livre. Un lecteur un peu pressé risque de rabattre ce type de projet vers la biographie, alors qu'il s'agit de tout autre chose, puisque une grande liberté est prise avec les faits, puisque la question de la véracité se pose tout autrement. On pourrait dire de ces personnages déclencheurs qu'ils sont des matrices fictionnelles. On peut aussi considérer Nico (ou les autres) comme une surface de projection. J'aime bien l'idée séduisante d'autobiographie détournée, comme peut l'être le *Portrait de l'artiste en jeune chien* [*Portrait of the artist as a young dog* de Dylan Thomas]. Il existe forcément une part de projection ou d'affect personnel sur un personnage extérieur : Nico, Fassbinder, Vesper ou Baader. Mais je n'ai pas de terme définitif. A mon sens, la même démarche est à l'œuvre dans le *Héliogabale* d'Artaud ou le *Hérodias* de Flaubert. C'est vraiment étonnant que cela pose question maintenant alors que j'ai l'impression que c'est un principe qui traverse l'histoire de la littérature.

**AB** : Vous avez écrit pour l'instant une majorité de récits de vie ou d'« hypothèses biographiques ». Est-ce que ce n'est pas pour éviter ce double écueil du journalisme quelque peu spectaculaire et de la biographie, qui serait au contraire érudite et prisonnière du détail des faits ?

**AL** : Je ne pense pas que je veuille me démarquer de quoi que ce soit, ce qui serait purement réactif et peu intéressant. Il s'agit plus d'un doute sur le récit en général, d'une allergie au récit tel qu'il va de soi aujourd'hui. Il me semble beaucoup plus intéressant de partir de faits réels et de les réinvestir, de les réinterpréter, avec la volonté de s'en emparer dans un putsch interprétatif. Ainsi, l'interprétation va dire le réel et le réel n'est pas posé avant son interprétation.

**AB** : N'est-ce pas justement dans ce mélange d'éléments biographiques réels et fictifs que le vrai récit et une certaine vérité de ces figures – ainsi que la représentation que l'on peut en avoir à travers les prismes collectifs et à travers un affect individuel – pourraient selon vous apparaître ?

**AL** : Oui, certainement. Ce que je cherche surtout, ce sont des déclencheurs de textes, des personnages dans des situations où ils sont immédiatement en prise avec des questions politiques, où se joue une articulation du corps et du politique. Je postule que dans certaines situations, un état de tel ou tel corps (du boxeur, de la *cover girl*, du terroriste incarcéré) incarne une époque, révèle mieux que tout discours une époque.

C'est ce que réussit admirablement Fassbinder dans *L'Allemagne en automne* : montrer, dans son corps même, de façon très frontale, très directe, sans métaphore ni méta-discours, l'hystérie collective qui s'empare du pays entre la paranoïa et la frénésie répressive. C'est ce film court, son culot et sa réussite qui ont déclenché l'écriture de mes livres.

Une éventuelle difficulté, c'est que cela suppose du lecteur une certaine connaissance du champ évoqué. Par exemple dans un lycée où j'étais dernièrement, les élèves étaient un peu décontenancés par rapport à un certain nombre de références qu'ils n'ont pas. Je crois que c'est difficile de

juger à quel point et à quel degré cela rend la lecture difficile... de fait, mes livres opèrent une mise à distance de faits qui sont supposés connus.

**AB** : Mais est-ce qu'il n'y aurait pas une possible lecture « naïve » du texte comme récit – et je prends pour exemple ma méconnaissance du cinéma de Fassbinder qui ne m'a pas empêché d'envisager la multiplicité des voix narratives ?

**AL** : Absolument. Il y a un livre important dans cette constellation que nous avons oublié de mentionner : *Le Naufragé* de Thomas Bernhard, qui envisage le statut du faux témoin sur le pianiste Glenn Gould. Dans cette perspective, c'est vraiment un texte important. Après, effectivement, je réalise que l'on n'est pas dans la même configuration. Il ne s'agit pas d'une rock star mais d'un musicien qui a malgré tout quasiment un statut de rock star. C'est un témoignage, un récit à la première personne et tout y est rigoureusement et entièrement fictionnel. Mais, un effet de réel très puissant opère parfois chez les lecteurs qui sont persuadés que Bernhard a bien connu Glenn Gould, effet notamment renforcé par la présence du « je » qui trompe toujours son monde. Il est assez amusant de voir que le « je » reste forcément l'auteur. Et je crois que c'est quelque chose qui m'avait beaucoup intéressé, au moins pour l'écriture du roman sur Fassbinder : essayer comme Bernhard l'a fait avec Glenn Gould de montrer une force qui va (au sens où Hernani dit de lui-même : je suis une force qui va !), de puissance qui se réalise. Cet aspect performatif était au cœur de l'écriture de Fassbinder et Baader, un peu moins de Nico.

### *Le corps, l'énergie, la perte*

**AB** : J'ai également lu vos deux traductions de Peter Weiss. D'où vient tout d'abord, ce rapport si privilégié à l'Allemagne ?

**AL** : Ce sont les hasards biographiques. J'ai simplement longtemps vécu en Allemagne et appris la langue. J'ai fait des études d'allemand et suis traducteur de l'allemand. Je suis également rédacteur en chef d'une revue bilingue, *La Mer gelée*.

**AB** : Dans *L'ombre du corps du cocher*, deux éléments ont attiré mon attention. Le premier, c'est tout d'abord le rapport ambigu à l'écriture, qui est un rapport marqué par la douleur [le narrateur se place du sel dans les yeux avant d'écrire ses souvenirs de la journée mais également ses visions déformées par cette disposition narrative]. Le second tourne autour de la question du corps. En effet, que cela soit chez Peter Weiss, mais également dans vos propres textes, il me semblait que cette question d'un corps, d'une figure mutilée, éreintée était très présente.

**AL** : Une certaine cohérence existe, mais selon moi ce sont paradoxalement plutôt des corps de « grands vivants » et pas des corps fatigués. Les trois

biographies revêtent finalement un côté christique ou un peu sacrificiel. Je retiendrai plus l'énergie de ces corps-là que leur éreintement.

**AB** : Quand je disais altéré, c'était aussi par le don – vous faites d'ailleurs référence à l'essai de Marcel Mauss – par le sacrifice, par exemple chez Fassbinder dans le tournage à perte. De la même façon, quand je disais mutilé ou éreinté, ce n'était pas nécessairement des corps en perte de vitesse mais des corps qui tendaient vers le vide.

**AL** : J'avais oublié cet exergue. Il y aussi la grève de la faim pratiquée par les terroristes de la RAF. On peut lire une vraie continuité dans les textes et bien évidemment encore plus avec Mohammed Ali qui en fait manquait dans cette constellation, car le corps du sportif de haut niveau est également très passionnant de ce point de vue. Donc finalement, dans les romans – je ne pourrais pas trop gloser sur Peter Weiss – le corps est, pour moi, un aspect capital. D'où aussi la citation de Spinoza qui me fascine beaucoup d'ailleurs et que je cite faussement car je cite en fait ce qu'en dit Deleuze : « Vous ne savez pas ce que peut un corps » [citation en exergue *d'Attaques sur le chemin, le soir, dans la neige*]. On ne trouve pas cette apostrophe dans le texte de Spinoza – « Nous ignorons ce que peut un corps ». Finalement, je m'intéresse aux puissances du corps, avec un désir de retrouver certaines approches spinozistes. Nombre de choses me frappent ou m'ont beaucoup frappé dans Spinoza : et notamment sa remise en cause de la dualité du corps et de l'esprit.

### *Le spectaculaire, le récit, le ressaisissement*

**AB** : A ce propos, est-ce que le fait d'utiliser ces corps qui tournent à vide dans toute leur puissance et dans toute dans leur énergie, ne protège pas votre écriture de la figure du récit des grands moments fondateurs, moyen d'entrée qui évite également le spectaculaire ?

**AL** : Oui, c'est certainement un des moyens d'éviter le spectaculaire, mais cela ne participe pas d'une volonté délibérée : je ne me formule pas « il faut que je me protège du spectaculaire ». J'aime bien l'expression que je n'ai jamais retrouvée – je ne sais pas comment le dire en allemand – de « grands vivants » chez Nietzsche. Je ne sais pas dans quel texte est cette expression, mais c'est Deleuze qui en parle. Et je ne sais pas comment Nietzsche le dirait en allemand d'ailleurs.

[...] Mais, concernant le spectaculaire, je prends le parti de ne pas du tout m'intéresser aux faits connus parce que justement trop connus. Je pense que c'est très flagrant dans *Vous n'étiez pas là* où je n'évoque presque pas le Velvet. De la même façon pour Baader ou pour Fassbinder, je ne mets pas en scène des faits très connus. J'ai été très marqué par le texte de Paul Veyne sur Foucault, *Michel Foucault révolutionne l'histoire*. C'est une idée sans doute très banale et je n'ai pas du tout une pratique d'historien – mais il me semble que Veyne explique bien le travail historique, à savoir ressaisir une

situation dans le moment où elle se produit – mais sans l'illusion, le rétrécissement rétrospectifs. Reconstituer, rendre sensible ces « objets » que les agents ne voyaient pas parce que tout à fait évidents, allant de soi pour eux. Cela participe donc aussi du désir d'essayer de saisir Nico ou Fassbinder quand ils ne sont pas figés dans leur statue future, de les ressaisir au moment où ils « ont lieu » et surtout au moment où ils « n'ont pas encore eu lieu ». Le texte de Bergounioux sur Faulkner, *Jusqu'à Faulkner* est très important sur ce point. Sinon, c'est évidemment Fabrice à Waterloo, moment où Stendhal frôle et réussit d'ailleurs ce ressaisissement

La perspective est quelque peu différente dans le cas de cette trilogie, puisqu'il s'agit de personnages déjà constitués. De fait, je ne sais pas si cette retranscription est encore plus difficile ou non, mais j'ai vraiment essayé de les ressaisir « au moment où ils ont lieu » – à l'instar de la coupure qui a lieu dans *Le bruit et la fureur* de Faulkner lorsque Quentin se fait frapper par l'amant de sa sœur.

### *La figure, l'un, la communauté*

**AB** : Ces personnages sont d'ailleurs aussi complexes et aussi intéressants parce qu'ils témoignent de moments particuliers selon différents points de vue, politique, esthétique et artistique. Au travers de ces figures médiatiques – dans le sens où elles médiatisent un certain rapport de l'un et du collectif – est-ce qu'il n'y a pas le moyen de ressaisir cette fragilité de la communauté, d'une communauté inaccessible, fragilisée ou énigmatique – questionnée par exemple avec le terrorisme dans *Des foules, des bouches, des armes* ?

**AL** : Oui, mais je ne sais pas comment le formuler. En ce moment je travaille sur Mohammed Ali pour lequel c'est relativement flagrant puisqu'il devient vraiment le porte-parole – ou tout du moins l'un des porte-paroles de la communauté noire, aux côtés des Black Muslims, etc. Et dans ce cadre-là, on est vraiment dans une problématique communautaire : blanc/noir, homme/femme, etc. Après, si on peut parler de collectif, ce serait dans l'antagonisme masculin/féminin. J'ai essayé de saisir ce moment de commercialisation accélérée du corps féminin comme outil pour vendre des machines à laver, qui est un moment historique récent à mon sens avec l'émergence de la *pin-up*. Cette problématique du genre est également présente pour Nico qui s'imagine changer de sexe d'une rue à l'autre, qui est réfractaire à tout arraisonnement dans une identité définitive, qui s'exaspère de sa propre beauté.

### *Le biographique, les voix énonciatives et le doute du roman*

**AB** : Une phrase m'a marqué dans la construction de la figure de Nico : « Tout est simple, tout est merveilleusement simple [...] Vos gestes vous appartiennent, votre peau est la vôtre. Aucune histoire, aucune trace familiale

dans vos os et pourtant : vos articulations déliées comme nulle autre. Vous pouvez plier votre corps à la volonté de n'importe quel photographe. » On a l'impression qu'on est face au saisissement d'une personne dans toute sa simplicité.

**AL** : Oui, cela traduit également à nouveau la haine du biographique, de cette façon de rabattre une vie sur le biographique et de l'explication d'une vie par l'origine. Ce texte s'inscrit vraiment contre une conception bouchère de la filiation.

**AB** : A vrai dire, cette phrase m'a fait penser à un texte d'Agamben, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*. J'employais finalement le terme simplicité en ce sens : à savoir un quelconque en tant qu'il est simplement présent et donc effectivement un geste d'effacement du biographique.

**AL** : Je n'ai pas lu ce texte mais je lisais *Homo sacer* à l'époque. Mais j'imagine qu'on peut y trouver des croisements. C'est à nouveau l'affirmation d'un refus du biographique tel qu'il peut également exister chez Bernhard. Pour moi le travers classique des biographies – et on le sait – c'est l'illusion rétrospective, la cohérence rétrospective. J'avais vraiment le souci d'éviter cela même si ce n'est certainement pas quelque chose de très conscient – ce ne sont certainement pas des textes avec des intentions ou des messages. Ce qui faisait par exemple avancer le texte, c'était mon allergie à ce que je pouvais lire sur Nico. J'ai peu à peu ressenti une hostilité, une colère contre les biographies quelque peu rapetissantes qui ont été écrites d'elle – il existe peu de biographies de Nico et quelques unes sont très réussies – surtout contre les articles où on rabat son existence sur du biographique (s'exerce aussi contre elle une violence symbolique clairement sexiste : on la présente comme la belle fille forcément un peu conne, qui ne doit sa présence dans le groupe qu'à ses talents de coucheuse, etc.) et enfin contre la façon dont les biographies sont écrites de manière générale.

**AB** : Vous utilisez également plusieurs modalités énonciatives pour mettre en scène ces personnages. Est-ce un moyen de faire varier et de décliner les modèles narratifs ? Le « vous » dans Nico, le « il », le « tu » dans Fassbinder, le « je » qui glisse vers le « on » dans *La vraie vie*. Est-ce d'ailleurs un texte avec une part d'autobiographie ?

**AL** : Oui, dans *La vraie vie*, il existe une part d'autobiographie. C'est finalement assez drôle que ce texte s'appelle *La vraie vie* alors que je glisse ensuite vers la fiction, étant quelque peu allergique à l'autobiographie ou l'autofiction *stricto sensu*. Ce glissement explique le détour par des vies étrangères, tout en ne négligeant pas la part d'affect dans l'écriture fictionnelle. J'aime beaucoup ce glissement des personnes. J'aime bien l'idée du « je » comme fiction grammaticale chez Nietzsche et j'aime beaucoup varier les personnes à l'intérieur d'un récit. Je joue avec cela dans *Attaques*, où je crois que je passe vraiment du « je » au « il » puis au « tu » assez facilement. J'ai en effet l'impression que même sans être complètement

schizophrène, ce sont des glissements que l'on fait très naturellement. Ce qui est plutôt étonnant, et très peu naturel à mon sens, c'est la permanence du « il » dans un récit. Je ne suis pas à l'aise quand aucun soupçon sur sa forme ne traverse un roman. Un exemple magnifique de ce doute porté jusqu'à sa quintessence jubilatoire, c'est le *Genèse* d'Emmanuel Adely.

Finalement, je cherche également à aller vers la prose poétique, en ayant recours à des scènes un peu archétypales, déclencheuses de textes, à partir d'un personnage réel. Prenons par exemple le cas d'Ali sur lequel je travaille en ce moment. En un sens, c'est pratique d'avoir une série de faits et de scènes à partir desquels l'écriture va pouvoir s'enclencher. Car, ainsi, je vais avoir une énorme masse de réel que je n'épuiserai jamais.

**AB** : On trouve dans vos textes des références mêlées, issues des cultures sérieuses et populaires, (Spinoza/Nico, Nietzsche/Ali). En vous ayant déjà un peu écouté, je ne pense pas que ce mélange tienne d'un geste délibéré. Malgré tout, est-ce que cette articulation vous interpelle ou vous semble au contraire naturelle ?

**AL** : C'est difficile. Je ne me pose pas trop de questions par rapport à cela. J'ai l'impression que ce brassage se fait assez facilement. D'ailleurs, il n'est vraiment pas évident de dire ce qu'est une culture populaire, car je dirais que Nico n'y appartient pas vraiment. Ali, oui clairement, Baader, oui finalement, en tout cas en Allemagne, Fassbinder non. Mais, j'ai envie de dire de façon très banale, que l'on passe sans cesse de l'une à l'autre.

### *Littérature et arts*

**AB** : Est-ce que vous avez un art privilégié ou une discipline privilégiée qui influence votre écriture ? J'ai l'impression que vous passez assez facilement de l'une à l'autre, le cinéma avec *La Dolce Vita* où Fassbinder notamment est assez présent, la musique l'est avec Nico.

**AL** : Je suis peut-être davantage influencé par le cinéma et la littérature que par la musique. Durant l'écriture de *Vous n'étiez pas là*, j'ai été fortement marqué par le film *Vertigo* d'Hitchcock, que je regardais sans cesse et qui continue de me fasciner énormément. Je trouve que c'est un des films les plus fous sur le désir, sur la fascination, sur l'agonie du désir, sur son côté mortifère. On peut faire une expérience quand on connaît déjà la fin de *Vertigo*, c'est vraiment de bien regarder de près le dernier quart d'heure ou les dernières vingt minutes, car Hitchcock réussit à montrer les choses les plus folles, et ce, avec une grande évidence. Toutes les étapes du désir sont franchies entre les deux protagonistes joués par Kim Novak et James Stewart. [...] Ce qui m'intéressait dans l'écriture de *Vous n'étiez pas là*, c'était également la figure de la femme fatale, figure construite par l'image et le cinéma. Nico a beaucoup été cela à un moment donné et de façon paradoxale, car elle avait un corps quelque peu atypique pour son époque, qu'elle s'est empressée de détruire ensuite. Malgré tout, je pense qu'elle –



tout comme le Velvet d'ailleurs – était assez consciente de ces mises en scène possibles.

**AB** : Cette perspective recoupe d'une certaine façon le questionnement sur les cultures populaires et le consumérisme.

**AL** : Effectivement, avec Nico, j'avais le désir de travailler vraiment sur tous les mécanismes de la fascination et de la marchandisation. J'aime beaucoup ce texte de Marx sur la danse de la marchandise, texte qui est repris par Debord dans *La société du spectacle* : « voici notre ennemi bien connu la marchandise ». J'ai recours à cette citation sur les arguties de la marchandise dans *Vous n'étiez pas là*.

**AB** : Et, dans les textes de Peter Weiss, on retrouve aussi ces problématiques – bien avant la période des Trente Glorieuses et de la consommation– du déchet, de l'élément déconstruit et en ruine.

**AL** : La rencontre avec ces textes était une belle chance. *L'instruction* ou *Marat/Sade*, notamment. *Marat/Sade* est la pièce qui l'a rendu mondialement célèbre. Il imagine Sade mettant en scène l'assassinat de Marat dans l'asile de Charenton. Vous voyez la perversité diabolique du dispositif, la pièce dans la pièce, le travail sur le fait historique et puis il a écrit une autre pièce très forte, *L'instruction*. Elle traite le procès de tortionnaires ou de bourreaux d'Auschwitz, procès qui avait beaucoup marqué l'Allemagne en 1965 puisque cela redonnait une actualité à l'extermination des Juifs en plein miracle allemand à l'époque où on s'efforçait de mettre tout cela sous le boisseau. Cela a beaucoup marqué la conscience politique mais ce sont des problématiques très spécifiquement allemandes. Je suis d'ailleurs très marqué aussi par *Eichmann à Jérusalem* d'Arendt, c'est un livre vraiment passionnant, mais on glisse ici vers un autre sujet, qui est celui du rapport qu'entretiennent les Allemands avec leur passé.

*I'm not there/Vous n'étiez pas là*, Dylan/Lenny Bruce

**AB** : Dans la vague de biopics cinématographiques sur les figures du rock, beaucoup ne se sont pas affranchis de ce modèle des origines que vous avez évoqué, hormis peut-être le film *I'm not there* de Todd Haynes sur Dylan.

**AL** : Ah oui, *I'm not there*. *I'm not there* et non *I was not there*. Je pense que le titre a dû jouer pour moi, parce que je trouve que c'est un titre génial. Je ne suis, moi non plus pas complètement convaincu, mais je trouve qu'il manifeste néanmoins un très beau parti-pris. Quand on m'a demandé, il y a deux ans de programmer des films autour de mon travail dans un cinéma, j'ai choisi le film de Todd Haynes et le *Van Gogh* de Pialat. Ce sont deux films, qui travaillent cette façon de réinvestir une figure, sans verser dans le mimétisme. Le film de Pialat essaie et réussit – me semble-t-il – à sortir du fétichisme, à nous donner à voir Van Gogh comme le percevait ses

contemporains. Le travail de Michon sur Joseph Roulin est également exemplaire, tout comme les portraits biographiques qu'a longtemps faits Michon, dans *Trois auteurs* par exemple. [...] C'est la belle idée de *L'homme à l'affût* de Julio Cortázar, texte magnifique sur Charlie Parker. Cortázar choisit en effet dans ce texte précis de mettre en scène un témoin, ou plutôt un faux témoin des derniers jours de la vie de Charlie Parker. C'est un dispositif très simple mais très efficace. J'y ai eu quelque peu recours dans une pièce radiophonique sur Ali qui s'intitule *Ali après*. Dans cette pièce, ce sont un journaliste et d'autres témoins un peu mythomanes et cinglés qui parlent d'Ali.

**AB** : Est-ce que les retranscriptions des sketches de Lenny Bruce dans *Vous n'étiez pas là* ne s'inscrivent pas quelque peu dans ce dispositif ?

**AL** : Oui, c'est vrai, ils sont plus ou moins inventés. Je suis d'ailleurs assez fasciné par Lenny Bruce en tant que tel et c'est vraiment pour moi un personnage possible de biographie. J'ai beaucoup aimé le film *Lenny* de Bob Fosse, et en fait Lenny, je l'avais découvert par DeLillo, *Outremonde*. Et dans ce texte, il réécrit et reprend le fil de sketches de Lenny qui sont stupéfiants. Ce genre de parole en roue libre est un aspect de l'écriture qui m'intéresse beaucoup. De fait, l'écriture du sketch, du stand-up est une façon de faire radicale, un moyen très intéressant de briser l'idéologie. Les textes de Lenny Bruce sont d'ailleurs très puissants à l'instar de certains textes de Desproges. On peut mentionner *La Maman et la Putain*, de Eustache, film exceptionnel dans cette production d'une parole en roue libre qui décloisonne la langue. Certains sketches de Desproges sont des danses magnifiques sur la corde raide. Cela fonctionne en un sens parce que ce discours crée une espèce de non-lieu. Et c'est intéressant en termes d'énonciation, la question étant « qui parle à ce moment-là ? ». Réécrire les sketches de Lenny Bruce en me remémorant le texte de DeLillo était quelque chose de très stimulant. Je m'amuse à y citer *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, dans une perspective du détournement.

Pour citer cet entretien :

Aurélien Bécue, Entretien avec Alban Lefranc : « Autour de *Vous n'étiez pas là*, vie imaginaire de Nico », Revue *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=3176>

**Bibliographie**

- Adely Emmanuel, *Genèse*, 2008.  
Agamben Giorgio, *Homo sacer*, 1997.  
Agamben Giorgio, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, 1990  
Arendt Hannah, *Eichmann in Jerusalem*, 1963.  
Artaud Antonin, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, 1934.  
Bégaudeau François, *Un démocrate, Mick Jagger 1960-1969*, 2005.  
Bergounioux Pierre, *Jusqu'à Faulkner*, 2002.  
Bernhard Thomas, *Le Naufragé (Der Untergeher)*, 1983.  
Bertina Arno, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, 2006.  
Bertina Arno, *Ma solitude s'appelle Brando, hypothèse biographique*, 2006.  
Bon François, *Bob Dylan, Une biographie*, 2007.  
Cortázar Julio, *El Perseguidor (L'homme à l'affût)* in *Las armas secretas (Les Armes secrètes)*, 1959.  
Debord Guy, *La Société du spectacle*, 1967.  
Deleuze Gilles, *Spinoza et le problème de l'expression*, 1968.  
Deleuze Gilles, *Spinoza : philosophie pratique*, 1981.  
DeLillo Don, *Great Jones Street*, 1973.  
DeLillo Don, *Underworld (Outremonde)*, 1997.  
Faulkner William, *Le bruit et la fureur*, 1929.  
Lefranc Alban, *Angriffe* (trad. Katja Roloff), 2008.  
Lefranc Alban, *Attaques sur le chemin, le soir dans la neige*, 2005.  
Lefranc Alban, *Des foules, des bouches, des armes*, 2006.  
Lefranc Alban, *La vraie vie*, 2002.  
Lefranc Alban, *Vous n'étiez pas là*, 2009.  
Marcus Greil, *Lipstick Traces, A secret history of the twentieth century*, 1989.  
Mauss Marcel, *Essai sur le don*, 1924.  
Michon Pierre, *Trois auteurs*, 1997.  
Michon Pierre, *Vies de Joseph Roulin*, 1988.  
Savitzkaya Eugène, *Un jeune homme trop gros*, 1978.  
Schuhl Jean-Jacques, *Ingrid Caven*, 2000.  
Schuhl Jean-Jacques, *Rose Poussière*, 1972.  
Schwob Marcel, *Vies imaginaires*, 1896.  
Spinoza, *Ethique*, 1677.  
Thomas Dylan, "Ô make me a mask", 1938.  
Thomas Dylan, *Portrait of the artist as a young dog (Portrait de l'artiste en jeune chien)*, 1940.  
Tosches Nick, *Hellfire: The Jerry Lee Lewis Story*, 1982.  
Veyne Paul, *Michel Foucault révolutionne l'histoire*, 1978.  
Weiss Peter, *Das Duell (Le Duel)* (trad. Alban Lefranc), 1951.  
Weiss Peter, *Der Schatten des Körpers des Kutschers (L'ombre du corps du cocher)* (trad. Alban Lefranc), 1952.  
Weiss Peter, *Die Ermittlung (L'Instruction)*, 1965.  
Weiss Peter, *Marat/Sade*, 1965.

## Filmographie

Hitchcock Alfred, *Vertigo*, 1958.  
Fellini Federico, *La Dolce Vita*, 1960.  
Eustache Jean, *La Maman et la putain*, 1973.  
Fosse Bob, *Lenny*, 1974.  
Pialat Maurice, *Van Gogh*, 1991.  
Ferrara Abel, *Bad Lieutenant*, 1992.  
Haynes Todd, *I'm not there*, 2007.