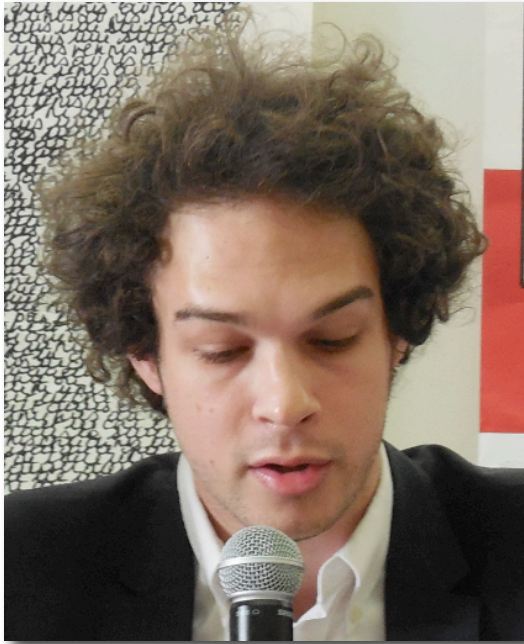


“Le roman du romancier”, par Arthur DREYFUS¹



Chère Paule, chers amis, je suis très heureux de me trouver ici, dans cette ville plus belle que le mot « belle », et j’ai écouté avec beaucoup d’intérêt les exposés des uns et des autres... même si selon le mot fameux d’un critique littéraire des années 1950, « un écrivain ne lit pas ses confrères : il les surveille. »

Le génial musicien Jean-Claude Vannier a pourtant écrit une chanson assez médiocre qui s’intitule *J’ai rien à dire alors je chante*. Ce titre me parle. Je pourrais dire : « Je n’ai rien à dire alors j’écris ». Je ne comprends pas la littérature qui veut dire. Un livre qui

prendrait tout son sens aujourd’hui n’aurait plus de sens demain. Malgré tout, de roman en roman, bien que la liste soit courte, comme l’époque exige des écrivains qu’ils se fassent sociologues, et plus largement des artistes qu’ils deviennent des commentateurs d’actualité, j’invente ce qu’on nomme des discours d’escorte.

Je me trouve des raisons, des justifications, des inspirations, des miroirs. Pourquoi, après cent ans de freudisme, l’idée que l’enfance constitue une période éminemment sexuelle de la vie choque-t-elle encore ? Pourquoi demeure-t-elle un tabou dans la plupart des médias ? Certes, cela m’interroge. De même, le fait qu’à notre époque, en occident, l’ennemi public numéro un – et même, l’incarnation du mal – se matérialise en la personne de celui qui porte atteinte à l’enfance, notamment en la figure du pédophile, alors qu’en face, la *juvénilité* constitue l’argument marketing principal du libéralisme contemporain, est pour le moins singulier. Frappante est la schizophrénie d’une société qui d’un côté infantilise l’enfant au nom d’une pureté presque religieuse, souvent abêtissante, bien éloignée de ce qu’est véritablement l’enfance, et de l’autre inonde ses écrans ou panneaux publicitaires de filles de quatorze ans vêtues (partiellement) de lingerie fine. L’écart d’âge dans un couple reste observé avec suspicion, surtout si c’est la femme qui est plus âgée, surtout si les

¹ Journées des Écrivains du Sud 2014. © Arthur Dreyfus.

partenaires sont du même sexe. Certes, je peux admettre que tout cela me travaille – mais tout cela vient après.

De telles observations ne sont ni la cause, ni la conséquence du sujet de mon dernier roman, *Histoire de ma sexualité*, qui raconte mes souvenirs sexuels dans l'enfance – et encore moins la cause, ou la conséquence, de mon désir d'écrire. La genèse du livre réside dans le livre lui-même, c'est-à-dire dans la coquille spatio-temporelle qu'il fait éclore lorsque je l'écris, coquille-tour d'ivoire que je ne trouve nulle part ailleurs. Cette spécificité de l'acte d'écriture est due, je crois, à la nature des mots, mais aussi à mon rythme de vie.

Depuis quelques années, mon temps de travail se partage entre la voix sonore de la radio, et la voix silencieuse de l'écriture. J'ai eu souvent peur de présenter des émissions de radio tout en écrivant des livres, parce que j'ai toujours pensé que l'écrivain est celui qui se tait. Pour le jeune homme que je suis, il y a quelque chose de captivant à découvrir les auteurs aimés qui me précèdent, et qui vécurent avant l'apparition de Twitter, ou même de la télévision. Ce qu'ils ont *dit* est écrit, écrit à tout jamais, et seulement écrit. Lorsqu'on s'exprime quotidiennement dans un micro, hebdomadairement même, la parole n'est plus sacrée. La confiance n'est plus semblable. J'ai été obsédé par ce risque, et puis j'ai résolu le dilemme en comprenant qu'il était idiot de s'inquiéter de la contamination de la parole, tant que le geste était sincère. Après tout, l'écrivain-ébéniste n'est pas corrompu par la sciure lorsqu'il écrit, et il faut considérer que ce n'est pas chose différente que d'écrire, ou de scier. D'autre part, rien n'est plus vulgaire qu'un écrivain ayant l'air d'un écrivain, avec toutes les exceptions que cette affirmation péremptoire suppose, évidemment. Pour moi, un écrivain devient écrivain lorsqu'il écrit, et lorsqu'on le lit. En quelque sorte, c'est sa petite réserve, comme un cœur artificiel qui ne fait aucun bruit, ou le don de la petite Matilda de Roald Dahl, qui sait en secret déplacer à distance les cigares des messieurs.

La parole m'effraie parce qu'elle est facile ; à tel point qu'écrire dans le seul but de parler, même cela, me semble dangereux. Si l'on s'habitue vite au joli hasard des mots qui viennent, je crois qu'au fond, on en a toujours un peu honte ; le bluff ne fonctionne que parce que tout s'évanouit instantanément, ce qui constitue le contraire de l'écriture. C'est pourquoi aujourd'hui, puisque d'écriture il s'agit, j'ai tenu à lire à voix haute, ce texte écrit à voix basse – écrit si rapidement qu'il possède sans doute un statut hybride, entre le fleuve de la pensée et la berge des mots. À ce stade, deux réflexions doivent être faites.

La première, c'est de souligner à quel point j'affectionne le hasard. Ce qui fait que j'aime écrire ce qu'on appelle un roman, mais qui peut s'appliquer à toutes les écritures du monde, de l'article de journal à l'essai, c'est ce que Pierre Assouline nomme joliment le mystère de mettre des mots les uns après les autres. Je remarque souvent, en écrivant un SMS succinct, contenant deux phrases, et peut-être deux prénoms, que je suis probablement, dans l'histoire de l'humanité, en additionnant les milliards de morts et les milliards de vivants – depuis peu d'ailleurs, il a été montré que la Terre avait hébergé davantage de morts qu'elle ne contient présentement de vivants – je remarque souvent, donc, que je suis probablement le premier dans l'histoire de l'humanité à avoir composé exactement ce message ordinaire. Enlevez son aile à banal, le mot se transforme en la moitié d'une banane. Ainsi que certains attribuent des couleurs aux émotions, je veux tracer ma propre petite route entre les lettres des mots du texte : en somme, pour moi, c'est exactement là que commence le roman. Répétez beaucoup l'adjectif bleu dans une page, elle deviendra une page bleue. Peignez du bout des doigts un brin de personnage, il se dressera dans l'espace de fiction vivante du roman. Appelons-le Benjamin Tennis. Je le vois déjà. Tout commence par un nom.

Celui de Francis de Miomandre, prix Goncourt 1908, par exemple, et d'un ouvrage de lui intitulé *Le Caméléon*. C'est en découvrant ce texte qu'a commencé mon deuxième roman, *Belle Famille*. Après la lecture du *Caméléon* de Miomandre, j'ai eu envie d'écrire la scène d'un petit garçon recevant en cadeau un caméléon vivant qui déplaît à sa maman. Je ne savais pas que ce serait la première scène de mon texte, mais il était né, et j'aime croire qu'une part de hasard détermine non seulement les SMS, mais aussi le roman qu'on écrit. J'ai remarqué que les auteurs charriaient souvent un peloton de tête d'*idées de romans*, doublé au dernier moment par le sprint du désir. Dans son journal, Delacroix confesse : « Il arrive que j'aie nombre de sujets ; eh bien, qu'en faire ? Ils seront donc là en magasin à attendre froidement leur tour, et jamais l'inspiration du moment ne les animera du souffle de Prométhée ; il faudra les tirer du tiroir, quand la nécessité sera de faire un tableau. C'est la mort du Génie. »

La deuxième réflexion que je voulais tirer de la confrontation entre la parole de la vie et la parole de l'écriture, c'est cet espace indescriptible que compose la parole au temps long. Écrire trois-cent-soixante pages en deux ans, c'est choisir trois-cent-soixante pages, et les choisir, c'est entrer dans un temps ralenti, que la fiction romanesque – c'est-à-dire le droit et le devoir de l'étirer dans toutes les dimensions – accentue. Dans une société numérique, qui vous sollicite à chaque instant, faisant vibrer votre poche, multipliant les informations, répétant les déclarations d'amour, de haine et

d'amitié en miniature, sur tous les écrans possibles et imaginables, l'espace de l'écriture est d'autant plus sacré. En somme, dans la vie, je ne suis jamais là, jamais dans le moment, comme l'on dit : j'en souffre beaucoup. J'ai toujours besoin de fuir le réel pour un autre espace, et j'ai été sensible à ce que Frédéric Mitterrand a dit hier à propos de la fuite. En amour on me le reproche : suis-je là ? Suis-je bien ici ? Est-ce que j'écoute *vraiment* ? La vérité me force à admettre que je ne suis *là* que sur la page – et c'est vrai, aussi contre le corps adverse, mais l'érotisme n'est peut-être pas si éloigné de l'écriture : tous deux échappent à la temporalité qui écrase.

Tout cela pour dire que je crois vraiment que le roman est une boîte, dans laquelle le romancier se trouve enfin face à ses propres objets, face à ceux qu'il s'est choisis. Le moment de cette boîte est si particulier qu'on ne peut le concevoir avant de se trouver dedans. Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait la nuit d'il y a deux nuits, mais je vous expose la conséquence d'une heure de sommeil : une grande fatigue hier, et l'impossibilité, me semblait-il, de tirer la moindre ligne de mon corps épuisé. En dépit du présage, j'ai dégagé mon ordinateur de sa pochette, j'ai ouvert un document vierge, et tout à coup, c'était bon. Le résultat ne serait peut-être pas bon, mais il serait. Les doigts sur le clavier, je ressentais déjà la présence d'un autre que moi, issu du rapport entre le texte et moi. C'est le secret de la trinité, qui dit que lorsqu'on aime, il n'y a pas que celui qui aime, et celui qui est aimé, il y a aussi leur amour – le Saint-Esprit.

La source du roman, pour moi, c'est le Saint-Esprit, c'est-à-dire la désignation d'un mouvement qui ne se fixe pas, et qui donne l'impression – quoique fréquemment à tort – d'être béni. J'essaie de ne pas être fasciné par moi-même, mais par le vide en moi-même – et par ce fait bizarre que plus je remplis ce vide, plus il reste exactement vide dans les mêmes proportions. Du vide je tire aussi avec fascination tout ce qui préside à ma propre existence, la simplicité des mots entre eux, des mots en rapport avec les mots : un espace de sens qui jaillit du rien, et qui dit sa langue.

Ce vide, qui est certainement la mélancolie, se situe à l'opposé de ma personnalité sociale, facétieuse et peu solennelle. Il faut dire que j'ai une passion pour le déni. Ce n'est pas un hasard si Laurence Macand, la mère du petit Madec, sont enfant qui disparaît dans mon roman *Belle Famille*, est un personnage qui refuse de voir ce qui est, jusqu'à ce que son mensonge la transforme en assassin aux yeux du lecteur, alors qu'en tout état de cause, elle n'a rien fait. Ce vide – ou cette mélancolie – provient sans doute, je l'ai compris lentement, de l'histoire de mon grand-père maternel, déporté à Flossenbürg, en Allemagne, à la frontière polonaise, libéré en avril 1945, et toujours debout sur cette planète. Plutôt que de nous dépeindre les

conditions physiques de cet épisode noir de sa vie, que d'autres avaient décrites avec le plus haut degré de précision littéraire, mon grand-père a toujours préféré nous poser cette question : « Comment la nation de Bach, de Beethoven, de Goethe et de Kant a-t-elle pu produire ça ? » C'est la grande question – à laquelle Lévi-Strauss a répondu en écrivant notoirement que le barbare est celui qui croit à la barbarie – mais aussi tous les romanciers, lorsque sans prévenir, ils tordent le cou au récit prévu, prévisible, et ouvrent un gouffre dans la page. Je veux croire que le romancier se prémunit de l'imprévisible en en produisant lui-même une part, comme pour dire au néant : « Maintenant, je connais ton métier. »

L'histoire de mon grand-père, que je racontais dans mon premier roman – c'était la seule possible pour commencer – eut une autre conséquence. Sauvé *in extremis* par un jeune G.I., qui allait devenir son ami cinquante-cinq ans plus tard, dans des circonstances incroyablement romanesques, je me suis toujours répété, dans l'enfance, qu'à très peu de choses près il aurait pu ne pas être là, et ma mère non plus, et moi non plus. Je n'ai jamais cru à la solidité du marbre, moins encore à celle des êtres. Depuis toujours, j'éprouve profondément la sensation que tout est fragile, que rien n'est plus fragile que le monde, et qu'à chaque fois que je parle à quelqu'un, c'est la dernière fois. Je vois partout les gens mourir un peu. J'ai évoqué plus haut mon aptitude au déni, et je parle ici d'une angoisse profondément ancrée dans le réel. C'est qu'en réalité, l'obsession de la mort est liée, chez moi, à une impossibilité de la mort, comme si en y pensant sans interruption, je pouvais finir par provoquer un court-circuit.

En outre, voir les gens mourir en permanence pousse à deux choses. D'une part, à prendre beaucoup de photos, pour faire provision du monde. D'autre part, à inverser les âges sans cesse, puisque l'âge n'est plus le critère premier de durabilité des êtres. J'aime voir l'enfant dans l'adulte, et l'adulte dans l'enfant, et je crois que la perpétuation de l'enfance est un territoire propre au roman, en ce sens que la société ne l'autorise pas, que *la société* est un mot adulte. Il est d'ailleurs ironique de vous voir toutes et tous aujourd'hui, plus adolescents, pour la plupart, depuis un certain temps, assis sur ces bancs d'école, comme à l'école – à la différence près que lorsque quelqu'un bavarde, ou fait sonner son téléphone portable, ce sont ses camarades qui le rappellent à l'ordre.

Je marque une pause. Ce texte a-t-il un plan, et des parties ? Je l'ignore, et en même temps, je me demande ce qu'est un plan. Un plan est ce qui permet de faire glisser la pensée dans les circuits qu'elle connaît le mieux. Un plan est peut-être le contraire de ce que l'on ressent face à un dessin d'Egon Schiele, ou face à une musique de Robert Wyatt. J'ai rencontré hier, pour

l'interviewer, l'écrivain britannique Ken Follett, qui n'a vendu à ce jour que cent quarante millions de romans. Cet homme aux cheveux blancs et courtois – on peut avoir les cheveux courtois –, parfaitement londonien, travaille en trois étapes. Durant un an, il élabore le scénario de son roman. Il ne faut pas de temps mort. Il se documente aussi, et fait travailler une armada de petites mains pour obtenir tous les détails techniques et historiques nécessaires au récit de la construction des cathédrales du XII^{ème} siècle, par exemple. Dans un deuxième temps, il écrit en respectant sa règle de dualité : un chapitre de contrariété doit suivre ou précéder un chapitre de réconciliation, un personnage doit être clair dans ses intentions, etc. Dans un troisième temps, il polit – ce temps-là est connu de tous les écrivains. Tandis que Ken Follett me détaillait sa technique de charpente – ainsi qu'il l'explique à tout le monde –, et bien que la charpente en question soit parfaitement dissimulée – cent quarante millions d'exemplaires –, je pensais à la chanson *Une noix*, de Charles Trenet, chanson sublime, qui était d'ailleurs l'une des préférées du chanteur. *Une noix, qu'y a-t-il à l'intérieur d'une noix, quand elle est fermée-eu ? Puis à la fin : Quand elle est ouverte ? On n'a pas le temps d'y voir, on la croque et puis bonsoir, les découvertes.* J'ai pensé aussi à la remarque de Paule Constant, dans son beau texte de présentation de ces Journées des écrivains du Sud, à propos des explications de textes poétiques qui nous ont toutes et tous répugné à l'école. Expliquer un poème, c'est comme faire l'amour en suivant un mode d'emploi Ikea. Or en littérature, comme en amour, ce qui m'intéresse, ce sont les boulons de travers, les vis vissées dans le mauvais trou, et parfois, en conséquence, les effondrements. Ce que je recherche, comme lecteur, et donc comme romancier, c'est que l'on me perde. « Il faut laisser la nuit entrer dans un roman », disait Marguerite Duras, et cette nuit m'attire. Ce qui n'est pas clair n'est peut-être pas français, mais les livres s'écrivent moins en français qu'en palpitations, ou qu'en incantation. Pour autant, je dois l'agréer, je reste attaché, amoureux, à ce qui est bien dit, même quand on ne comprend pas ce que cela veut dire. On pourrait évoquer une clarté de l'obscurité. En ce qui concerne Ken Follett, malgré son phénoménal souffle narratif, j'ai ressenti chez lui une forme de regret, m'avouant à demi-mot que le style traversait mieux le temps que les histoires. « Dickens avait les mots pour dire des choses extraordinaires avec rien, a-t-il murmuré, jusqu'à l'invention des noms de ses personnages, moi je ne sais pas faire, alors je vais à la simplicité, je supprime tout ce qui est inutile, je travaille à la plus grande clarté, car rien ne doit interrompre la compréhension du lecteur. »

Seulement, comme chacun sait, la clarté n'est pas la vérité. J'ai lu qu'un jour, il sera possible de comprendre ce que les hommes de Neandertal se disaient dans leurs cavernes, grâce la microscopique trace des ondes

vocales imprimées dans les murs. Nous serions même, comme les hommes politiques aujourd'hui, entourés en permanence de micros, de murs ayant des oreilles, et un jour, les scientifiques envisagent de pouvoir déchiffrer, selon le même principe, toutes les conversations tenues depuis les origines de l'humanité – du moins celles tenues entre des murs. C'est abyssal ; mais pourquoi observer le passé avec autant de curiosité, comme s'il était seul dépositaire des secrets ? Autour de nous, chaque jour, dans la rue, ici, à cette table, se promènent des coffres-forts ambulants : les bouches. Elles portent encore ce qu'elles ont dit ce matin, ce qu'elles ont fait hier, et elles le savent. Avant-hier, j'ai dormi une heure.

Pendant que Ken Follett s'envolait dans son avion privé pour une signature à New York, et réfléchissant à la présente journée, j'ai compris que pour moi, c'était bien le style qui faisait le roman. Le roman est d'abord l'espace du style, car la vie est affaire de style. Sans style, il y aurait la mort, le rire, la jouissance, la souffrance, le souvenir, et rien d'autre. Le dramaturge René de Obaldia m'expliquait il y a quelques mois que ce qui était exceptionnel, ce n'était rien d'autre que « d'être ici », et il citait une phrase étonnante de Marguerite Yourcenar : « Imaginez le visage que vous aviez avant que vos deux parents ne se rencontrent. » J'ai aimé cet homme si jeune et si vieux à la fois, malicieux au point d'imiter pour rire, à quatre-vingt-quinze ans, la voix chevrotante d'un vieillard. Oui, la vie est étrange et inqualifiable par nature. La rendre plus étrange par le truchement du roman, de ses rebondissements, de ses cavalcades, de ses trucs, m'a toujours semblé absurde, et c'est pourquoi je suis d'abord attiré par les romanciers qui donnent du style à la banalité de la vie, qui n'est jamais banale. Ces romanciers font de tous les événements – y compris les plus romanesques – des choses en soi, des animaux de paille qui existent pour eux-mêmes, pour leur style. J'aime mieux essayer de comprendre pourquoi les hommes éprouvent d'instinct un si vif désagrément lorsqu'il pleut (alors que la pluie ne les abîme pas tant), plutôt que l'on m'explique où va l'homme qui marche sous les gouttes.

Lorsque j'ai écrit mon premier livre, à propos de mon grand-père, le roman résidait déjà dans la vie : c'étaient les retrouvailles impossibles de deux jeunes hommes, l'un déporté et l'autre G.I., qui avaient désormais quatre-vingt ans passés. Il ne restait plus qu'à l'écrire – mais cette histoire m'émouvait tellement que j'ai sans doute moins pensé au style. *La Synthèse du camphre* est le livre auquel mes quelques lecteurs fidèles semblent le plus attaché, c'est le premier, et parfois, j'ai peur d'avoir perdu la faculté d'émouvoir, liée au lyrisme un peu naïf, et un peu essentiel de la jeunesse.

Lorsque je m'interrogeais sur le plan, existant ou non, de ce texte, je pensais aussi à la définition du mot « roman ». Des canons existent, qui correspondent à un héritage, et qui changent d'époque en époque. Aujourd'hui cependant, depuis que l'autofiction est un mot célèbre, il faut souvent prouver que l'on a bien écrit un roman, comme s'il était concevable d'écrire la vie dans son exactitude et son exhaustivité. Si l'on considère que ce qui fait le roman, c'est le style, c'est-à-dire le regard sur la vie et sur la pluie, le roman n'est rien d'autre qu'un livre avec une page de début, une page de fin, et des mots sur les pages. C'est parfois bancal, dangereux peut-être, idiot, ridicule, imprévu, raté, mais ça vit. C'est ainsi que j'ai voulu concevoir *Histoire de ma sexualité*. Je souhaitais au départ élaborer un récit linéaire, à la manière de *La Vie en fleur* d'Anatole France, que j'aime beaucoup. Je me suis vite rendu compte que cela était illusoire. La vie ne fait pas récit, et encore moins la sexualité. *Sexualité* est un mot qui appartient à plusieurs personnes à la fois, et qui résonne partout. Il fallait que je mêle le chapelet des souvenirs à la profusion des images, et des voix, qui ne s'ordonnent pas d'elles-mêmes. Je veux croire qu'un roman est une aventure de sensation. Fréquemment, à propos de telle ou telle expérience, on se rappelle un goût, une odeur générale, une texture d'existence, davantage que des événements en particulier. La civilisation a modelé nos cerveaux contre la nature, mais la nature nous a fait animaux, et nous le sommes restés. Dans la forêt de l'affect et du verbe qu'est le roman, notre chemin est la complicité du lecteur avec l'auteur. Il ne s'agit pas forcément d'une complicité heureuse, elle peut-être perverse, dédaigneuse même, mais elle est patente, et ce dialogue si intime confère aux livres un pouvoir. Le roman délivre des signes, et bien qu'écrit pour tous, il nous parle à nous en particulier. Le roman nous offre un destin.

Avant de terminer, je reviens à l'idée de perte du lecteur. Je voudrais citer le photographe Robert Doisneau, qui a trouvé, comme on trouve un caillou, le plus bel aphorisme du monde : « Paris est un théâtre où l'on paie sa place en temps perdu. » Je crois en effet qu'au-delà du lecteur, il faut savoir perdre beaucoup de temps pour écrire un roman, et les romanciers, aussi acharnés qu'ils soient, restent des spécialistes en la matière. Perdre du temps, c'est se préparer à savourer l'autre temps, le temps spécial de l'écriture. Il ne ressemble à aucun autre moment de la vie, et un roman ne devrait ressembler à aucun autre roman. C'est à cela que je juge un livre réussi. Quand j'écris, je ne souhaite pas obtenir, 20/20, ni même 14/20, mais v sur vingt, ou bleu sur vingt.

Aujourd'hui, j'ai peur de continuer à écrire, parce que j'admire tant certains auteurs, mais cette peur est la même pour tout le monde, si j'en crois mes aînés. Ce qui me rassure, c'est que ce que je peux dire, je suis le

seul à pouvoir le dire ; même si ça n'intéresse pas grand-monde à la fin, je suis le meilleur en Arthur Dreyfus. C'est une idée qui vous libère du poids des comparaisons.

Pour finir, je souhaiterais rendre hommage à l'un des plus grands poètes français, car le poème et le roman, c'est pour moi donc la même chose. Ce poète fut un roi de l'esprit de dérision, qui est le contraire de l'esprit de sérieux, qui est la petite impertinence nous faisant répéter que la vérité sort de la bouche des enfants. Ce poète aurait pu être Jules Renard, Max Jacob, Francis Ponge, Charles Dickens, Tony Duvert, ou Agota Kristof. C'est Charles Trenet. Sa chanson *La Folle complainte* est une quintessence de roman, un grand petit roman ; une chanson qui dit tout ce que le roman peut-être. Pardon d'avance pour ceux qui la connaissent par cœur.

*Les jours de repassage,
Dans la maison qui dort,
La bonne n'est pas sage
Mais on la garde encore.
On l'a trouvée hier soir,
Derrière la porte de bois,
Avec une passoire, se donnant de la joie.
La barbe de grand-père
A tout remis en ordre
Mais la bonne en colère a bien failli le mordre.
Il pleut sur les ardoises,
Il pleut sur la basse-cour,
Il pleut sur les framboises,
Il pleut sur mon amour.*

*Je me cache sous la table.
Le chat me griffe un peu.
Ce tigre est indomptable
Et joue avec le feu.
Les pantoufles de grand-mère
Sont mortes avant la nuit.
Dormons dans ma chaumière.
Dormez, dormons sans bruit.*

*La revanche des orages
A fait de la maison
Un tendre paysage
Pour les petits garçons
Qui brûlent d'impatience*

*Deux jours avant Noël
Et, sans aucune méfiance,
Acceptent tout, pêle-mêle :
La vie, la mort, les squares
Et les trains électriques,
Les larmes dans les gares,
Guignol et les coups de triques,
Les becs d'acétylène
Aux enfants assistés
Et le sourire d'Hélène
Par un beau soir d'été.*

*Donnez-moi quatre planches
Pour me faire un cercueil.
Il est tombé de la branche,
Le gentil écureuil.
Je n'ai pas aimé ma mère.
Je n'ai pas aimé mon sort.
Je n'ai pas aimé la guerre.
Je n'ai pas aimé la mort.*

*Je n'ai jamais su dire
Pourquoi j'étais distrait.
Je n'ai pas su sourire
A tel ou tel attrait.
J'étais seul sur les routes
Sans dire ni oui ni non.
Mon âme s'est dissoute.
Poussière était mon nom.*

Trenet écrivit à propos de cette folle complainte : « Il y a de tout dans cette chanson », et s'il a beaucoup dit de fantaisies, ce jour-là, selon moi, il avait entièrement raison.

Je vous remercie.

Arthur Dreyfus