

• ESPRIT •

Comprendre le monde qui vient



Le problème technique

Un nouvel imaginaire

Maël Renouard
Élie During
Jean-Louis Schlegel
Jean-Michel Besnier

La part maudite

Jean Vioulac
Philippe Bihouix
François Jarrige
Bernard Stiegler

De la technique à la pratique

Tristan Garcia
Xavier Guchet
Irlande Saurin
Camille Riquier

ET AUSSI...

Le fait vrai dans la littérature

L'engagement citoyen à Grenoble – La Réforme de Luther

Une prison syrienne – L'identité catholique sous tension

Polyeucte et le théâtre du sacrifice

Mars-avril 2017

N° 433

À plusieurs voix

L'abattoir de Saidnaya

Jonathan Chalier

p. 10

L'Iran après Rafsandjani

Ramin Jahanbegloo

p. 12

**Le fondement
du fondamentalisme**

Baudouin Dupret

p. 15

**L'identité catholique
française en tension**

Yann Raison du Cleuziou

p. 19

Parlons d'institutions !

Valérie Charolles

p. 23

**Le réalisme
de transformation**

Lucile Schmid

p. 27

**Pour une écologie
des relations entre vivants**

Jacques-Yves Bellay

p. 29

Tu ne sais pas lire

Rose Réjouis

p. 32

Le problème technique

Introduction

Camille Riquier

p. 39

Un nouvel imaginaire

**Nouveaux fragments
d'une mémoire infinie**

Maël Renouard

p. 45

**Ce que Gagarine a vu :
condition orbitale
et transcendance technique**

Élie During

p. 59

**Le transhumanisme
et Teilhard de Chardin,
même combat ?**

Jean-Louis Schlegel

p. 68

**Comment dire « non » quand
les machines triomphent ?**

Jean-Michel Besnier

p. 76

La part maudite

L'émancipation technologique

Jean Vioulac

p. 89

Varia

Le goût du fait vrai dans
le roman français contemporain
*Entretiens avec Yannick Haenel
et Laurent Mauvignier*
p. 177

L'engagement citoyen
à Grenoble
Collectif
p. 194

La Réforme de Luther.
Origines et sens d'un héritage
Jean-Louis Schlegel
p. 209

Élaboration d'une revue
Emmanuel Mounier
p. 222

Le mythe de la technologie
salvatrice
Philippe Bihouix
p. 98

Promesses robotiques
et liquidation du politique
François Jarrige
p. 107

Critique de la raison impure
Entretien avec Bernard Stiegler
p. 118

De la technique à la pratique

Le cercle de la technique
Tristan Garcia
p. 133

L'éthique des nanotechnologies
Xavier Guchet
p. 149

Comprendre la technique,
repenser l'éthique
avec Simondon
Irlande Saurin
p. 157

Un retour à la vie simple ?
Camille Riquier
p. 165

Cultures

Poésie / Jacques Rebotier.
Polyvalence du poète
Jacques Darras
p. 232

Théâtre / *Polyeucte*
de Brigitte Jaques-Wajeman
Cécilia Suzzoni
p. 236

Exposition / « Jardin infini »
Isabelle Danto
p. 240

Cinéma / *La La Land*
de Damien Chazelle
Carole Desbarats
p. 242

Livres
p. 245

Brèves / *En écho* / *Avis*
p. 259

Auteurs
p. 268

Le goût du fait vrai dans le roman français contemporain

Entretiens avec Yannick Haenel
et Laurent Mauvignier

*Propos recueillis par Christiane Lemire,
Anne-Sophie Monglon, Pierre Poligone
et Frédérique Zahnd*

« **L** aëtitia Perrais a été enlevée dans la nuit du 18 au 19 janvier 2011. »
Tel est l'incipit du dernier ouvrage d'Ivan Jablonka, enquête passionnante et engagée qui ausculte la France sociale, politique et judiciaire du début du siècle à partir d'un fait divers¹. *Laëtitia* a remporté le prix littéraire du *Monde*, avant de figurer sur la première sélection du Renaudot de l'essai, et sur celle du Goncourt, qui ne s'intéresse *a priori* qu'aux œuvres d'imagination, pour remporter finalement... le Médicis du roman.

Ivan Jablonka est historien, et certains confrères lui font un procès en méthodologie², lui reprochant ses intrusions d'auteur, ses prises de position, de céder à la « *jouissance de faire récit* », au « *désir de puissance* », ou de raconter « *mieux que Pierre Bellemare* », etc. Or Ivan Jablonka explique

1 - Ivan Jablonka, *Laëtitia ou la fin des hommes*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2016.

2 - Philippe Artières, « Ivan Jablonka, l'histoire n'est pas une littérature contemporaine », *Libération*, lundi 7 novembre 2016.

depuis 2014 que pour lui l'« *histoire est une littérature*³ », et pose ici à rebours la question de l'hybridation et du brouillage des genres littéraires. À ce titre, son ouvrage est représentatif d'un mouvement de fond de la littérature contemporaine : ces dernières années, des auteurs les plus populaires aux écrivains les plus expérimentaux, de Delphine de Vigan⁴ à Laurent Mauvignier⁵, de Régis Jauffret⁶ à Olivia Rosenthal⁷, de Meklat et Abdallah⁸ à Lydie Salvayre⁹, de Leïla Slimani¹⁰ à Jérôme Meizoz¹¹, Harold Cobert¹² ou Simon Liberati¹³, sans parler d'Emmanuel Carrère qui depuis vingt ans a pris le parti de la non-fiction, beaucoup d'auteurs reconnaissent ce qu'ils doivent au « fait vrai ». Une veine qui confirme le « retour au réel » opéré par la littérature francophone depuis une vingtaine d'années. « *Fictions documentaires ou fictions documentées, elles gardent en tout cas des traces ostensibles des matériaux qui les informent et offrent pour trait commun une certaine affirmation du référent*¹⁴ », écrit par exemple le romancier Mathieu Larnaudie. Comment expliquer cet engouement pour le fait vrai dans la littérature actuelle ? Pourquoi ce besoin d'attester ? Dans des textes donnés pour littéraires, de quoi cette caution est-elle la promesse ? C'est peut-être dans ses ambiguïtés, voire ses contradictions, que cette tendance nous renseigne sur l'époque.

3 - I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2014.

4 - Delphine de Vigan, *D'après une histoire vraie*, Paris, JC Lattès, 2015.

5 - Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, Paris, Éditions de Minuit, 2006 (roman autour du drame du Heysel, en Belgique en 1985) ; *Autour du monde*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 (sur le 11 mars 2011 à Fukushima).

6 - Régis Jauffret, *Sévère*, Paris, Seuil, 2010 (met en scène le meurtre du banquier Stern par sa maîtresse) ; *Claustria*, Paris, Seuil, 2012 (revient sur l'affaire Fritzl, en Autriche) ; *la Ballade de Rikers Island*, Paris, Seuil, 2013 (évoque l'affaire du Sofitel de New York).

7 - Depuis quelques années, Olivia Rosenthal écrit à partir d'entretiens qui participent à l'écriture de ses fictions.

8 - Meklat et Abdallah, *Burn out*, Paris, Seuil, 2015 (ce premier roman raconte la vie et les espoirs déçus de Djamel Chaar, qui s'est immolé devant une agence Pôle emploi le 13 février 2013).

9 - Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 2014 (prix Goncourt 2014).

10 - Leïla Slimani, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, 2016. Slimani a lu dans la presse américaine l'histoire d'une nounou portoricaine qui avait assassiné les enfants qu'elle gardait. Elle transpose l'affaire à Paris.

11 - Jérôme Meizoz, *Haut Val des loups*, Carouge, Éditions Zoé, 2014. Voir l'encadré p. 192.

12 - Harold Cobert, *la Mésange et l'Ogresse*, Paris, Plon, 2016 (sous-titre *Dans la tête de Monique Fourniret*, cette enquête est centrée autour de la complice d'un assassin multirécidiviste arrêté en 2003).

13 - Simon Liberati, *California girls*, Paris, Grasset, 2016 (l'écrivain revient sur l'assassinat de Sharon Tate par la secte de Charles Manson).

14 - Collectif, *Devenirs du roman II. Écritures et matériaux*, Paris, Éditions Inculte, 2014.

Le phénomène de création littéraire à partir de faits divers n'est pas nouveau : *Madame Bovary* en est l'exemple canonique. Mais pour beaucoup d'écrivains, l'ampleur actuelle de ce phénomène participe de la réponse de la littérature à la révolution numérique et à la pression des images. Face au flux d'informations en continu, la littérature chercherait sa place en termes d'immédiateté ou d'intensité – on peut se féliciter que le choix du fait vrai, ce faisant, contribue à remédier au manque de dramaturgie qui a longtemps caractérisé le roman français. Mais la littérature, enclavée d'intériorité, de distance, de conversation, ne va-t-elle pas là à rebours de sa spécificité ? Littéral n'est pas littéraire. En réalité, pour justifier leur choix du « fait vrai », de nombreux écrivains allèguent au contraire la résistance aux représentations courantes. Il faut « *mettre au jour l'envers de l'histoire contemporaine [avec des] témoignages qui jettent un jour nouveau sur un milieu opaque ou sur un conflit méconnu*¹⁵ » ou en utilisant des discours – économique, financier, politique, publicitaire – qui saturent l'espace public et dont la transformation littéraire doit « *nous donner les moyens de la critique car ils présentent une version acceptable de réalités d'une violence sans nom*¹⁶ ».

Nous interrogeons ici deux auteurs contemporains, qui ont choisi comme point de départ des faits divers ou des événements tirés de l'actualité, parfois banals, parfois sidérants, pour amorcer l'écriture de la fiction. Revenir sur cette démarche leur permet d'évoquer leur rapport à l'écriture et de définir leur art poétique¹⁷.

15 - Thomas Clerc citant Balzac dans son article, « Biopics d'aujourd'hui », dans Collectif, *Devenir du roman II. Écritures et matériaux*, op. cit.

16 - Vincent Message, « Écrivain cherche matériau », *ibid.*, p. 34.

17 - Nous présentons ici de larges extraits de ces entretiens, dont la version complète est disponible sur notre site internet www.esprit.presse.fr.

Yannick Haenel, le réel et l'invisible

Si on définit le fait vrai comme un fragment de réalité, qui vient du monde, pas du mythe, et qui a eu lieu, vous utilisez dans *Je cherche l'Italie*¹⁸ deux faits vrais qui se sont produits à huit siècles d'intervalle. Tout d'abord Berlusconi avec une référence aux « soirées bunga bunga » et à leurs participantes. Puis vous revenez sur le ravissement et la stigmatisation de saint François, huit cents ans plus tôt. Pourquoi avoir juxtaposé ces deux épisodes ?

J'aime bien que vous rapprochiez ces deux noms : saint François d'Assise et Berlusconi. Ils en disent long sur les contrastes qui affectent ce pays où j'ai habité quatre ans, l'Italie, et dont j'ai essayé de faire l'expérience. Faire l'expérience d'un pays, d'une ville – en l'occurrence Florence –, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire écouter ce qui arrive autour de nous, et ce qui arrive dans l'Europe du Sud, avec la violence d'une mise à mort, c'est la ruine économique ; mais ça veut dire aussi se rendre disponible pour entendre, avec la profondeur historique suffisante, ce qui continue de se jouer dans une ville comme Florence, c'est-à-dire la vérité de l'art. Autrement dit, faire venir des époques par le langage. Cela pourrait être une définition de la littérature, et vous voyez qu'on est loin du « petit fait vrai », ou de la sociologie littéraire. Quand j'ai écrit *Je cherche l'Italie*, je voulais faire apparaître un contraste qui a lieu dans la société, mais aussi sur le plan de l'esprit : les stigmates *et* le bunga bunga. Le ravissement catholique et la vulgarité politique. Les deux, en même temps. Cette division qui affecte les corps italiens et qu'ils vivent comme une évidence et un désespoir. Ils appartiennent à cette gloire, ils appartiennent à cette abjection. Il leur arrive d'aduler les deux, ou de les rejeter. Le jour de mon arrivée à Florence, il y a eu deux chocs : la gueule de Berlusconi partout dans les journaux, mais vraiment partout, à chaque coin de rue, et sur les écrans de télé des bars, avec la révélation d'un scandale sexuel de grande ampleur, et d'autre part la découverte, place du Duomo, en plein cœur de la ville, de la Porte du Paradis, les épisodes de la Genèse sculptés – gravés – par Ghiberti, sur l'un des murs du Baptistère. Une dissolution,

18 - Yannick Haenel, *Je cherche l'Italie*, Paris, Gallimard, 2015.

une fondation. Quel rapport entre ces deux événements ? Voilà qui a déclenché ma recherche. *Je cherche l'Italie*, c'est ça : où en sommes-nous de ce qui fonde et de ce qui ruine ?

L'événement que je cherche – ma baleine blanche –, ne relève pas du fait vrai, mais de la manière dont les faits créent une sorte de portail. Celui-ci est fondé sur une double violence, l'une qui relève de la corruption politique et l'autre qui relève de la métamorphose spirituelle des corps. L'acte littéraire qui préside à l'élaboration de *Je cherche l'Italie* consiste à trouver les phrases pour dire cette double percée qui troue une époque. Cet axe peut sembler très catholique, et en un sens il l'est, comme l'Italie elle-même ; mais il est surtout l'axe par lequel s'inscrit une certaine vérité de ce qui m'arrive à travers l'écriture : il s'agit moins de croyance que de structure.

Le fait vrai, ça peut être aussi une inscription sur un mur : que signifie « ACAB » écrit aujourd'hui sur le mur d'une ville où la peinture est à fresque, quand, sur un mur voisin, il y a un Paolo Uccello ? « ACAB » se déchiffre bien sûr comme inscription insurrectionnelle, *All Cops Are Bastards* (« Les flics sont des bâtards »), mais je choisis d'y entendre aussi un souvenir du capitaine qui poursuit la baleine blanche. Ce télescopage des époques m'intéresse, cette épaisseur du temps, cette simultanéité des paroles. Je cherche un point qui fasse parler toutes les époques, qui inclue les faits, mais ne s'y arrête pas. C'est pourquoi je ne me satisfais pas de la littérature naturaliste ou sociologisante qui semble aujourd'hui avoir les faveurs des journalistes, lesquels ne conçoivent le langage qu'à travers le filtre de la société.

Pour moi, la société n'est pas le dernier mot. Ce qui m'importe, c'est ce qui échappe à la société. Du coup, ça ne peut pas se dire avec le langage de la société, encore moins selon son point de vue. Ce qui trame vraiment une époque, ce ne sont pas nécessairement des faits, mais autre chose. Cette autre chose, comment la capter ? Soyons clairs : il ne s'agit pas de se retirer par la littérature hors de la réalité, loin d'un réel dont on serait indemne ; il s'agit de faire l'expérience d'une possibilité de trouver l'indemne dans le réel lui-même – de traverser l'enfer de la société (le monde des damnés) pour aller vers l'éventualité de l'in-demne. J'aime que la littérature se déploie dans une actualité du monde, mais mon geste consiste à la traverser. Je voudrais soulever le voile d'Isis !

Ces deux faits vrais dont vous parlez occupent une place particulière. Le premier est la porte d'entrée de votre roman, le second se situe après le milieu. Quel sens donner au maillage de votre récit avec des morceaux de réalité ?

Il s'agit d'un processus initiatique. Un roman, un récit, et même un essai, ce sont des espaces qui ouvrent la possibilité d'une initiation. Cela suppose une série de rencontres, qui prennent la forme d'un coup de foudre ou d'un affrontement ; il s'ensuit une métamorphose, laquelle rend possible l'entrée dans une dimension qui n'était pas ouverte d'emblée. La narration qui s'établit dans *Je cherche l'Italie* est volontairement hoquetante, fébrile, faite de retours et de surplace : le narrateur cherche quelque chose qui lui échappe à travers la matière de sa propre vie, et de celle d'une ville où l'histoire de l'art et de la pensée se mélange à la décomposition de la politique. Son enquête fonctionne sans cesse par échos : ainsi des analyses du sacrifice d'Isaac ou une rencontre avec une Annonciation de Fra Angelico sont-elles mises sur le même plan narratif qu'une méditation sur des noyades de migrants au large de Lampedusa.

Vous parlez effectivement du désastre de Lampedusa, à travers les termes d'un article de journal évoquant le corps d'un enfant mort-né dans les bras de sa mère. Pourquoi le redire dans votre ouvrage ? Quelle est la spécificité du discours littéraire quand il inclut ce fait vrai ? Est-ce que vous en espérez quelque chose qui n'est pas dans le journal ?

Oui. J'espère un feu qui n'y est pas. Dans le journal, ça ne brûle plus, c'est mort. À Lampedusa, après ce naufrage qui a eu lieu en octobre 2012, où l'on a retrouvé le cadavre d'une mère et de son nouveau-né encore liés par le cordon ombilical, je discerne une allégorie. J'y vois une *pietà* effrayante, désolante, celle qui déshabille notre époque, laquelle, à travers l'abandon des migrants, poursuit consciemment ou inconsciemment un sacrifice. Sacrifier ceux qui n'ont rien, les destiner à la déchetterie. Le journal où j'ai pris cette information – *La Repubblica* – se contente de rapporter le fait. Moi, je mobilise la petite constellation qui m'occupe au moment où j'écris cela, à Florence : la pensée de Georges Bataille sur la part maudite, les mises en scène sacrificielles dans le *Quattrocento*, et une intuition sur la mort du politique. Je rassemble ces obsessions tournantes, et en retour

ce naufrage prend une profondeur qui, je l'espère, l'éclaire. Ce n'est plus seulement une information, mais un événement qui a une profondeur historique et politique. À un moment de mon séjour en Italie, j'ai pensé écrire un livre entier sur Lampedusa – à partir de Lampedusa –, mais c'était impossible.

Je prends dans le journal quelque chose qui a eu lieu, non pas pour le commenter mais pour le mettre en mouvement, pour lui accorder un lieu. L'Italie, dont j'ai fait l'expérience, était chaque jour prise entre Lampedusa et Paolo Uccello – entre l'horreur et le sublime. À l'origine de ce livre, il y a une chronique mensuelle politique que je tenais sur Internet. C'était de petits « faits », comme vous diriez, des choses que j'avais vues ou issues de ma lecture des journaux italiens, et que je partageais sous forme de courts billets. Ça a constitué une sorte de réservoir pour ce livre. Mais cette manière d'articuler fiction et réalité n'est pas nouvelle. Mon précédent roman, *les Renards pâles*¹⁹, était fondé, dans son intuition, sur un fait divers grec. J'avais lu dans la revue de Michel Butel, *L'Impossible*, un article, une sorte de journal intime, dans lequel on racontait qu'un clochard, en Grèce, avait été broyé dans un conteneur à ordures dans lequel il dormait. Là aussi, comme avec la naufragée érythréenne de Lampedusa, j'ai tout de suite vu une vérité sur l'époque. Un événement quasi mythique : notre horreur, celle d'une civilisation où l'on traite des êtres humains comme des déchets. J'ai commencé à articuler une histoire dont cette mort serait le centre. Dans le roman publié, il n'en reste qu'un chapitre, mais c'est le point secret du livre, son cœur occulte, le lieu de la mise à mort. Ce qui faisait quatre lignes dans la presse, j'en ai fait un roman, je lui ai donné une épaisseur en établissant un rite autour de son corps.

Dans *les Renards pâles*, j'ai aussi porté mon regard sur les émeutes de 2005, qui ont enflammé la banlieue parisienne, mais là encore je ne désirais pas écrire un roman *sur* ces émeutes ; j'ai tenté d'inventer une fiction d'insurrection qui fasse parler ces émeutes, qui en un sens résonne avec elles, les repense, sans les nommer explicitement. Je ne reste pas attaché au « fait vrai », je l'amplifie et l'emporte dans un devenir qui est la fiction elle-même. La fiction, pour moi, c'est la communauté. Approfondir un fait

19-Y. Haenel, *les Renards pâles*, Paris, Gallimard, 2013.

divers, un accident, un moment de l'histoire, comme dans *Jan Karski*²⁰, c'est le faire entrer dans une communauté qui est le contraire de la société, une communauté qui est la littérature.

Pour moi, le fait vrai n'est pas le réel. Le réel, c'est le cœur quasi indicible, volcanique, monstrueux de la réalité. Il échappe au langage. Écrire, c'est se confronter à lui, l'approcher au plus près. Mais ce serait une illusion que de croire qu'on exprime ou qu'on représente le réel. Je cherche le réel, mais il ne se réduit pas aux faits qui n'en sont que des émanations, des particules de poussière en feu. Des écrivains comme Duras, Faulkner, Hamsun, Lispector ou Büchner parlent depuis le réel, depuis ce volcan sexuel terrible que j'appelle le « réel » : pourtant il n'y a pas vraiment de faits dans leurs livres.

L'exergue de Jan Karski est de Paul Celan : « Qui témoigne pour le témoin ? » Sous cet angle, qu'en est-il du fait vrai littéraire ou artistique, c'est-à-dire de la citation ou des textes auxquels vous faites allusion dans vos romans ?

Pour moi, ces faits vrais sont toujours là comme déclencheurs. Que ce soit un tableau de Francis Bacon ou une photographie que je découpe dans le journal, une phrase d'écrivain que je vais prélever dans un livre, cet ensemble constitue un stock à partir duquel je trouve une forme. Ces choses qui m'aident à écrire constituent les pilotis de mes romans. Il y a des romanciers qui effacent leurs références, moi je choisis de les exposer : je mets en scène la mythologie dogon et cite les travaux de Marcel Griaule ; je fais intervenir directement dans le récit, comme un personnage, un livre de Marx, *la Guerre civile en France* ; je raconte une lecture désœuvrée de *Moby Dick* en faisant de cette lecture un événement, une « action » dans le déroulement du roman – bref, j'inscris directement au sein de mes textes les éléments qui les fondent. En ce sens, mes livres dialoguent avec l'histoire de la culture ; ils sont travaillés par une mémoire à laquelle ils se confrontent. C'est quelque chose d'originale, comme si je me raccordais au flux du temps, comme si je m'ouvrais à une source vivante, immémoriale, comme si j'étais traversé.

20 - Y. Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

Laurent Mauvignier, l'opacité et la beauté du monde

Qu'est-ce à vos yeux qu'un fait divers « littéraire » ? Vous avez parlé de la dimension archaïque du fait divers, de sa puissance dramaturgique, de la part d'ombre de l'humanité qu'il laisse entrevoir... Vous paraît-il nécessaire, pour que la littérature s'empare d'un fait divers, que celui-ci dise quelque chose d'important de notre époque ?

Ce qui fait « littéraire », je serais bien incapable de le dire, que ce soit dans un fait divers ou dans n'importe quel sujet. Simplement, il y a des histoires, des situations, des personnages qui résonnent en moi, qui me troublent, suscitent des questionnements. Mais un fait divers n'a pas besoin d'avoir existé, la fiction – littérature, cinéma, télévision – en invente tous les jours. Dans mes premiers livres, on trouve un suicide, un viol, un crime passionnel... Pourtant, aucun de ces faits divers n'est fondé sur une histoire que j'aurais lue ou entendue quelque part. Créer des faits divers fait partie du travail d'un romancier comme il s'agit aussi, pour lui, d'en travailler la vraisemblance, la possibilité, non pas pour faire allégeance au réel ou à un quelconque naturalisme, mais pour approfondir et perfectionner la mécanique narrative, fictionnelle, pour enfermer le lecteur à double tour dans le récit qu'on lui donne.

Je ne sais pas s'il est nécessaire que le fait choisi dise quelque chose d'important de notre époque. Mais il est capital que le fait divers active des questions multiples, des thèmes qui nous renvoient à l'étrange dans le quotidien, à la folie dans la normalité. Le récit qu'on en fait arrive après coup : comme si on allait mener l'enquête, reprendre la mécanique qui conduit à l'extraordinaire, tenter de déchiffrer les liens de causalité – presque le propre du roman, ce qu'on lui a tant de fois reproché – les mouvements qui conduisent à l'irruption de l'irrationnel, de la violence dans le quotidien. Le fait divers et le roman cherchent à exposer quelque chose de la vie qui est là, inouïe. C'est de l'ordre du surgissement, de l'effraction. Comme si vous filmiez une scène incroyable, et que vous la repassiez plusieurs fois de suite au ralenti, pour en comprendre la structure, pour passer de la fascination, de la stupeur, à sa compréhension.

Bien sûr, celle-ci est une approche, un vœu, jamais abouti ; à la fin on ne comprend toujours pas, mais on articule les termes de l'incompréhension.

En quoi le fait divers oblige-t-il à inventer une autre manière d'écrire, de construire un roman ?

Pour chaque livre, le fait divers n'est pas toujours utilisé avec le même degré de fidélité au réel. Dans *Ce que j'appelle oubli*²¹, on peut même dire que le fait divers n'a rien à voir avec le texte, et que celui-ci cherche en permanence à échapper à l'histoire d'origine. J'avais entendu le fait divers à la radio, mais le déclic a eu lieu quatre mois plus tard, à Paris, en découvrant une affiche sur un mur, qui parlait du jugement et des paroles du procureur. Ce qui m'a attiré, plus que l'histoire, c'est le ton de cette affiche : j'ai pensé à Thomas Bernhard (« *ce que le procureur a dit, c'est que...* »). J'avais dans la poche *la Nuit juste avant les forêts*, l'un de mes livres fétiches, et dans l'autre poche, un carnet : j'ai commencé à prendre en note les premiers mots de l'affiche, et j'ai écrit le reste en pensant à Koltès, en lui empruntant l'idée d'une longue phrase d'une soixantaine de pages. Je cherchais une écriture rapide, un premier jet, un geste proche de la violence plus que de la description. Le fait divers a donc été relégué en arrière-plan. J'ai tout fait pour m'en séparer, parce que je ne voulais pas qu'il devienne un frein à un texte écrit dans l'énergie d'un moment court. Même si je l'ai repris par la suite, j'ai voulu garder cette urgence, ce geste pris comme « sur le vif », et qui interdisait de retoucher, de reprendre.

Pour *Dans la foule*²², au contraire, qui évoque le drame du stade du Heysel le 29 mai 1985, j'ai cherché la plus grande précision. Je ne pouvais pas m'aventurer dans une histoire qui a bouleversé la vie de gens réels sans essayer d'être fidèle, au moins, à la violence de ce qui les a traversés. C'est peut-être prétentieux ou idiot, mais si quelqu'un ayant vécu cet événement trouvait que je minore ou que j'exagère, pour moi, ce serait très grave. Ce livre devait être très documenté, emmener le lecteur dans le stade, le conduire à l'événement d'une manière hyperréaliste. En forçant sur la précision des détails, des enchaînements, des causalités, on obtient un effet d'hypnotisme qui éloigne du réalisme, du naturalisme, qui porte

21 - L. Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Éditions de Minuit, 2011. À Lyon, en 2009, quatre vigiles d'un supermarché ont sauvagement assassiné un voleur de bières.

22 - L. Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit.

le moment à une sorte de saturation de signes, une incandescence dont l'effet sur le lecteur pourra être proche de la sidération. J'avais besoin de précision sur les points relevés par la presse, mais aussi sur des détails (la taille des billets, leur couleur, la forme des tourniquets, etc.), parce que la perception des personnages me permet d'atteindre la vision mentale du lecteur. La description est active, c'est un élément central. C'était pareil pour le tsunami de mars 2011 dans *Autour du monde*²³ : décrire quelqu'un qui est pris dans un tremblement de terre, qui approche de la vague, qui est absorbé par elle, c'est d'abord essayer d'entrer dans l'irreprésentable. Je me dis comme tout le monde, quand un fait divers m'impressionne, qu'il est impensable, inimaginable. Or, justement, c'est seulement imaginable. C'est tout ce que nous avons pour essayer de comprendre le réel et le monde, pour faire de la sidération dans laquelle il nous laisse autre chose qu'un moment d'anesthésie, une forme qui délimite l'entendement et son impossibilité.

Peut-on parler d'une évolution entre Dans la foule et Autour du monde ? On passe d'un fait divers de dimension européenne à un fait divers de dimension internationale, d'une narration à la première personne à une narration omnisciente, les personnages se multiplient, la notion même d'événement central est mise en question...

Les deux livres, en effet, sont très liés. *Autour du monde* est né, je crois, de certaines frustrations que m'avait laissées *Dans la foule*. Je voulais en finir avec le monologue, et ne pas retomber dans le roman choral. Quand je parlais du projet d'*Autour du monde*, les gens me demandaient quand et comment les personnages allaient se retrouver. C'est l'une des lois du genre, sinon, ce n'est pas un roman. Or cette fois, je voulais trouver les liens ailleurs et naviguer entre nos solitudes qui se côtoient, se frôlent ; je voulais parler de ce frôlement. Dans ces deux livres, les événements ne sont pas de même nature. Avec le Heysel, l'idée est de suivre des personnes dans un accident de la vie, de suivre leur vie avant et après, de mesurer l'onde de choc. Dans *Autour du monde*, l'événement n'est pas central ; il faut l'entendre comme une sorte de catastrophe permanente, en toile de fond, une sorte de menace planétaire et indistincte, qui risque

23 - L. Mauvignier, *Autour du monde*, op. cit.

de tout emporter. Le tsunami, sauf pour les personnages qui ouvrent et ferment le livre, peut sembler anecdotique, il est là pour ouvrir à autre chose : un moment, les voyages, le déplacement, un monde d'où le centre est aboli, qui est en errance, en recherche de lui-même, où l'idée de stabilité a disparu. D'où aussi la langue, le besoin d'une narration omnisciente qui, comme la vague, glisse d'une histoire à l'autre. C'est l'écriture, d'abord, qui fait roman, qui assure la cohésion de l'ensemble par la vitesse de son défilement, par sa fluidité, sa rapidité : elle ne prend pas le temps de se poser, elle vole autour du monde, capte un moment, esquisse une histoire, un personnage, puis repart.

Comment le travail de documentation sur les événements dont vous traitez s'insère-t-il dans le travail d'écriture ?

Tout dépend du livre, du projet. *Ce que j'appelle oubli* est à part, pour les raisons évoquées plus haut. Que ce soit pour le Heysel avec *Dans la foule* ou pour le tsunami avec *Autour du monde*, et c'est vrai aussi de l'Algérie du début des années 1960 pour *Des hommes*, il y a un travail parallèle, sur deux plans très séparés. La question historique, journalistique, les faits eux-mêmes d'abord, et, sur un autre plan, la réalité concrète, le détail. Par exemple : j'ai besoin d'un côté de me renseigner sur la réalité politique, historique de la guerre d'Algérie pour *Des hommes*, mais j'ai aussi et presque davantage besoin de connaître le quotidien de la vie d'un appelé dans une caserne, ou de la vie dans Oran. Dans les mauvais livres, très souvent le narrateur et/ou l'auteur ne retrouvent pas le point d'ignorance avec lequel un personnage vit une situation. On voit le personnage vivre sa vie au-dessus de lui-même, la considérant d'un point de vue historique alors qu'il ne sait même pas comment il va s'habiller le matin ! J'ironise, mais c'est fondamental : il faut remettre les compteurs de l'histoire à zéro. Je sais très bien ce qui va arriver au Heysel quand je commence *Dans la foule*, mais les personnages, eux, ne le savent pas. Il faut que je me mette à leur portée, que je découvre avec eux ce qui va arriver. C'est pour cette raison qu'il me faut passer par une description précise, détaillée, d'éléments anecdotiques sur le plan historique, mais capitaux pour le roman, qui doit s'écrire avec le temps et le savoir du personnage. Même si le lecteur sait au bout de deux phrases : « *Voilà, ce jour-là il s'est passé quelque chose* », quand nous faisons revivre le parcours des personnages,

notre travail est d'accompagner les événements dans leur innocence, comme s'ils pouvaient encore être différents alors que non, tout est déjà joué. C'est une question qui m'intéresse beaucoup au cinéma, qui traite ces deux aspects conjointement, sans hiérarchisation du réel, qui prend le fait minuscule et le fait historique dans le même mouvement.

Dans la mesure où vos personnages sont fictionnels, pourquoi travailler sur un fait identifié ? Cela permet-il de proposer au lecteur un pacte singulier, de lui assurer qu'on lui parle du monde réel et non d'un monde arrangé par l'auteur ? Quel rôle jouent les photos dans *Autour du monde* ?

Pour moi, au fond, travailler à partir d'un fait avéré répond à un vieux fantasme : j'aimerais écrire un livre qui apparaîtrait pour le lecteur comme irréfutable, comme s'il ne pouvait pas s'agir de fiction. Qu'on se dise : « Personne n'a pu inventer ça. » Un livre dans lequel on trouverait des preuves incontestables : un fac-similé de la carte d'identité d'un personnage, la photo de sa maison d'enfance, de ses parents, de ses amis, dont on ressortirait avec la conviction que tout est vrai. Mais tout serait archi-faux, ce serait seulement un roman. Je ne sais pas d'où vient ce désir, ce trouble que ça me procure. Ce que je sais, c'est que lorsque Cervantes écrit *Don Quichotte*, on le trouve gentiment piqué. Sauf que, aujourd'hui, c'est *Don Quichotte* et lui seul, ou presque, qui nous permet de voir, de penser, de sentir son temps. Sans représentation d'un lieu ou d'une époque, ils n'existent ni l'un ni l'autre dans la mémoire des hommes. Et cette représentation, seuls la fiction, le récit peuvent la donner. Ainsi, dans l'histoire des hommes, c'est parfois par la fiction que le réel peut se réaliser, s'inscrire dans la mémoire collective.

Par ailleurs, quand vous donnez un cadre réel à des personnages de fiction, vous jouez sur la mémoire du lecteur, qui commence le livre en sachant plus de choses que le personnage. Vous lui donnez un savoir qui permet déjà l'empathie puisque, comme un dieu bienveillant, le lecteur se prend à rêver qu'il peut glisser à l'oreille du personnage ce qu'il doit faire ou ne pas faire... Imaginez que vous retourniez dans votre enfance : vous voyez vos parents, leurs amis, les vôtres, votre école, les professeurs, tout le monde, et vous savez ce qui va arriver à chacun, qui va vivre, aimer, gagner, perdre, mourir, etc. C'est vertigineux, monstrueux

et magnifique aussi, parce que vous entendez combien derrière les élans d'espoir il y a de désespoir à venir, combien dans les renoncements d'un jour naissent les grandes espérances d'un autre, combien les forts s'avèreront faibles et réciproquement. Inversement, vous n'avez pas un sentiment de toute-puissance mais, au contraire, une extrême émotion à tout retrouver. Cette fragilité, cette agitation tout à coup si dérisoire et si touchante est celle que nous devrions avoir tous les jours pour regarder la vie, les gens. Savoir que rien n'est jamais figé dans le temps, que la vie est toujours plus grande que nous.

Ce que j'aime dans la tragédie, ce n'est pas la fatalité, le destin, mais la sociologie et la psychologie à l'œuvre, le mécanisme des mouvements humains (je ne parle pas de déterminisme, qui me fait horreur, mais bien d'une mécanique, sociale, psychologique, etc.). On retrouve la mécanique du fait divers. Un ensemble de causes, d'enchaînements, va produire un fait qui paraîtra, le plus souvent, extraordinaire, hors des relations de causalités, comme s'il était né *ex nihilo*. Avec ce paradoxe que donne le réel à la fiction, cette étrange couleur : ce n'est pas possible qu'on ait inventé une histoire pareille. Certains faits divers paraissent tellement faux qu'on hésite à se les approprier, qu'on doit les banaliser, les rendre vraisemblables par la fiction, en gommant les excès du réel. Comme le dit Jean Echenoz, « *le réel en fait trop* ». Cette porosité me plaît : ce trouble donne à la fiction une sensibilité particulière qui la débarrasse de la banalité, du conformisme. Il s'agit, par le réel, de troubler les codes de la fiction, de la dégrader pour vivifier ce qu'elle nous dit, et surtout pour impliquer le lecteur, lui dire que le texte n'est pas inoffensif ou seulement distrayant : le lecteur doit se sentir *témoin*, c'est-à-dire pris à partie.

Écrivez-vous pour témoigner, interroger, comprendre ou, au contraire, pour dire l'incompréhensible ? La fiction permet-elle de mieux attraper le réel ?

Je ne sais pas pourquoi on écrit certains livres plutôt que d'autres. Je préférerais parfois écrire d'autres livres que les miens, mais voilà, j'écris des livres pour savoir quels livres je voudrais écrire. Beaucoup d'écrivains ont besoin de passer par leur propre vie pour écrire, de voir le monde à partir de leurs expériences. En ce qui me concerne, je n'arrive pas à faire autrement que par le biais de la fiction. J'ai l'impression que ça commence

à devenir vrai quand je réussis à approcher un personnage suffisamment pour le sentir comme une personne, avec ce côté très précis, très net, et pourtant jamais complet. Pour autant, j'ai besoin d'inscrire cette fiction dans un monde qui prend l'art en faute, pour ainsi dire ; le réel m'aide à mettre la fiction en doute, à contrecarrer les clichés, les artifices, la beauté, les effets de l'art refermé sur lui-même. C'est une façon de lui injecter un sang neuf, sinon il s'embourgeoise, il s'endort dans des formes convenues. Prenons un exemple très concret : l'image d'une jolie femme. Dans mes premiers livres, elles sont souvent rousses, très pâles. J'ai mis du temps avant de me rendre compte que c'était une image qui me renvoyait à la littérature du XIX^e siècle, et notamment à la beauté chez Dostoïevski... Le réel m'aide à lutter contre des clichés, des habitudes.

Le cinéma aussi aide à tout renouveler, parce qu'il baigne facilement dans le monde réel. Pour *Dans la foule*, par exemple, je me suis replongé dans les années 1980. Tana, c'est exactement Isabelle Huppert dans le film de Pialat, *Loulou*... Le réel est un grand inventeur de formes, d'images, de nouveautés. Il est toujours contemporain, ne prend jamais de poses. Le réel n'est pas sentimental : il ne hiérarchise pas, il a l'art du détail, du signe stupéfiant. Pour décrire un pays de manière très réaliste (ou plutôt illusionniste), dans *Autour du monde* notamment, j'ai beaucoup lu. Des romans, des récits, des livres de voyage. Je prends des notes minuscules, un mot, à peine une description, une couleur, une forme, une marque, un objet. Rancière a écrit un texte très éclairant, *le Fil perdu*, dans lequel il évoque cette notion impropre d'« effet de réel » : il ne s'agit justement pas d'effets, mais de la littérature déjà, de ce qui la rend vivante²⁴. Claude Simon dit quelque part que l'émotion est un effet esthétique. Il a raison, et pour moi le réel, dans ce qu'il charrie de matériaux, dans ce qu'il permet de collages, de surprises, ouvre à l'écriture. Il aide à plonger la littérature dans la vie, à chercher la vie dans la littérature. La description, pour moi, est un personnage, et les personnages sont aussi des descriptions. Un roman peut être psychologique, sociologique, ou suivre une autre logique encore ; le réel a sa mécanique propre, ses bifurcations, et l'art d'être plus riche souvent que la fiction. Le réel aide la fiction à devenir plus vraie et visible que le réel.

24 - Jacques Rancière, *le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique Éditions, 2014.

Jérôme Meizoz, Haut Val des loups¹

En 1991, un jeune militant écologiste est passé à tabac chez lui, dans un chalet d'une station valaisanne. De ce fait divers, dont il a connu la victime, Jérôme Meizoz veut débrouiller les fils. Car vingt-trois ans après les faits, le crime n'a pas été élucidé. « *Justicier de papier, exhume cette histoire et son héros blessé [...] puante comme une viande au soleil, l'injustice désormais concerne tout un chacun.* »

Le romancier passe en revue les maux dont souffre son Valois natal. D'abord, la cupidité : « *Pays neutre, contrée sourde, épargnée par la guerre, obstinée et prospère. Silence, négoce et bénéfices.* » Ensuite, ce pays neutre est aussi un « refuge brun », comme le découvrent les jeunes militants sidérés : « *La région attire comme un aimant les nostalgiques et les réactionnaires.* » C'est un roman d'apprentissage pour ces jeunes, qui ignorent encore bien d'autres choses voilées par « *le drapeau à blanche croix posée sur une mer de sang frais* ». Enfin, troisième fléau, ce pays est également sous l'emprise d'un catholicisme compromis avec le pouvoir : « *Endimanchés, [les cadres du Parti] se rendent à la grand-messe avec leur couvée au complet. On expédie le spirituel dans les formes, mais le culte*

central invoque le dieu Commerce. » En effet, si tout le Valais n'est pas Écône, ici pèse tout de même une Église poussiéreuse : « *À la fin de l'enfance, le dénommé Dieu s'était éclipsé. Trop de formules pesantes ou factices avaient gâché tes questions. Des mots ruinés surnageaient dans ta tête.* » Voilà pour le constat.

Mais tout bon récit policier est aussi une réflexion sur l'origine du mal. La question revient six fois dans le roman : « *D'où a bien pu sourdre cette haine dévastatrice contre le Jeune Homme ?* » La cupidité n'est peut-être que l'écume d'un fonctionnement archaïque, dans un pays tribal, comparable aux Balkans des romans d'Ismail Kadaré. La recherche d'un coupable laisse alors place à l'intelligence du mal. Le narrateur a conscience d'avoir grandi « *dans un état antérieur du monde [...] fait d'accidents de chasse, de fêtes villageoises, d'avalanches et de vaches combattantes, de chapelles inaugurées aux pieds des téléskis, [un monde] de connivences et de clans, jovial, bénin, qui dissimulait mal, dans les bars, un alcool morne et désespéré. Un monde dont le revers restait caché, [...] un monde où la réflexion suscitait la méfiance, où certaines choses ne souffraient pas de longues discussions et où d'autres devaient rester simplement*

1 - Jérôme Meizoz, *Haut Val des loups*, Carouge, Éditions Zoé, 2014.

tues ». Un monde régulièrement livré aux vengeances et aux règlements de comptes. Le mot « clan » revient à plusieurs reprises. « *Les violences ont eu lieu dans des stations de ski. Chaque fois contre une personne étrangère à la communauté. Tu ne sais qu'en déduire.* » Serait-ce qu'il persiste là un mode de régulation sacrificielle de la violence ? Meizoz ajoute : « *Tout paraît normal et calme, le monde dans sa violence inerte ne demande qu'à persévérer. [...] La violence brute, infâme, et l'attente frustrée des victimes qui demandent réparation.* »

Quelle fonction du fait vrai ici ? Il concentre divers aspects de la réalité

valaisanne et permet à l'auteur d'explorer les facettes d'un pays pris entre capitalisme fascinant et archaïsmes tribaux. Le sous-titre du livre, « *un vrai roman* », comporte donc un double sens : un roman où tout est vrai ; un roman dont la fonction est de dévoiler la face cachée des choses. Comme si l'essence du roman était dans ce dévoilement. Il est ainsi plus pénétrant que le journalisme, plus juste que la justice. Et c'est tout ce qu'on aura pour se défendre. Car au pays du secret, comme le dit l'exergue, « *tu n'auras jamais accès aux sources. Débrouille-toi avec la littérature* ».

Frédérique Zahnd

ESPRIT

Comprendre le monde qui vient

www.esprit.presse.fr
tél. 03 80 48 95 45

Abonnez-vous

40%
d'économie par
numéro

M^{me}, M. _____

Adresse _____

Ville _____

Pays _____ Code postal _____

Email _____

Souscrit un abonnement à partir du mois de _____

Abonnement	Papier		Papier + Numérique
	6 mois	1 an	1 an
France	77 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	117 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	130 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
Étudiants ou chômeurs	62 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	93 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	110 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
Étranger	82 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	127 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	140 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
Étudiants ou chômeurs	67 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	103 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	120 <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
Règlement par :	chèque <input type="checkbox"/>		virement <input type="checkbox"/>
Établissement	guichet	numéro de compte	clé
20041	00001	0115451W020	66
IBAN	FR85 2004 1000 0101 15451 W020 66		BIC
			PSSTFRPPPAR

Merci d'envoyer le bulletin d'abonnement à l'adresse suivante

Esprit - Service relations clients - 12 rue du Cap Vert - 21800 Quétigny

Soutien à Esprit (don défiscalisé)

À envoyer à :

Je fais un don de € au profit exclusif d'Esprit
Chèque libellé à l'ordre de : Presse et Pluralisme / Opération Esprit

Presse et Pluralisme
TSA 32649
91764 Palaiseau cedex