

Goncourt 2005

Entretien avec François Weyergans

Avec Trois jours chez ma mère (Grasset, septembre 2005), François Weyergans remporte le prix Goncourt. Sujet principal de cet ouvrage : un roman intitulé Trois jours chez ma mère, et que peine à terminer un certain François Weyergraf! Jouant sur trois ou quatre niveaux d'écriture différents (le sien, celui de son narrateur écrivain, et celui du personnage de son narrateur, lui-même écrivant l'histoire d'un écrivain...), Weyergans donne donc avant tout à lire un objet de et sur la littérature. C'est avec plaisir que le fil se cherche et jamais ne se perd, dans l'enchâssement des récits au travers desquels une galerie de personnages tour à tour attachants, frivoles ou désespérés se répondent. Récit d'un homme mûr, Trois jours chez ma mère est aussi le lieu d'un certain bilan des sentiments, ceux d'un seul homme pour beaucoup de femmes. L'amour filial d'un père pour ses filles et l'attachement maternel, qui en est la source, se complètent utilement, tandis que les leçons d'une vie conjugale solidement ancrée mais traversée par les aventures passionnées d'amours décuplées se tirent sans faux-semblant, avec tendresse et pudeur. François Weyergans nous parle de la part de lui-même qu'il n'y a pas dans l'écriture, de ses principes littéraires ou ses jeux d'écrivain, et du regard qu'il porte sur le champ dans lequel il évolue. Entretien.

Benoît Hennaut : *Sans prétendre à l'exégèse autobiographique, commençons par évoquer ce qu'il y a de vous dans votre dernier roman. Ou ce qu'on voudrait y voir... En tant qu'écrivain, cela vous plaît-il de vous raconter? Est-ce fortuit ou au contraire construit comme tel?*

François Weyergans : *Avant de parler de plaisir ou de volonté, il faut rectifier une*

croyance facile. On croit toujours un peu trop que les romanciers racontent leur vie, alors qu'ils construisent un roman... Ce n'est pas par plaisir que je m'inspire plus ou moins de ma vie, ce n'est d'ailleurs pas agréable; je pense simplement que c'est la matière que je connais le mieux. Tout le monde l'a toujours fait d'ailleurs. On le cache moins aujourd'hui, mais lisez les notes dans la *Pléiade*, à propos de Diderot, Stendhal, Balzac... J'ai remarqué que des lecteurs, dès mon premier roman, ont décidé souverainement que je parle de moi, des gens qui ne m'avaient jamais rencontré! « C'est tout à fait vous », m'écrivent-ils parfois! Il y a là quelque chose d'un peu agaçant dans la mesure où ça consiste à nier tout un travail de création littéraire. J'en suis arrivé à aimer inventer des choses que je sais être fausses pour faire croire qu'elles sont vraies. Il y a une part de jeu entre le vrai et le faux. Avec du faux, je fabrique du vrai. C'est une sorte de piège, et je me trouve dans la position inattendue d'être le seul à connaître la vérité. À chaque verbe et à chaque mot. Je passe mon temps à dire que si j'avais voulu écrire une autobiographie, je l'aurais écrite!

B. H.: *Tout cela concourt donc à l'idée d'un thème littéraire, sans prétention autobiographique. Cela dit, ce thème vous l'exploitez dans vos deux derniers romans. Après Franz et François, le père, Trois jours chez ma mère.*

Fr. W.: J'ai tenu à évoquer deux figures littéraires importantes pour tout le monde: un père et une mère. Sophocle a radicalement réglé la question jadis! Ce qui m'a amusé, sans que ce ne soit

le mot juste en fait, c'est qu'il y avait un père mort et une mère vivante. Croyez-moi, une mère vivante pose davantage de problèmes littéraires qu'un père mort! Sophocle m'approuverait! Mon roman sur le père expose un conflit entre père et fils, tranché par la mort, sans réconciliation. La mère, elle, survit. Je lui fais avoir un accident grave, qui met sa vie en danger réel, mais elle survit.

B. H.: *Quand on lit la critique, vous sortez un roman dont tout le monde se plaint à dire qu'on ne l'attendait plus. Et qui plus est un roman sur la difficulté d'écrire un roman... Pied de nez à l'institution? Ironie dans le rapport au champ littéraire?*

Fr. W.: Sans doute ai-je voulu montrer, voire prouver, qu'un écrivain restait libre, entre autres de dire: « Je fais ce que je veux », au lieu de faire *ce qu'il faut*. Avec peut-être un peu d'orgueil, parce que j'ai voulu voir jusqu'où je pouvais aller. Au cas où il y aurait une stratégie, c'est exclusivement celle de mon inconscient, qui est sans doute le meilleur des stratèges.

B. H.: *Parce que c'est finalement assez drôle qu'un roman sur le non-roman vous vaille le prix Goncourt...*

Fr. W.: Oui, c'est quasiment délicieux. Il y a une dimension de jeu littéraire quand même, dans la mesure où il faut pouvoir se le permettre. Se faire attendre, c'est joli. Mais il faut aussi que les gens vous attendent. Sans doute avais-je besoin d'être attendu pour arriver? Cela doit avoir un rapport à l'enfance. Il y a un comportement enfantin dans la manière d'imposer son caprice.

B. H. : *Y a-t-il dans Trois jours chez ma mère une forme d'éloge du « syndrome de la page blanche » ? Autant d'écrivains qui, comme des miroirs de leur auteur, peinent à terminer leurs livres...*

Fr. W. : Je ne comprends rien à ces histoires de page blanche. J'écris tous les jours, je n'ai jamais été en panne. Je n'arrivais pas à finir un livre, c'est différent. C'est une question de décision. Serais-je « décidophobe » ? C'est quelque chose que les gens comprennent mal, parce qu'ils se mêlent sans doute de ce qui ne les regarde pas. Donc ce n'est pas la page blanche, c'est parfois la non-envie d'écrire. Ou plutôt l'angoisse de ne pas être à la hauteur de ce qu'on souhaite. Je vois ce que je voudrais écrire, j'essaie de l'écrire, et alors, catastrophe, c'est moins bien que dans mon rêve. C'est humiliant, de ne pas arriver à écrire ce qu'on veut... Il y a en plus une différence entre écrire et publier. Un des plus grands écrivains qui soient, le duc de Saint-Simon, n'a pas publié ses *Mémoires* ! J'insiste là-dessus : on peut très bien écrire et ne pas vouloir publier. Toutes sortes d'inhibitions entrent en jeu. J'aurais pu décider de le publier en 2004 ce livre. Pour ma vie sociale et bancaire, c'était l'idéal ! Et puis ce fut plus fort que moi, je ne voulais pas. Pourtant, j'en aurais été débarrassé... Là encore, mon inconscient me surveillait !

B. H. : *En m'accordant cet entretien, vous retrouvez des colonnes que vous avait ouvertes votre propre père dans les années soixante...*

Fr. W. : Je suis très content de m'entretenir avec la toute dernière génération de *La Revue nouvelle* ! Adolescent, j'allais parfois porter les articles de mon père dans la boîte aux lettres de la revue, au dernier moment, tard le soir, en marchant dans les rues de Bruxelles qui ressemblaient pour moi à des rues américaines aperçues dans des films « enfants admis ». Mon père publia dans cette revue de remarquables critiques de cinéma sous le pseudonyme de Jacques Legay : il avait pris ce pseudonyme à la demande de Jean Delfosse pour qu'il n'apparaisse pas deux fois sous le même nom dans le sommaire, puisqu'il était critique littéraire sous son vrai nom. Vous voyez que les histoires de pseudonymes, Weyergraf ou Weyerstein, ça ne date pas d'hier !

B. H. : *Justement, quand on relit l'entretien que vous aviez eu avec votre père pour La Revue nouvelle en 1967, vous parlez de cinéma. Vous sortiez votre premier long-métrage² et vous faites l'apologie d'un cinéma authentique. Vous dites vouloir d'un cinéma qui ne soit pas construit, qui saisisse l'instant et la vie, dans lequel les acteurs ne jouent pas, sans décor, avec un regard direct sur l'existence. N'avez-vous pas finalement développé ces principes en littérature ?*

Fr. W. : Écrire est beaucoup plus sophistiqué, et plus sournois comme activité, que filmer. Quand on filme, on n'est pas maître de tout. Les acteurs, le son, la musique, etc. Quand on écrit, on est vraiment tout seul. Je crois que c'est ce qu'il y a de plus difficile à faire. Peut-être peindre, aussi. Encore que les peintres peuvent travailler plus vite. Ils peuvent faire plusieurs tableaux en une semaine, tandis

¹ N.D.R. : Franz Weyergans fut chroniqueur à *La Revue nouvelle* de 1950 à 1969.

² N.D.R. : *Aline*, adaptation d'un récit de Ramuz datant de 1907.

qu'on ne peut pas faire plusieurs romans en huit jours! Les poètes aussi peuvent travailler vite. Je suis jaloux de tous ceux qui travaillent vite.

B. H. : Je pose cette question parce qu'en fait vous construisez un objet littéraire qui se donne à voir comme sans artifices, livré en pleine nature. Mais vous affirmez en même temps que tout cela requiert énormément de construction.

Fr. W. : La moindre des politesses vis-à-vis du lecteur, c'est d'effacer le travail! Une phrase me poursuit depuis mon adolescence: « Il est difficile d'avoir l'air facile. » C'est Cocteau qui la cite, je crois qu'elle est de Rameau. C'est une ascèse d'utiliser des mots simples. De temps en temps, je permets à un mot plus compliqué d'attirer l'attention. C'est comme du montage. L'art du montage, je l'ai appris en faisant des films, c'est vrai. Si je n'avais pas tourné de films, je n'écrirais pas de la même façon. Le travail d'écriture, dans le détail, me passionne. Ma lecture préférée, ce sont les grammaires. Quand je le dis, on me trouve austère. Pas du tout! C'est excitant, la grammaire, ça me donne envie d'écrire. Il faut lire Bescherelle, sa grammaire a plus de huit-cents pages, et on ne la trouve plus, sauf d'occasion. Sous le nom de ce grand grammairien circulent des livres scolaires qui n'ont pas la moindre grâce.

B. H. : Est-ce qu'il y a une esthétique de l'écriture dans cette mise en perspective du récit que vous travaillez jusqu'à la trame? Dans Trois jours chez ma mère, il y a un enchâssement permanent qui n'est plus du tout un effet de style, qui est le principe même du roman. Il y a dénonciation du récit finalement.

Fr. W. : Il n'y a pas d'esthétique, tout reste très intuitif. J'avais écrit deux débuts différents, voire même trois. Il fallait choisir et le problème du choix est toujours un problème assez grave... J'en reviens au néologisme « décidophobe ». Peut-être le mettrai-je dans mon prochain roman pour qu'il soit accueilli dans les dictionnaires puisque ceux-ci ont besoin qu'on mette les mots dans des romans pour autoriser leur circulation! L'idée est venue de ces trois débuts différents, et je ne voulais renoncer à aucun. Je me suis donc dit que j'allais les utiliser tous les trois. J'avais le début du roman actuel, celui du roman dans le roman, quand le garçon prend le train pour Grenoble, et puis j'avais une page que je ne détestais pas, un mariage chez des gens riches près de Stuttgart. Ces trois débuts me plaisaient, et du coup j'ai eu l'idée de faire commencer trois livres par trois personnages d'écrivain (sans compter les « trois jours » du titre!). C'était aussi une façon de faire l'éloge du début: les débuts sont toujours plus intéressants que les fins. Il suffit de songer à la vie humaine... Moi je suis très pour les débuts!

B. H. : Plus facile d'écrire un début qu'une fin?

Fr. W. : Oui, car un début est une ouverture. C'est d'ailleurs comme cela que ça s'appelle à l'opéra. Mais en fait j'avais trois fins aussi! Cela aurait été exagéré sans doute de répéter le processus, même si j'y ai pensé. Je me suis finalement assagi, et comme je voulais une fin émouvante, j'ai gardé celle qui est dans le roman.

B. H. : *Votre éditeur note en quatrième de couverture que votre roman « affirme avec force les pouvoirs de la littérature ». Quels sont-ils ?*

Fr. W. : Sans doute faudrait-il le lui demander (*rires*).... On écrit d'abord pour donner de la lecture. Et j'ai écrit ce roman pour qu'il soit lu. Je suis beaucoup plus souvent lecteur qu'auteur. Il n'y a rien de plus « timbré » comme occupation que de lire. On a en mains un texte, et avec lui, dans notre propre tête, on voit plein de choses. Un texte est réussi quand il sert de support à plus ou moins d'images, de fantasmes, dans la tête du lecteur. Un des romans que je place au sommet de la littérature est *La Trilogie des Snopes* de Faulkner³, où il a créé deux personnages de femmes, Eula et Linda. Eh bien ces deux femmes, je les ai vraiment connues ! Même si vous y verriez bien sûr deux personnes toutes différentes. C'est ça les pouvoirs de la littérature, c'est de faire exister des sensations qui objectivement ne reposent sur rien de matériel : une feuille de papier ne révélera jamais que ses caractères imprimés.

B. H. : *Quels sont vos principes d'écriture dans cette perspective ?*

Fr. W. : La notion de « vouloir plaire » est très importante, comme quand on écrit une lettre, de même que celle de compassion vis-à-vis de ses personnages. Un écrivain doit aimer ses personnages. Même si aimer ne veut pas dire les justifier tout le temps. Ensuite, c'est une matière qu'on travaille.

Si on résume en dix lignes le sujet de mon roman, on voit finalement des choses sinistres : un type très déprimé, qui n'arrive pas à finir son livre, qui a des dettes partout, dont la mère risque de mourir. Pourtant, avec tout ça, je suis arrivé à faire un livre « en bonne santé ». C'est peut-être ça aussi, les pouvoirs de la littérature... Pourquoi il est en bonne santé, parce que j'ai écrit des choses drôles, et pourquoi c'est drôle, parce que les mots sont choisis pour faire rire. Pour parvenir à être drôle, il faut ajuster les phrases au mot près. Parfois, d'un adjectif à l'autre, le résultat varie ; parfois un verbe conjugué à la première personne est moyennement drôle, tandis que tout à coup, l'usage d'un « nous » le rend plus drôle. Et ça, c'est du travail de précision. Ensuite, ça marche ou pas, et on pourrait très bien dire que tout ça est sans intérêt. À chacun de décider. Car si j'essaie de vous dire comment je travaille, il ne faudrait surtout pas croire que je suis sûr du résultat.

B. H. : *Vous mettez votre personnage Weyergraf dans la position d'écrire un livre sur les volcans dont il n'avait ni l'envie ni l'idée. Et on comprend que pourtant, sous pression d'éditeur, il va le faire. Y a-t-il parfois imposture dans l'écriture, dans la mesure où elle est commandée ?*

Fr. W. : Le mot « imposture » me choque... Il n'y a pas de commande. Je déteste les commandes. Si Weyergraf parle des volcans, c'est que ça l'intéresse. Il pouvait aussi bien ne pas signer ce contrat. Mais l'image du volcan me plaisait bien, elle permettait d'amener une comparaison avec la mère, et de parler d'une mère

³ *Le Hameau*, 1940 ; *La Ville*, 1957 ; *Le Domaine*, 1959 (Gallimard).

volcanique. Vous savez, j'ai bien connu Françoise Dolto et Jacques Lacan. Quand je parle de volcan ou de boa constrictor à propos de la mère, je le leur dois un peu. J'ai voulu montrer une femme forte. Une veuve sexagénaire qui drague un type dans un bar, je trouvais ça mieux qu'une veuve éplorée continuant à tricoter dans sa cuisine!

B. H. : *J'ai employé le mot « imposture » à dessein pour vous provoquer un peu... Honnêtement, n'avez-vous jamais rencontré d'imposteurs en littérature ?*

Fr. W. : Là évidemment, il faudrait définir la littérature... Pour moi, elle est composée de vrais écrivains qui essaient de la faire exister en écrivant. Par contre, qu'il y ait de l'imposture dans l'édition, je suis tout à fait d'accord. La librairie est polluée par de faux livres, ou des pseudo-mémoires, de gens qu'on oubliera six mois après la parution de ceux-ci. Mais je ne pense pas qu'il y ait d'écrivains imposteurs. Même des écrivains inconnus, démodés, ou qui ne sont plus lus. Prenons par exemple Claude Farrère, qui a quand même été membre de l'Académie française, Pierre Benoît, Paul Bourget, ce sont des écrivains qu'on ne lit plus, qui sont relativement illisibles. Mais je ne dirais pas que ce sont des imposteurs: ils ont fait ce qu'ils ont pu...

B. H. : *L'écriture est donc toujours sincère...*

Fr. W. : Oui, même quand elle met en scène des gens qui mentent! L'effort d'écrire me paraît sincère. On peut évidemment nuancer en constatant après-coup que tel écrivain, ayant trouvé par volonté ou par hasard une façon d'écrire

très personnelle, se laisse aller à refaire la même chose dans dix livres, qu'il rabâche un peu. On voit cela chez Georges Simenon. Je l'admire beaucoup, mais quand on lit d'affilée dix ou douze de ses romans, on repère des systèmes. Il avait aussi besoin d'écrire très vite.

B. H. : *Vous êtes un écrivain qui avez beaucoup d'humour. À ce titre, la « note de François Weyergans » (p. 230), intervenant sur le cours de son propre récit à l'intérieur du vôtre (!), était assez drôle dans le principe. Des étudiants de première année en Lettres se régaleront de « mises en abyme » et autres délices. Mais « note de l'auteur » n'aurait-il pas encore été plus amusant ou déroutant ?*

Fr. W. : J'y avais pensé, et puis j'ai eu peur que ce ne soit pas très bien compris. Il faut quand même rester clair tout le temps. Ce n'était pas une note de l'auteur, mais une note du narrateur, très importante nuance! Et cette note en fait, c'est le récit qui continue.

B. H. : *À partir d'un autre point de vue...*

Fr. W. : En effet, mais c'est de l'information. Ce qui compte, ce sont les informations qu'on donne. Je pouvais écrire la suite, mais mettre la note permettait de résumer, d'accélérer le rythme. Je dis d'ailleurs au lecteur qu'on va en quelque sorte lui épargner le reste du roman, lui permettre d'aller plus vite que l'auteur, ce qui me paraît essentiel dans toute lecture.

B. H. : *La plupart des lecteurs ne sont pas trop habitués à tous ces changements de narrateurs...*

Fr. W. : Tout le monde s'y retrouve, vous savez! J'en ai parlé à ma marchande de tabac, et je lui ai demandé si les chan-

gements de personnages étaient faciles à suivre. Et elle m'a répondu que oui, que c'était drôle. Ce sont quelques critiques à qui ça plaît moins. Souvent, des critiques qui sont eux-mêmes romanciers. Comme leurs romans ne ressemblent pas aux miens, ils sont un peu perdus. S'ils acceptaient ma façon de faire, ça mettrait en danger la leur. C'est archi-difficile d'être romancier et critique littéraire en même temps, on risque d'imposer inconsciemment sa propre esthétique de romancier dans ses jugements. Ou alors il ne faut choisir que des livres qu'on aime. J'ai essayé et je me suis rendu compte de cela après mon troisième ou quatrième roman : j'ai arrêté. Quand on écrit des romans, on peut penser du mal d'autres romans, mais c'est difficile de l'écrire ! Cela dit, les romans que je n'aime pas m'apprennent beaucoup de choses, notamment sur ce qu'il faudrait éviter de faire.

B. H. : *On dirait qu'il y a chez vous comme un acte organique dans le plaisir d'écrire. Est-ce que j'ai raison de penser qu'il y a un lien charnel à l'écriture ?*

Fr. W. : Il y a pour commencer la recherche permanente de moments de grâce qui me sont de plus en plus refusés, où je suis tout à coup content d'avoir bien écrit un paragraphe, ou au moins trois ou quatre phrases. C'est un plaisir que j'éprouvais davantage quand j'étais jeune, sans doute parce que j'avais cette allégresse, cette joie d'écrire due à l'âge, que j'ai forcément perdue. Le plaisir d'écrire est comme une

sorte d'orgasme. Faisons plus souvent l'éloge de l'orgasme. Il ne concerne pas que l'activité sexuelle⁴. Je dirais qu'il s'agit de faire la cour à une phrase jusqu'à ce qu'elle me tombe dans les bras. Il faut du temps pour trouver le ton d'un livre. Je peux écrire cent-quatre-vingts pages sans trouver le ton, et puis tout d'un coup le ton arrive et les cent-quatre-vingts pages s'évanouissent, comme si elles ne servaient plus à rien.

B. H. : *En vous lisant, on décèle rapidement dans l'écriture et dans la vie en général la recherche du plaisir comme philosophie, y compris le plaisir physique. On imagine que cela ne se passe pas sans douleur...*

Fr. W. : Le corps participe à l'écriture en effet. C'est un thème un peu mystérieux d'ailleurs... Je suis maigre, j'écris maigre... Mais je ne vais pas gaspiller ici un thème qui pourra me fournir un jour un bon chapitre ! Il y a une prépondérance du désir sur le plaisir. Le plaisir ou la douleur d'écrire, c'est comme une version laïque de la nuit obscure. Il faut traverser une période très noire où il ne se passe rien pour parvenir à écrire un peu. Je me l'impose et je me dis que mon livre, tel qu'il est, est le fruit de quatre années où, sincèrement, je ne fus pas heureux tous les jours. Je ne voulais pas abandonner, je savais que je prenais des risques, plus que dans le livre précédent, plus serein et plus classique. *Franz et François* est l'héritier du roman français du XIX^e siècle, écrit *grosso modo* par un lecteur de Flaubert. *Trois Jours chez ma mère* est fait par un cinéaste ou un homme de spectacle, plus instinctif, construit de bric et de broc, un

⁴ N.D.R. : François Weyergans prête à Graffenberg, un de ses narrateurs, la pensée suivante : « Il n'y a que la dernière minute qui m'excite, les autres la préparent », pensa-t-il – une vision orgasmique de la vie (*Trois jours chez ma mère*, p. 221).

peu comme on fait une valise, avec hésitation et quand même décision.

B. H. : « On n'écrit que pour sa mère », dit le personnage presque à la fin du roman, affirmant un rapport essentiel entre la mère et l'écriture. D'habitude, les écrivains mettent plutôt la dédicace au début du roman. Pas vous ?

Fr. W. : J'ai pensé dédier le livre à ma mère. J'aurais trouvé amusant de dédier à sa mère un livre plein de frasques sexuelles... Mais je n'aime pas les gens qui dédient leur livre à leur mère. C'est trop explicite, ou gnan-gnan. L'allusion à la mère dans le titre n'est finalement pas faite à la mienne, mais j'ai offert à mon personnage l'intuition d'un rapport étroit entre l'écriture et la mère. J'avais déjà un peu parlé de cela dans un autre roman, *La vie d'un bébé*, pseudo-confessions d'un fœtus dans le ventre de sa mère, où la naissance, traditionnel début, se trouvait être la fin du roman.

B. H. : En guise de conclusion, comment dépeignez-vous votre rapport à la Belgique aujourd'hui ?

Fr. W. : Vous savez, ma mère est française, mes filles sont françaises, la moitié de ma famille est française ! J'ai un passeport belge, mais je déteste quand la nationalité intervient à propos de la création artistique. On tombe dans des régionalismes épouvantables... On va un jour nous rappler que le père de Dostoïevski était lithuanien. Il y a une littérature de langue française, c'est tout. Parlons des Suisses, c'est plus facile. Rousseau était un écrivain « français », Ramuz aussi. Même si on nous le vend aujourd'hui en Pléiade en nous disant qu'on y retrouve « l'ac-

cent du terroir vaudois ». On va un jour dire d'Henri Michaux qu'on retrouve chez lui l'ironie namuroise... Alors que ces deux écrivains sont ou ont voulu être universels. On m'a dit : « La Belgique a eu le Goncourt », j'ai répondu : « Pardon, mais c'est moi qui l'ai écrit le livre, pas la Belgique ». Ce sont des prix français, des éditeurs parisiens, il y a beaucoup d'amalgame là-dedans. Je ne connais plus très bien la Belgique, même si je reste viscéralement attaché à Bruxelles. J'ai tourné deux films à Bruxelles, une ville qui me passionne visuellement, même si de plus en plus défigurée. Il faudra que je revienne y faire un séjour d'ailleurs, parler à des gens, trainer dans les bistrot du centre-ville, la ré-appivoiser ! ■

Paris, 25 novembre 2005

Bibliographie

Œuvres cinématographiques

Courts métrages :

Béjart et Je t'aime tu dances (œuvres inspirées par Béjart, avec Rita Poelvoorde); *Hieronimus Bosch*; *Statues* (Dijon, Florence, Tolède etc.); *Voleuses* (Les vols dans les grands magasins); *Baudelaire est mort en été*; *Aline* (d'après un récit de Ramuz); *Un film sur quelqu'un*.

Longs métrages :

Maladie mortelle; *Couleur chair* (avec Bianca Jagger-Verouchka et Laurent Terzieff).

Œuvres littéraires

Le pitre, roman, Gallimard, Paris, 1973; *Berlin, mercredi*, roman, Balland, Paris, 1979; *Les figurants*, roman, Balland, Paris, 1980; *Macaire le Copte*, roman, Gallimard, Paris, 1981; *Le radeau de la méduse*, roman, Gallimard, Paris, 1983; *La vie d'un bébé*, roman, Gallimard, Paris, 1986; *Françaises, français*, essai, Gallimard, Folio n° 1864, Paris, 1988; *Je suis écrivain*, roman, Gallimard, Paris, 1989; *Rire et pleurer*, roman, Grasset, Paris, 1990; *La démence du boxeur*, roman, Grasset, Paris, 1992; *Franz et François*, roman, Grasset, Paris, 1997; *Salomé*, roman, Léo Scheer, 2005; *Trois jours chez ma mère*, roman, Grasset, Paris, 2005.