

Laurent Mauvignier **répond aux questions de Michel Murat**

Michel Murat

- §1 Vous avez développé au fil de vos livres une écriture très particulière. Quelle représentation vous faites-vous de votre style ? Par quelles caractéristiques pourriez-vous le qualifier ? Comment le situez-vous dans le paysage littéraire actuel ? Avez-vous la conscience d'appartenir, sous ce rapport, à un courant littéraire ?

Laurent Mauvignier

- §2 Cette idée que mon écriture serait “très particulière”, je ne l'éprouve pas. Elle m'est au contraire tellement naturelle, je m'y sens tellement à l'aise, que mon problème serait plutôt de ne pas la laisser dominer mon exercice de la littérature, mais de la contraindre pour lui faire ouvrir d'autres voies que celles par lesquelles elle est déjà passée. Quant à “mon style”, s'il faut parler ainsi, je dois reconnaître que j'ai du mal à le percevoir en tant que tel, à lui trouver des singularités identifiables immédiatement. Je ne force pas, je me laisse couler dans une sonorité, une rythmique, une machine à produire des images et des sensations, des idées et des histoires, des personnages et des actions.
- §3 Je ne me définis pas par rapport à un courant littéraire, mais je reconnais dans mon travail des sources, une sorte de “patrimoine génétique” qui traverse mon écriture. Des caractéristiques stylistiques comme l'hypotaxe, je sais que Balzac ou Proust n'y sont pas pour rien ; qu'il y a une ligne souterraine, comme serait la basse en musique, qui irait chercher chez Faulkner et Claude Simon (les participes présents et les adverbes par exemple) ; une poussée, une fuite en avant, en roue libre, qui viendrait de chez Thomas Bernhard, oui, je ne peux pas l'ignorer. Comme je ne peux pas ignorer le Nouveau Roman, les écrivains de la voix, les textes de Koltès, Duras, Sarraute, et, plus avant, bien sûr, Céline et Joyce. Pour autant, je sais que si mes romans sont écrits avec des techniques modernistes, ils tiennent aussi du “bon vieux roman”, avec des personnages, de la psychologie, des situations, et caetera. J'essaie de ne pas le vivre comme une contradiction. Ou plutôt de sortir de cette contradiction. J'aimerais penser une littérature qui dépasse les clivages entre les avant-gardes, dont on ne pourrait aujourd'hui que rejouer sans cesse le geste de *rupture*, sans réalité autre que fantasmée, et une littérature conventionnelle, disons *classique*, qu'il s'agirait de ré-oxygéner, de réinventer à la lumière de ce que le vingtième siècle nous a légué, à savoir un répertoire formel inouï. Prenons un exemple simple qui résume ma problématique : Claude Simon trouve un livre comme *In Cold Blood* (paru en français sous le titre *De sang froid*), de Truman Capote, affligeant, à cause de son aspect romanesque (j'imagine que c'est pour cette raison), de son écriture purement mimétique (d'aucuns diraient : naturaliste). Il se trouve que j'admire Claude Simon pour sa puissance, son phrasé, son organisation de l'espace, du temps, et son sens aigu du détail, son mode hallucinatoire. Mais il se trouve aussi que *De sang froid* me semble un livre remarquable, dans son approche d'une situation sociale, humaine, et qu'il est littérairement très fort dans son architecture. Alors je rêve, peut-être naïvement, qu'une littérature hybride est possible, qui n'annulerait pas sa force en conjuguant des possibilités *a priori* opposées, mais qui, au contraire, en multiplierait les potentiels respectifs.

- §4 **M.M.** Votre style est pour l'essentiel une construction de la voix ; il suppose donc une projection dans un espace fictif de pensée. Dans un entretien, vous dites que vos romans ne sont pas polyphoniques : faut-il en conclure que cette pensée est toujours identique, correspondant à votre voix de romancier ? Ou bien essayez-vous de la différencier selon les personnages ? Et par quels moyens ? Par exemple : dans *Ce que j'appelle oubli*, le choix d'une phrase continue, aussi longue que le livre, est-il fonction de la dimension de celui-ci ? de l'histoire racontée ? du rôle du personnage et du narrateur ?
- §5 **L.M.** Je me souviens de l'entretien dont vous parlez, c'était au sujet de *Dans la Foule*, pour *Libération*. C'était une conversation avec Jean-Baptiste Harang. À l'époque, j'avais entendu sur France Culture un reproche qui m'avait beaucoup agacé, d'abord parce que c'était dit sur un ton péremptoire, et surtout parce que ce qui était recherché à travers ce ton, c'était une forme de connivence avec l'auditeur, ce petit air entendu du *bon sens* qui s'étonne toujours lorsqu'on ne se réclame pas d'une forme réaliste, ou, disons, mimétique. Comment, le bègue ne bégaie pas dans vos livres ? Comment, vos femmes de ménage réfléchissent beaucoup sur elles-mêmes (sous-entendu : *pour des femmes de ménage*) ? Comment, on entre dans la tête des gens dans vos livres et tout le monde pense avec les mêmes mots ?
- §6 C'est que, précisément, on n'entre pas dans la tête des gens. On glisse d'une pensée commune à tous les hommes, à une autre pensée commune à tous les hommes, d'une situation à une autre situation, d'une perception à une autre, et c'est ce glissement d'un état psychique à l'autre qui m'intéresse, et ce mouvement de perception qui évolue, par palier, par déplacement. Si l'on devait prendre un exemple musical, ce serait la musique répétitive, que j'ai écoutée beaucoup il y a quelques années. Ça marche par glissements, par variations, et l'effet hypnotique fonctionne parce qu'il vient d'une sonorité qui bascule par modulations, par interpénétrations, mélanges, superpositions ; l'ensemble est un passage à un autre. Non pas un moment *puis* un autre moment, mais le mouvement du passage de l'un à l'autre, le passage d'un état à l'autre sans jamais se fixer sur l'un ou l'autre. C'est pareil pour les personnages. Parce que ce qui me fait écrire, c'est d'être dans la continuité d'un passage à l'autre, d'un mouvement à l'autre, d'un état à l'autre, et c'est ce que les personnages incarnent. Plus qu'eux-mêmes, ils sont l'expression d'un moment du glissement des mots sur ceux des autres. Une année, j'ai écrit un carnet composé des quatre saisons. J'écris le descriptif de chaque saison et comment elle glisse de l'une à l'autre. Comment ça se passe effectivement, au-delà des dates qui doivent marquer les changements. C'est comme ça pour les saisons, mais aussi pour les personnages, pour les actions, et tout le reste. Et quant à faire croire que ce sont vraiment les personnages qui parlent, non, jusqu'à maintenant, je voulais montrer que, derrière, il y a une seule écriture, nous sommes dans un livre et non pas dans la tête des gens.
- §7 Pour *Ce que j'appelle oubli*, c'était différent : c'est la première fois que dans un de mes livres on ne sait pas qui est le narrateur, mais seulement à qui il s'adresse – le frère. D'habitude, c'est le destinataire qui est inconnu.
- §8 **M.M.** Vos personnages caractéristiques sont des "gens de peu", sans capital culturel et sans instruction. Éprouvez-vous une difficulté à faire parler des gens dont la culture est faiblement structurée, et très éloignée de la vôtre et de celle de vos lecteurs ? Comment procédez-vous pour leur inventer un langage plausible ? Avez-vous recours à votre expérience personnelle ? à des sources documentaires ?

- §9 **L.M.** Il ne s'agit pas pour moi de faire parler des "gens de peu", expression qui me heurte et que je trouve, pardonnez-moi, condescendante. D'ailleurs, c'est amusant parce que, pour se définir, les fameux "gens de peu" auraient une autre expression, tout aussi horripilante : "les gens simples". Or, si personne n'est *de peu*, si tout le monde est *autant*, en tout cas ni plus ni moins, personne n'est "simple" non plus: j'ai vu un nombre effarant de gens compliqués chez les gens "simples" !
- §10 Bon, ça, c'était une petite parenthèse, mais pas inutile puisqu'il s'agit bien de ça, trouver les mots justes, alors que nous sommes dans des univers où le langage est figé, et fige notre représentation du monde et des êtres par des expressions toutes faites, littéralement gelées dans la grande mer de la sociabilité et de la paresse collective.
- §11 Ce que je fais, c'est seulement accepter les lacunes, les erreurs, les approximations, un peu comme un peintre ou un sculpteur le fait en assumant les reliefs, les accidents de la matière qu'il travaille. Un jour, je cherchais un mot et j'ai compris que ce n'était pas moi qui le cherchais, mais mon narrateur. Or, si moi je dois trouver le mot juste, le narrateur, lui, n'est pas tenu à la même rigueur. Il doit être au plus près de son mouvement de pensée, et s'il tourne autour d'un mot, cette béance, ce creux que fait l'absence d'une définition produit du sens, de la richesse, du mouvement. C'était tout au début, dans mes premiers livres. Je me souviens aussi d'avoir utilisé le mot "hôpital" dans *Apprendre à finir*, puis de ne pas en avoir été satisfait. En fait, le mot était trop précis, trop exact. Il nous *informait*. Ce qui sépare littérature et communication, journalisme, tient dans cette question : ce qui nous informe n'est pas nécessairement ce qui nous donne à voir, à ressentir, à comprendre (dans son acception la plus étymologique de *saisir*). Il a fallu supprimer le mot "hôpital" pour essayer d'en saisir le contenu et de laisser choir le contenant comme une peau morte. Lorsque vous faites l'expérience d'un hall d'hôpital, des couloirs, de la chambre, du personnel, des objets, vous rencontrez un monde qu'un mot seul, s'il est certes capable de vous transmettre la réalité de l'information, ne vous donnera jamais les moyens de rendre intelligible, sensible, littéraire la vérité sensorielle et émotionnelle de ce genre de lieu. Il faut recourir à l'absence des mots, au trou, à la pauvreté, pour retrouver, au plus près, la justesse de la sensation.
- §12 Lorsqu'on est dans un monologue, dans la parole d'un narrateur qui est aussi un personnage, la langue doit obéir à sa réalité, avec ce qu'elle a de parcellaire, fragmentaire ; elle doit endosser les lacunes et les repentirs. Pour autant, comme disait Céline, l'oralité singée ne fonctionne pas, il lui faut des "équivalents littéraires". On ne peut pas plaquer les mots de la vie, on doit réinventer un espace parallèle, dans lequel la vie devient aussi vivante que la vie.
- §13 **M.M.** Dans cette perspective, faut-il voir dans le recours à des personnages de "bacheliers" comme supports de la narration (Rabut, notamment), un procédé littéraire permettant de construire une médiation entre votre propre discours et celui des "gens de peu" ? Ou bien êtes-vous davantage intéressé par la représentation et les images de la culture dans un milieu "populaire" (le mot "bachelier" peut d'ailleurs se lire sous cet angle) ?
- §14 **L.M.** Au départ, c'est une réalité bien plus simple et concrète : tous les textes que j'ai écrits avant *Loin d'eux*, c'est-à-dire avant le monologue, avant le milieu ouvrier, tous ces textes étaient artificiels, plats, mais d'une platitude prétentieuse, fausse, dans laquelle en tout cas je ne me reconnaissais pas. Avec *Loin d'eux*, j'ai eu l'impression de ne pas tricher. J'allais dire de ne pas mentir. Bien sûr que ce roman comme tous les

romans est un mensonge, un artifice, mais pourtant j'étais porté dans l'écriture par une fièvre très rare pour un écrivain, celle qui vous oblige à continuer, qui vous fait trembler et écarquiller les yeux devant ce qui se passe tous les jours, entre vous et la page. J'ai eu l'impression – mais peut-être que c'est *a posteriori* que je peux le dire – que j'avais réglé les comptes de mon surmoi littéraire, que j'acceptais enfin d'écrire les livres que j'avais à écrire et pas ceux que j'aurais voulu écrire. On se découvre comme on est aussi dans ce domaine-là, et tant pis si l'on n'est pas celui que, par vanité, on aurait préféré être. Ce que je vous dis là, c'est intime et très simple, mais cette découverte il fallait la faire pour que mes livres soient possibles à assumer, c'est-à-dire pour ouvrir avec le langage une brèche dans des interdits et des tabous pour moi. Oui, accepter d'être issu d'un milieu social qui toute mon enfance m'a donné comme but de lui échapper. Mes parents ont voulu le mieux pour moi, et le mieux c'était de ne pas être comme eux, pas ouvrier. Alors, qu'il y ait ce formidable retour dans l'écriture – qui était le lieu privilégié pour échapper à une condition sociale jugée négativement – de ce milieu social précisément, c'était très impressionnant et violent, mais d'abord vertigineux. Il fallait transformer la matière plutôt que la nier, et ça, oui, il faut des années pour se libérer de ce genre de carcan. Comme je redoute aujourd'hui d'être dans un autre carcan : l'homme obligé d'écrire sans cesse du point de vue de ceux qui n'ont pas la parole, des pauvres, des oubliés. Je sais que je suis cet écrivain-là, mais je sais aussi qu'il y a des oubliés, des gens enfermés et meurtris dans tous les milieux sociaux, dans toutes les réalités possibles de la vie. Je sais qu'il y a aussi un monde grotesque et pitoyable, risible, vulgaire, triste, pathétique, dont il faudrait parler avec férocité et avec une langue qui, pour ma part, me reste à aiguiser. Je ne veux pas seulement faire ce que j'ai fait, être l'écrivain qui ne sort pas de là d'où il vient ; je veux continuer le voyage, travailler les personnages et les situations et me libérer d'eux, sinon l'écriture ne serait pas le moyen d'émancipation, politique, libertaire, qu'elle est profondément à mes yeux.

§15 **M.M.** Quelle image vous faites-vous de votre lecteur, non au sens sociologique du lectorat (qui vous achète et vous lit), mais au sens du lecteur impliqué par le texte : celui pour qui (ou contre qui) vous écrivez ? Quelle part faites-vous à la critique professionnelle ? Les universitaires qui tiennent sur votre œuvre un discours de légitimation, sont-ils présents à votre horizon d'écriture ?

§16 **L.M.** Il me semble que lorsque j'écris, je le fais non pas pour un lecteur fantasmé – un frère, un camarade d'armes, un allié inconnu et abstrait qui n'existerait que dans mon désir de rompre la solitude qu'exige l'écriture –, non pas pour un lecteur réel, personnifié, ni même pour moi. Il paraît que Balzac s'est mis à écrire pour plaire aux femmes, et que, se lançant à corps perdu dans l'écriture, il n'avait plus de temps à consacrer à aucune d'elles. J'aime assez cette anecdote. Elle dit quelque chose de juste. En écrivant, on chercherait à toucher quelqu'un de l'autre côté de notre solitude, mais c'est par l'écriture qu'on touche le plus au point de solitude. Mais ce n'est pas malheureux ni vide. Je dis solitude, mais ce n'est pas un désert, l'écriture. C'est même précisément le contraire. L'écriture me protège du vide et, m'éloignant, elle m'oblige à m'affronter aux autres, ceux que je peux si facilement éviter dans la vie quotidienne. Il n'y a pas pire méconnaissance de ce qu'est l'acte d'écrire, que cette accusation qu'on fait aux auteurs de fuir et de se protéger dans leur "tour d'ivoire". La tour d'ivoire est un Pandémonium, il y a là suffisamment de monde pour ne pas avoir à s'embarrasser de ceux qui viendront toujours trop tôt vous expliquer comment vous avez raté votre livre.

- §17 Je n'écris pas pour quelqu'un, pas même pour moi. J'écris pour le livre que j'écris, pour qu'il soit le plus accompli, le plus plein de lui-même et qu'il soit, en revanche, évidé de toute substance qui lui serait étrangère. C'est très difficile comme exercice. Je sais dans quel livre j'ai plus ou moins approché ça, et dans quel autre je me suis laissé déborder. Le premier lecteur intervient à ce moment du livre où, une version terminée que je juge satisfaisante pour elle-même, se pose la question de la lisibilité du livre, de sa fluidité, de sa justesse narrative et rythmique. Là, je pense au lecteur, qui n'est pas une personne, mais une sorte d'instance hors du livre, à laquelle je ne m'adresse pas, mais dont le regard sur le texte sera important, parce qu'il est vierge des projections que j'ai mises dans le livre, vierge d'une attente, d'un savoir préalable à sa lecture. Il prend le livre pour ce qu'il est, alors que j'ai tendance à le prendre pour ce que je voudrais qu'il soit. Il y a quelques lecteurs, des gens très proches dont la lecture m'importe parce qu'elle peut corriger mes erreurs de perspective, rectifier mes points de vue, mes points de fuite. Pour autant, ces lecteurs ne sont pas neutres non plus. Ils viennent avec ce qu'ils attendent de la littérature, ce qu'ils connaissent de mon travail, ce qu'ils en espèrent et ce qu'ils en rejettent. Leur regard apporte cette dose d'altérité qui me fait violence, mais dont la violence est nécessaire pour ouvrir le livre en cours à d'autres éclairages, d'autres possibilités. C'est seulement par ces autres éclairages que m'apparaissent, en relief et en creux, des mouvements, des ombres, des angles dont je n'avais pas mesuré l'exacte amplitude ni la réalité. Ces lecteurs-là, bien sûr, comptent plus que les autres, parce qu'ils permettent de rectifier, de modifier, voire de remodeler totalement un livre qui n'est pas terminé. Ils sont quelques-uns en qui la confiance est totale, parce qu'elle est liée aussi à l'amitié. Confiance intellectuelle et générosité dans l'amitié, oui, ça, c'est très important. Parce qu'après, lorsque le livre est terminé, c'est trop tard, on est pieds et poings liés.
- §18 La presse, les libraires, les universitaires, puis les lecteurs qui achètent et lisent vos livres, tous ont ce droit de poser leur regard sur votre texte, sur ces personnages qui vous ont habité si longtemps, que vous connaissez si intimement et dont vous avez partagé l'existence en secret, tous, donc, ont ce droit de regard, de parole, de jugement qui vous laisse sans voix, à chaque fois. C'est une sorte de moment de vérité. Après on peut se défendre, se protéger, et dire qu'on se fout des lecteurs, de ce que les gens en pensent, qu'on se fout de la masse, qu'on se fout du monde littéraire. On peut prétendre et réussir à se faire croire que le monde des universitaires et des hommes de lettres n'est fait que de vieux barbons incompetents et qu'on les laisse avec hauteur à leur petit souci du littérairement correct. On peut le dire et se le répéter sur tous les tons, sauf que c'est faux. La reconnaissance, on l'espère. Et si on peut blâmer ceux qui la cherchent au point de trafiquer, de maquiller leur travail pour y accéder, personne ne peut dire qu'il est heureux de ne pas vendre de livres, satisfait de n'avoir pas un article dans un journal, ni qu'il trouve satisfaisant qu'aucun étudiant n'ait le désir de travailler sur ses œuvres. Le problème, c'est qu'on ne sort pas d'un paradoxe insoluble : l'écrivain veut que son œuvre soit intègre jusqu'à l'autisme, indépendante jusqu'à l'isolement, et, en même temps, que tous – par milliers, par centaines de milliers ! à travers son pays et à travers le monde –, puissent s'y retrouver, s'y projeter et se dire : oui, la littérature, *c'est ça*. Paradoxe insoluble, donc.
- §19 **M.M.** Vous dites du roman qu'il est un art "suffisamment mineur" pour ne pas sélectionner *a priori* son public – à la différence de la poésie – mais qui peut se lire "au premier, deuxième, troisième degré". Comment cette complexité ou cette ambiguïté se manifeste-t-elle dans votre œuvre ? Si vous me permettez cette formule, à quel degré

écrivez-vous ? Vous efforcez-vous délibérément de produire cette complexité ?

§20 **L.M.** Le roman est un art qui a été victime de sa gloire. Il a eu tellement de succès au dix-neuvième siècle qu'il est devenu presque synonyme de littérature. Or, il n'est qu'un espace, un champ de cette dernière. L'une des conséquences, ça a été cette formidable remise en question dont il a été le premier l'objet. Remettre la littérature en question, c'était attaquer les structures du roman, ses postulats et ses présupposés. En oubliant que le roman n'est pas la littérature, mais un pan de celle-ci, on a oublié qu'il avait, très souvent, une vocation comparable à celle du cinéma aujourd'hui. Un art, oui, mais un art qui s'adresse aux gens, à tous. En ce sens, un art mineur, un art populaire, un art qui ne nécessite pas une trop grande initiation préalable. Quand je dis mineur, je ne veux pas dire qu'il vaudrait moins, que son but serait moins noble ni que sa forme serait moins digne de considération. Non, je veux seulement dire que pour être apprécié, longtemps le roman n'a demandé à son lecteur que de le suivre. Quand il achète un livre, le lecteur achète son droit d'entrée, comme au cinéma. C'est à l'auteur de l'emmener au bout du livre, il n'a pas le droit de faire que celui qui a payé se sente lésé. Ce n'est pas moi qui fait cette comparaison avec le cinéma, ni qui lui assigne cette mission, ce devoir de ne pas décevoir le lecteur, c'est Céline (encore !). Les Américains disent toujours ça aujourd'hui. En France, où le roman est tellement devenu la littérature elle-même, le romancier n'a pas à se soucier de son lecteur. Enfin, ça, c'est un peu derrière nous, il me semble. Aujourd'hui, je crois que les choses ont changé, qu'on accepte davantage l'idée qu'on peut faire des romans qui soient de grandes œuvres littéraires et qui connaissent le succès public. Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, et d'autres bien sûr, comme Modiano, Ernaux, ont connu de grands succès populaires et n'ont pas été inquiétés ou suspectés de "contrefaçons" en tant qu'artistes. Jonathan Franzen disait récemment que, lorsqu'il était jeune, les auteurs qu'il appréciait étaient tous considérés comme de grands écrivains – Gaddis, De Lillo, par exemple –, mais qu'aucun ne connaissait de grands succès parce qu'ils repoussaient les limites des formes romanesques et que, ce faisant, ils étaient condamnés à ne pas vendre de livres. Le même Franzen, dont les romans s'arrachent par millions à travers le monde, dit qu'à trente ans il se moquait des auteurs qui connaissaient de grands succès. Maintenant qu'il est lui-même membre de ce club très fermé, il constate que le problème est plus compliqué qu'il en a l'air. Aujourd'hui, dit-il, le roman est un art sur la défensive, une proposition dans un monde où elles font florès, et où la concurrence est impitoyable. Pour lui, le roman doit reconquérir non seulement des lecteurs, mais avant tout un auditoire, conquérir une scène pour, tout simplement, ne pas disparaître. Son analyse consiste à dire que les enjeux de la littérature contemporaine ne sont plus exactement les mêmes que ceux qui faisaient écrire les prestigieux aînés que sont Gaddis et De Lillo. Si je vous parle de cet entretien de Franzen, c'est d'abord que je partage son diagnostic sur un point : les enjeux de la littérature contemporaine, et du roman en particulier, sont ceux de notre époque, et, en tant que tels, personne n'a pu y répondre avant nous. La littérature est un ghetto, les romanciers des Indiens, et il nous appartient de savoir comment nous voulons vivre notre art. La difficulté, c'est de respecter deux contraintes qui s'opposent : ne pas laisser le lecteur en chemin, sortir du ghetto, mais aussi, et surtout, comme le dit Oscar Wilde, ne pas devenir les "laquais du lecteur". Cette question, lorsqu'on écrit dans une autre langue que l'anglais, est d'autant plus cruciale et la position des auteurs d'autant plus déterminante pour les livres à venir, que la mondialisation de la littérature est un mouvement qui va de pair avec le risque réel de disparition ou de

marginalisation du roman comme acteur de l'imaginaire collectif. Il n'a pas à concurrencer le réel balzacien, mais le cinéma et Internet. Balzac disait qu'un roman devait parler "aux masses, aux intellectuels, aux poètes". Je crois que c'est redevenu vrai. Non pas par je ne sais quel souci de retour à un hypothétique "vrai roman", mais parce qu'on ne peut pas envisager de littérature sans enjeu, sans questions. Parler aux poètes parce que la forme de la prose, l'écriture du roman, son architecture, ses qualités purement littéraires sont la première stimulation d'un écrivain. Parler aux intellectuels parce que dire le monde, dire le réel, dire les problématiques humaines et conceptuelles, par un univers qui éclaire ces questions sous un jour inédit, un angle inconnu jusqu'alors, est une des nécessités du roman. Et plaire aux masses, oui, parce que le roman a besoin pour vivre de marquer des imaginaires qui sont sollicités tous les jours par les autres arts. Le roman a besoin de sortir de sa caserne. Le roman a besoin de s'emparer des récits du monde et de les partager, de les restituer à ceux qui les vivent. Le roman a besoin de retrouver sa force, sa puissance, qui sont dans la rue et dans la vie autant que dans les universités et dans la presse spécialisée. Le roman tire sa force de ce bric-à-brac ingrat. Il a besoin de se confronter à la médiocrité des récits et des clichés dont le monde est fait pour les détourner, se les approprier, les réinventer. Il en a besoin pour se réactiver comme, se réactivant, il transformera le regard qu'on porte sur les récits et les clichés.

§21 **M.M.** Vos livres sont en prise sur l'actualité et l'histoire ; certains sont construits sur des faits-divers relativement anciens, comme le drame du Heysel. Quelles sources documentaires utilisez-vous, et comment travaillez-vous avec elles ? En ce qui concerne la guerre d'Algérie, existe-il une mémoire orale dans votre famille ou chez vos proches ? Avez-vous eu recours aux livres et aux revues de l'époque (comme *Les Temps modernes*, qui ont publié de nombreux témoignages d'appelés) ? Les fictions écrites sur la guerre d'Algérie (de Guyotat à Arnaud Bertina et d'autres plus récents) ont-elles joué un rôle dans le choix du sujet de *Des hommes* et dans l'élaboration du roman ?

§22 **L.M.** La documentation n'influe pas de la même manière selon les livres. Pour un romancier, le souci de vraisemblance passe aussi par une appropriation d'effets de réel tout à fait anecdotiques sur le plan historique, mais importants d'un point de vue romanesque, dramaturgique, narratif. Le romancier n'est pas historien, et s'il travaille sur l'histoire (petite ou grande), c'est qu'il conçoit, à partir d'elle et avec elle, l'élaboration d'un monde dont l'imaginaire du lecteur doit se remplir, et qui doit vivre par lui. Il faut donc le nourrir d'éléments multiples, inattendus, riches de l'information générale qui s'adresse à la connaissance, au besoin d'information, et d'éléments infimes, minuscules mais inédits, dont la présence et les associations stimulent l'imaginaire et la création d'un espace, d'une situation, d'un moment et de personnages. Il faut nourrir la phrase, enrichir l'aspect visuel d'éléments qui complètent et fabriquent la couleur d'une époque, son épaisseur poétique. On pourrait dire que c'est supplétif, de l'ordre du décor, du simple effet d'ambiance. Je ne le crois pas. Si l'on prend des écrivains comme Antonio Lobo Antunes par exemple, ou Joyce pour remonter plus loin, on voit que l'accumulation d'objets, de couleurs, la précision des descriptions, des sensations, des souvenirs liés à des éléments très concrets, ont plus qu'une raison d'être "à l'ancienne", pour faire "réel et romanesque". Ils sont des embrayeurs d'écriture, ils nourrissent un monde mais d'abord une mécanique poétique, un phrasé.

- §23 Pour moi, c'était nécessaire, pour *Dans la foule*, de savoir par exemple de quelle couleur étaient les billets de la finale qui s'est jouée au Heysel, nécessaire de connaître aussi la couleur des bus et des tickets à Oran en 1960 pour écrire *Des Hommes*. Je pense à cette anecdote sur Marcel Proust. On dit que l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* décide de rencontrer des soldats pour avoir leur récit de la guerre. Ceux-ci commencent le descriptif d'une journée : "on se lève, on va prendre le petit déjeuner". Mais Proust les interrompt : "Oui, bien. Mais... entre le lever et le petit déjeuner ? et comment est le lit ? comment sont les draps ? les couvertures ? chaudes ? froides ? épaisses ? fines ? et la chambrée est-elle lumineuse ? bien chauffée ? de quelle couleur ? et vous êtes habillés comment pour dormir ? et avez-vous froid ? chaud ? quelle heure est-il lorsqu'on vous réveille ? et est-ce une trompette qui vous réveille ? et le petit déjeuner est dans une salle comment ? loin des chambres ? le petit déjeuner est servi dans quoi ?" etc. On sait que le réel est inépuisable, et si certains ont voulu le concurrencer, on peut quand même dire qu'ils en sont morts. On comprend que le goût du détail est peut-être un vice de romancier, mais c'est un vice nécessaire pour produire du récit, et c'est ce qui compte. Il s'agit d'accumuler des détails non pas pour produire des images dont le réalisme photographique serait un peu académique, mais pour produire des images que l'écriture peut s'assujettir, emplir, dévier, non pas embellir mais charger d'une *vision*, puisque c'est par la distorsion produite par son regard que l'écrivain est vraiment dans son art. Et puis, par des descriptions, par des retours digressifs qui permettent de jouer sur la narration, son tempo, son temps d'énonciation, l'auteur peut jouer sur la plasticité de la langue et de la mise en scène, il peut pétrir et muscler sa narration, la mettre sous tension.
- §24 **M.M.** De quels romanciers ou écrivains français vous sentez-vous proche, ou même tributaire, dans votre manière d'écrire ? Lesquels, à votre avis, sont-ils susceptibles de constituer une référence aujourd'hui ? Céline, Beckett ont-ils compté dans l'élaboration de votre style ? Êtes-vous lecteur de Nathalie Sarraute, de Marguerite Duras, de Claude Simon ? De même pour les écrivains étrangers. Vous avez mentionné Thomas Bernhard, parce qu'il rendait sa possibilité au récit. Mais qu'en est-il de Faulkner, de Joyce ?
- §25 **L.M.** C'est une question vaste et complexe, celle des influences, des références. Je me sens tributaire de tous les écrivains que vous citez, mais de manière très différente. Par exemple, Nathalie Sarraute, je ne l'avais pas lue du tout quand j'ai publié *Loin d'eux*. Alors, lorsqu'on me parlait de son influence évidente sur mon roman... je me suis précipité, et j'ai presque tout lu d'elle depuis, je crois. Pour moi, il y a deux sortes de romans et d'écrivains, et tous les deux, à leur manière, forment des balises, des jalons entre lesquels on s'inscrit : ceux avec qui on se sent des affinités, dont la lecture et le compagnonnage forment un parcours qui nourrit le travail qu'on peut faire ; et puis les autres, les livres et les écrivains qu'on veut fuir, dont on veut se prémunir et qui sont aussi des bornes importantes. L'importance des références en négatif, en creux, je l'ai vraiment ressentie en lisant la littérature sur la guerre d'Algérie. À part les livres de Bertina, de Guyotat (et encore, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est une œuvre différente, dans sa nature et son projet, dans sa réalité littéraire), et quelques autres peut-être, les romans que j'ai pu lire sur la guerre d'Algérie m'ont apporté beaucoup sur ce que je ne voulais pas faire. On apprend énormément à la lecture des mauvais livres. Les auteurs dressent souvent des portraits édifiants, ils veulent des livres didactiques, des personnages qui illustrent des idées. Ces livres-là sont aussi des références, en creux donc, mais des jalons qu'il faut connaître pour se frayer un

chemin. Je fais souvent ça encore, de lire un livre dont on parle, un des succès du moment, dont je sais a priori qu'il ne va pas me plaire, pour y comprendre pourquoi ça ne me plaît pas, comment on peut éviter tels types de pièges, et comment ils se manifestent.

- §26 Mais d'abord, bien sûr, il y a les livres et les auteurs qui comptent, ceux qui font écrire. Mais il faut aussi lutter contre ceux-là, ne pas se laisser déborder par l'amour qu'on leur porte. Et puis, il y a des gens qui vous touchent, dont vous aimez les livres, et dont vous vous apercevez que, pour autant, ils n'ont pas de réelle influence dans votre écriture. D'autres, au contraire, dont la présence souterraine vous saute aux yeux, à vous ou à d'autres, alors que vous n'attachez pas tant d'importance à leur œuvre. C'est très étrange, les influences. Ça vient de ce que, je crois, on ne choisit pas les livres qu'on veut écrire, on ne choisit pas sa famille. On est tissé, construit d'un réseau si inextricable d'influences multiples dans la vie, que l'œuvre n'échappe pas à cette construction. Au contraire, elle en est une émanation. Les références, on les revendique, on les choisit, on se définit par rapport à elles. Mais les influences, elles, sont plus secrètes, plus indépendantes des choix de l'auteur, qui, d'une certaine manière, découvre qui il est comme auteur en découvrant aussi ses influences, au fur et à mesure qu'elles se manifestent.
- §27 Mais les influences, il faut se battre pour ne pas se laisser dévorer par elles. Je ne veux pas écrire comme ceux que j'aime. Si je veux être traversé par eux, c'est parce que je sais que l'écriture est un corps conducteur qui charrie le monde entier, les livres comme le reste, la couleur du ciel, les êtres, les choses, cette matière du monde dont l'écriture fait partie, l'écritures des autres, mais aussi les films, les chansons, les poèmes, les expressions toutes faites et la presse, les mots des uns et des autres, tout ça doit entrer dans le processus d'écriture. Mais, à la fin, les influences doivent se broyer les unes contre les autres, se concasser de telle sorte que ce qui naît de ces rencontres, c'est un style inédit, singulier.
- §28 Un style, mot que je n'aime pas parce qu'il sent la marque de fabrique, le bien écrit, le "beau style". Non, un style, justement, c'est ce qui échappe à tout ce dont il est fait. Un style, c'est l'expression inédite d'une singularité. On peut y reconnaître des accents, des thèmes, des phrasés, y croiser des auteurs et des voisins, des amis et des ennemis aussi bien, mais ce qui doit en sortir surtout c'est cette volonté de s'émanciper des modèles et des maîtres, c'est la volonté de ne faire allégeance à aucun, mais d'engager avec tous un dialogue profond, intime, sans cesse remis en question. Il faut regarder les maîtres comme des compagnons de voyage, et non comme des grands chefs qu'il faut craindre et respecter. Le style, c'est une guerre d'indépendance.
- §29 **M.M.** Vous situez-vous dans une tradition littéraire, et laquelle ? Une tradition nationale, une histoire occidentale du roman ? Vos lectures – celles qui comptent – s'étendent-elles à d'autres cultures, accessibles seulement par la traduction ?
- §30 **L.M.** Je me souviens de m'être très énervé un jour, parce que dans la presse j'avais lu ce compliment à double tranchant : "Mauvignier renouvelle le roman psychologique à la française". Vous l'imaginez, l'écrivain, comme ça, chez lui, se disant, "bon, ce matin, je vais renouveler le roman psychologique à la française". Il se dit que c'est sa part du gâteau, là, il sent qu'il peut intervenir. Il a des idées, des techniques nouvelles et révolutionnaires, et en avant ! Non, non, franchement, je ne sais pas comment font les autres, mais pour ma part, c'est déjà bien beau quand j'ai l'impression qu'un livre avance, que j'écris, que ça écrit. C'est d'un livre à l'autre que j'avance, l'un en fonction

de l'autre, par saut de puce ou par brusque changement. Et, comme je vous le disais précédemment, là où l'on est, on le découvre plus qu'on ne le choisit. On écrit pour faire connaissance avec les livres qu'on écrit. Et puis, s'inscrire dans une tradition, c'est bien si on excède ou déplace la catégorie en question. C'est comme les influences, il faudrait qu'à la fin on ne voie plus la tradition. Comme dit Duras sur Racine, "on peut dire Racine, pas le jouer". Racine se dit. Il y a des écrivains qui se disent et d'autres qui se jouent. Est-ce que Racine est psychologique ? Oui. Comme des tas d'écrivains ridicules. Or, Racine est tout sauf ridicule. Donc, la psychologie n'y est peut-être pour rien ? Bien sûr que j'ai écrit des romans psychologiques. Mais aussi sociologiques. Mais aussi politiques. Mais aussi formalistes. Mais aussi familiaux. Mais aussi poétiques. Bref, j'écris des romans, parce que les romans sont à la croisée de tout ça, ou alors ils ne sont à peu près rien.

- §31 Et puis il y a aussi ce que pense Borges, lorsqu'il dit en substance que nous ne lisons pas Cervantes comme ses contemporains, et que notre époque a influencé Cervantes. Je crois que notre tradition littéraire est influencée par le Nouveau Roman, que Novarina a chamboulé l'écoute que nous pouvons faire de Racine. Et puis, par exemple, lorsque je lis Coetzee et que j'apprends qu'il a enseigné pendant plus de vingt ans Kafka à des étudiants, je ne suis pas étonné de retrouver l'auteur du *Procès* dans celui de *Disgrâce*. Et je sais que maintenant je ne lirai sans doute plus Kafka comme avant ma lecture de *Michael K.* Par lequel des deux suis-je influencé alors ? C'est très difficile de se situer là-dedans, les cartes aujourd'hui sont sans doute trop brouillées. Et puis je suis certain que les autres arts sont aussi des influences majeures. Par exemple, lire Shakespeare avant l'âge du cinéma, ce devait être des lectures différentes de celles que nous en faisons, impossibles peut-être à concevoir aujourd'hui ? Pour moi, le cinéma a changé l'âge du montage littéraire, et je ne crois pas que De Lillo plaisante lorsqu'il revendique, comme influence majeure dans son travail, Jean-Luc Godard.
- §32 Je ne veux pas vous donner l'impression de botter en touche, comme on dit. Mais il est vrai que, pour moi, la "mixture" dans laquelle les livres prennent naissance interdit, ou, disons, rend quasi-impossible de tracer une ligne droite de filiation. Oui, bien sûr, les grands romans russes ; oui, bien sûr, les grands romanciers français ; oui, les Américains ; oui, la modernité, et surtout la française. En creux, je pourrais dire que je suis très loin des Hussards, que je n'ai presque pas lus. Mais lorsque j'ai lu Mauriac, par exemple, j'ai trouvé ça très fort et que je ne m'en sens pas si loin. Je suis plutôt dans une logique où il s'agirait de porosité entre les traditions, et l'envie de ne pas les subir, de les prendre comme des possibles et d'éviter, là encore, d'être trop respectueux puisque le respect, très souvent, est l'ennemi de la création, qu'il jugule, entrave. Les traditions s'inventent au fur et à mesure que j'écris. Et si pour moi il y a une tradition du dire de Racine à Koltès, si je m'inscris là-dedans, c'est comme ça, je vais là où l'écriture me porte, mais ce n'est pas dans une volonté de faire sens, de m'inscrire dans un chemin déjà tracé. Je veux inventer mon chemin, et c'est à d'autres, je crois, de voir si la route que je prends est une route qui existait déjà ou non, tracée ou non, grande ou non. Je n'ai pas à me soucier de ça. Ce qui me soucie, moi, c'est de débroussailler le chemin de mon travail, de le rendre possible et de l'ouvrir, donc de le rendre plus instable, moins certain de sa génétique, pour risquer des écarts.
- §33 **M.M.** Vous percevez-vous très différent comme écrivain et comme lecteur ? Vous imaginez-vous comme lecteur de vos propres livres ?

- §34 **L.M.** À vrai dire, non. J'ai beaucoup de mal à lire sans relier, de près ou de loin, la lecture à une pratique d'écriture. D'un point de vue technique, je cherche à voir, à comprendre ce que je lis, comment ça a été écrit. Et puis, il y a des livres qui sont impossibles : des phrases impossibles, des mots impossibles ; ça me heurte comme lecteur parce que ça me heurte comme écrivain. Et en même temps, j'aime lire des livres que je n'écrirais pas. Mais il y a deux genres que je n'écrirais pas. Ceux dont les recherches formelles, la radicalité du geste littéraire imposent de ne pas se lancer sur la même voie, qui serait pure parodie. On peut prendre des leçons, humblement, et se mettre à développer pour soi des techniques ou des approches, des situations romanesques, des angles d'attaque, des types de personnages aussi, mais sur un mode plus discret, plus en retrait, parce qu'on n'a pas à (se) faire croire qu'on les invente. On peut piocher dans la grande boîte à outils de la littérature des siècles passés, y compris le dernier. On peut le faire non pas pour synthétiser, mais pour développer ce dont on a besoin pour sa fabrique personnelle. Il y a ces livres-là, dont on prend surtout le désir d'écrire. Et puis il y a les mauvais. Je vous le disais, on apprend beaucoup de ceux-là.
- §35 Il y aussi les livres qu'on ne lit pas, qui attendent sagement leur tour, ou qui vous réclament depuis des années. J'ai toujours l'impression que les livres que je n'ai pas lus recèlent une sorte de secret de l'écriture que je ne possède pas. Je lis pour découvrir ce qui me fait défaut comme auteur. J'ai toujours l'impression que les autres en savent plus, ou le font mieux, alors en les lisant je rêve de leur voler le secret du feu. C'est naïf, bien sûr. Mais c'est toujours comme ça que je lis, et je lis beaucoup. Et je suis heureux d'en garder encore en réserve, qui sont symboliquement précieux. Ça me rassure beaucoup de me dire, que, lorsque je les aurai lus, je saurai peut-être *vraiment* écrire.
- §36 Quant à savoir si je lirais mes livres, je ne sais pas. Est-ce que je lirais tout court si je n'écrivais pas ? Est-ce que j'écris mes livres ? Est-ce le lecteur en moi qui écrit les livres qu'il voudrait lire et que la littérature contemporaine ne lui donne pas ? Je ne sais pas ; je ne sais vraiment pas.

M.M. De tous les livres que vous avez lus, quel est celui que vous auriez voulu écrire ? celui qu'en aucun cas vous n'auriez voulu écrire ?

L.M. Impossible de répondre. Impossible.