

Tenant d'une littérature de la narration, Stéphane Audeguy polit ses romans pour en faire les miroirs de notre contemporanéité. Pour en révéler, poétiquement, les lumières et leur pénombre. Réflexions autour de l'art romanesque.

# Le médiateur universel

**D**ans la conversation, Stéphane Audeguy chevauche des idées. C'est du moins l'impression qu'il donne. Ses phrases, très rapidement, s'estompent à peine commencées pour laisser place à une association d'idée venue en parlant qui elle-même en générera d'autres qu'il lui faudra prendre en cours de route. L'homme est un virtuose de la digression. S'il s'applique à répondre à nos questions, pour peu qu'il nous laisse le temps d'en poser, on sent poindre chez lui le désir d'une ironie mordante telle qu'elle transparait dans ses livres. La saillie, le bon mot serait une manière, non pas de faire de l'esprit, mais d'entraîner son interlocuteur dans une complicité joyeuse. Il se retient cependant. La veille de notre venue, il a discuté de littérature avec l'écrivain Philippe Vasset qui vient de faire paraître *Journal intime d'un marchand de canons* (Fayard, 2009). Nos premières questions semblent ressusciter la divergence de point de vue qui sur le plan esthétique a dû opposer les deux romanciers. Et l'on a parfois l'impression que l'auteur de *La Théorie des nuages* poursuit avec nous un débat commencé avant notre venue.

**Stéphane Audeguy, dès votre premier roman, vous avez participé à un retour de la narration dans la littérature française. Ce retour à la narration prend deux voies très différentes. Il y a des écrivains comme Jean Rolin ou Patrick Deville qui semblent tourner le dos à la fiction et d'autres, comme vous, qui au contraire, investissent le roman. L'univers de *Nous autres* n'est pas tellement éloigné de celui de *L'Explosion de la durite* de Jean Rolin ou *Equatoria* de Patrick Deville. Pourquoi avoir choisi d'évoquer l'histoire du climat, dans votre premier roman, ou le Kenya dans le dernier sous une forme fictionnelle ?**

J'ai participé récemment à une émission radio avec Rolin et j'ai découvert que nous avions une passion en commun : le conteur. Je vais commencer une série de chroniques dans la *NRF* à partir de mai, qui consistera à chroniquer des objets qui n'existaient pas en 1960, qui n'existaient pas au moment où Barthes terminait ses *Mythologies*. Le premier objet dont je vais parler, c'est le conteur. En faisant une chronique, je fais un pas vers Rolin. J'aurais pu mettre ça dans un roman.

Pourquoi choisir la fiction ? Je ne suis pas convaincu par les entreprises de ceux qui tournent autour de la fiction. Je pense qu'ils s'imaginent en gros que la fiction serait inauthentique et qu'il y aurait dans le récit ou la chronique un rapport plus immédiat aux choses que dans le roman.

Seulement quand je les lis, je vois leurs poncifs. Ce sont des poncifs de journaliste chroniqueur. C'est quand même gênant.

La mystique de l'authenticité dans le témoignage direct, c'est quelque chose qui me paraît faux. On ne peut pas penser qu'il puisse y avoir une conscience pure et immédiate des objets. À

moins d'être très naïf. On ne reconstruit pas moins le réel dans une chronique que dans une fiction. De ce point de vue, chronique et fiction sont à égalité.

Mais les moyens que donne la fiction sont infiniment plus puissants que ceux que donne la chronique. Le récit est porté par une focale plus réduite que la fiction. La chronique suppose un témoin narrateur unique. Ces chroniqueurs sont comme un cinéaste qui prendrait un objectif de 50 mm. C'est l'œil humain, c'est bien. Mais s'ils avaient aussi un 28 mm et un téléobjectif, ils montreraient d'autres choses. S'ils avaient plusieurs personnages, s'ils acceptaient une polyphonie narrative, s'ils démontaient la chronologie d'une manière plus riche... Je crois qu'ils se privent de beaucoup de choses ces auteurs qui refusent la fiction.

La fiction, à condition qu'elle s'en donne les moyens, peut donner une représentation riche et critique du monde contemporain.

**Le but de la fiction serait de rendre compte du monde contemporain ?**

On me range dans le classicisme. On s'imagine que je suis pris dans cette tradition classique, ce qui est peut-être vrai pour mon deuxième roman, mais faux pour les deux autres. Les objets que je choisis sont tels qu'ils disent quelque chose, j'espère, d'une certaine modernité.

La fiction, pour moi, c'est la figure. Je reste persuadé, après réflexion, qu'on peut faire des choses avec le romanesque. Le romanesque suppose aussi toute une sensualité, toute une sensorialité, toute une curiosité à la pluralité. Le récit dit du réel, lui, est forcément peu peuplé : il n'a souvent qu'un narrateur et ça réduit la bande passante. Bien sûr, ces récits, je peux les lire avec intérêt de même que je lis beaucoup de livres documentaires. Mais, toute cette orthodoxie qui refuse le mot « roman », qui préfère le mot « récit », qui considère avec suspicion un terme comme « rhétorique », me paraît passiste... Finalement, je ne sens pas une grande curiosité dans ces récits-là.

Je me souviens de ce livre réalisé par Inculte sur « *L'avenir du roman* » : il y avait là-dedans des déclarations extrêmement agressives à l'égard du roman.

C'est sûr qu'il y a un type de roman qui n'est plus adapté à la représentation du monde, mais ce n'est pas un scoop. On a cependant besoins de romans. Je ne parle pas évidemment de toute la littérature para-industrielle, ce que Dominique Viart appelle, je crois la littérature de consentement.

J'essaie de faire des objets qui rendent compte de maintenant même si je ne parle pas directement de maintenant. Même *Fils unique* parle d'un certain type de présent... *Fils unique* parlait aussi de mai 68 à sa façon.

Je n'ai pas de mauvaise conscience à écrire des romans. Je vois plein d'écrivains que ça embête. Il y a des gens pour lesquels « romanesque » est une injure.



**Hormis *Fils unique*, vos romans semblent plus être un héritage de la littérature anglo-saxonne que du classicisme français. À moins que vous ne vous inscriviez dans une tradition romanesque qui a intégré le Nouveau Roman. La psychologie est assez peu présente dans *Nous autres* ou *La Théorie des nuages*. Quand vous commencez à écrire, avez-vous une idée du paysage littéraire dans lequel vous allez inscrire votre premier roman ?**

Je suis un lecteur de bibliothèques et non de librairies. Partant de là, je ne connaissais pas le champ littéraire français tel qu'il était constitué quand j'ai publié mon premier roman. Je n'ai pas essayé de le connaître. Je n'ai pas essayé de me situer par rapport à ça.

La littérature française ne m'intéresse pas. C'est la littérature universelle qui m'occupe, et s'il y a des chef-d'œuvres dont les auteurs sont français tant mieux. Si l'on se place à une échelle un peu plus grande, les débats français paraissent assez peu intéressants.

C'est vrai que j'ai beaucoup lu la littérature anglo-saxonne, mais aussi Murakami, la littérature japonaise donc. Ce qui représente l'écume des jours de la production française, je m'en fous complètement. Ça ne veut pas dire que je méprise cette production, il y a là des choses qui sont vraiment bien. Mais je ne me situe pas vis-à-vis d'elle.

Je ne crois pas qu'on puisse vraiment faire une œuvre « contre » ; ce n'est pas possible. C'est déjà bien assez difficile de créer un univers, c'est déjà bien du travail pour essayer de créer quelque chose, si en plus il fallait regarder à droite ou à gauche, non. Ce n'est pas du tout la perspective dans laquelle je me suis placé.

On m'a demandé un jour de participer à un volume collectif : *Pour une littérature mondiale*. J'ai écrit un texte, mais je me suis retiré et ne l'ai pas donné. Il y a quelque chose là qui me gêne, quelque chose d'une posture d'autorité qui me déplaît. Tout ce qui fait manifeste me paraît vieillot et tellement français dans ce qu'on a de pire.

**Il n'empêche que *La Théorie des nuages* a été perçu comme détonant dans le paysage français...**

Pourquoi ai-je choisi ce sujet des nuages ? Pour faire un roman.

Bien entendu, volens nolens, on est amené à se situer. Le nuage est un non-objet. La météorologie m'intéresse parce que c'est mondial. Parler des nuages, c'était parler d'un monde fini, au sens de la finitude. Mais c'était aussi faire un roman écologique au sens très large et le mot « fini » est à entendre d'une autre façon.

Je peux difficilement dire que je me sens proche des travaux de l'autofiction et je suis aussi loin de l'autofiction que du roman balzacien. L'idée de faire un petit état civil du personnage, et qu'il lui arrive telle ou telle petite misère, ça ne m'intéresse pas.

Je n'ai pas non plus été marqué par le Nouveau Roman. 95% des livres de ce mouvement me sont tombés des mains. J'ai une admiration pour Butor, pour certains textes de Pinget, ceux de Nathalie Sarraute, mais ça ne m'a pas marqué au sens esthétique du terme.

Qu'y a-t-il derrière le Nouveau Roman ? Il y a ce texte de Breton contre les descriptions qui est un des textes les plus cons écrits sur le roman. Il ne comprend rien à la fonction, à l'économie d'une description. Ça n'enlève rien au génie de Breton si ce n'est à son génie critique. Il est là d'un aveuglement complet. André Breton n'a aucun tropisme de romancier. *Nadja* est un très beau récit, mais ce n'est pas un roman. Il parle depuis un point d'aveuglement. C'est pour ça que je ne fais pas de manifeste...

Maintenant, même si les livres du Nouveau Roman me sont tombés des mains, j'ai lu pas mal de livres d'Echenez et peut-être que la circulation de l'influence m'est venue ainsi.

Mais je pourrais citer aussi Tolstoï, même si Tolstoï fait de la psychologie. En fait, je m'en fous du personnage. Un personnage, pour moi, c'est une espèce de capture d'une force ou d'un affect. Ça rejoint ce que je vous disais sur ma biographie. Ce qui compte, ce n'est pas de raconter la vie de Machin ou Truc, c'est de trouver une tonalité ou de présence qui vous intéresse et qui évidemment ne se rapporte pas à des coordonnées psychologiques. On peut me le reprocher. Mes personnages existent de manière très très bizarre. Virginie Latour dans *La Théorie des nuages* est un personnage très plat. Mais je m'en fous. Mes personnages ne sont pas non plus des porte-parole de quelque chose que j'aurais à dire.

...

... Le personnage m'intéresse comme un dispositif dans le roman. Les grands personnages de roman ne sont pas réductibles à leur psychologie. Prenez le *Neveu de Rameau*, prenez Gargantua, Hamlet, Rouletabille. Ce sont des puissances, ou des forces. Certains ne sont pas de l'ordre de l'humain. Je fais d'un volcan dans *La Théorie des nuages* un véritable personnage. Alors quand on me dit que je suis classique, ça me fait rire. Et quand on dit que je fais du roman balzacien, on fait une erreur de lecture. Et d'ailleurs les personnages de Balzac ne sont pas balzaciens : Goriot est bien plus que Goriot. C'est toujours comme ça dans le roman. Mais dès qu'on s'intéresse à la littérature universelle, ces questions-là paraissent un peu locales.

### **Les manifestes ont quand même permis aux avant-gardes d'avancer des propositions nouvelles en littérature comme en arts, non ?**

Le mot d'avant-garde m'est complètement étranger, c'est un mot qui m'a toujours dégoûté. J'en connais l'histoire, mais on ne m'ôtera pas l'idée que c'est un vocabulaire guerrier qui ne me semble pas adéquat. Une avant-garde ensuite suppose une arrière-garde et ça me paraît outrécuidant. On pourrait citer beaucoup de gens qui se prétendent de l'avant-garde et qui passent beaucoup de temps à s'autocongratuler de faire partie de cette espèce d'entité. Pour autant, l'idée d'un conservatisme en littérature me semble complètement aberrante. Il y a forcément une recherche d'invention. Mais dans le mot invention il y a aussi ce sens qu'inventer consiste à trouver quelque chose qui existe déjà et pas forcément le créer ex nihilo. Dans le bureau des objets trouvés, vous déposez un parapluie que vous avez trouvé dans la rue, vous êtes l'inventeur de ce parapluie. Je pense que tout écrivain digne de ce nom est quand même dans une recherche, mais toute la recherche ne se situe pas sous la bannière de l'avant-garde. Les avant-gardes me paraissent être mortes en 1968. Dans ce terme, il y a l'idée d'intellectuel, d'autorité de l'intellectuel, de celui qui parle pour les autres, dit son fait à la société, au monde et aux autres écrivains. Cette position aujourd'hui me paraît totalement réactionnaire. J'aime bien le mot « expérimental ». Mais c'est comme la cuisine. Expérimental veut dire que je fais des expériences dans mon bureau, mais je ne sers pas aux gens des expériences. Je n'emmène pas les gens dans la cuisine pour leur expliquer que je suis en train de faire un truc génial. Il y a des gens qui passent leur temps à raconter le roman qu'ils sont en train de faire. Si on fait une expérience et qu'elle est ratée, on n'est pas obligé de la servir.

### **Quelques écrivains ne se soucient que de la narration, sans questionner la langue. Ça fait parfois des prix Goncourt. Mais ces romans, qui ne visent qu'à raconter une histoire, semblent des produits, certes bien faits, mais des produits quand même qui restent dans de l'artificiel. Comment atteindre à une représentation juste du monde et ne pas faire simplement de la fabrication d'histoire ?**

Il y a chez les modernes un mythe très puissant qui est le mythe de l'immédiateté. On s'imagine qu'il va y avoir dans le récit plus d'authenticité que dans le roman. C'est sans compter sur cette médiation majeure en littérature qu'est le langage. Accepter de faire un roman, c'est mentir aux gens, ce n'est pas s'adosser à l'argument débile du vécu. C'est dire que ce que vous avez dans la main est un objet fabriqué. Et c'est vrai que certains de ces objets sont faits par des artistes et d'autres par des faiseurs. On a eu Sulitzer

qui a eu de bons nègres et des mauvais. Les bons faisaient des choses excellentes. Il y a des auteurs qui sont aimés parce qu'ils écrivent un livre que les gens ont déjà lu... Mais il y en a autant dans le récit pseudo authentique qu'il y en a dans le roman.

### **Par exemple ?**

Je me suis toujours tenu à ne jamais faire de critique *ad personam*. Je tends même à ne plus faire de compliments non motivés. Je n'ai dit du bien publiquement qu'à deux reprises, je pense : une fois de Céline Minard et une autre de Maylis de Kerangal. Je parle des textes, mais je ne donne pas de nom.

Je reviens à ce que je disais. Il y a donc, d'une part ce mythe de l'immédiateté. Et d'autre part, l'individu a de moins en moins la maîtrise sur ce monde extraordinairement complexe dans lequel nous vivons. Il me semble que le roman est plus adéquat à rendre compte de ça qu'un récit dans lequel je vais me limiter à une seule vision.

Mettons qu'on veuille rendre compte de ce qu'est le Kenya moderne. Que ferait un faiseur ? Il va prendre un personnage qu'il va baptiser Mamadou ou je ne sais quoi. On va le suivre dans le bateau qui l'amène au Kenya où il va travailler à la construction du chemin de fer. On va le voir vomir dans le bateau, il va avoir une maladie, il va perdre deux filles de la malaria, il va remonter la pente, il va lui arriver plein de trucs sympas et il va finir millionnaire et ça fait un film merdique comme *Slumdog millionnaire*. Sous couvert de rendre un sujet proche des gens, on va leur servir une espèce de soupe. Si vous voulez être fidèle à ce que ça a été, cette histoire de train au Kenya, vous devez tenir compte de la dépersonnalisation liée au travail, d'où ces fantômes qui passent furtivement. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'émotion, mais l'émotion passe par d'autres voies. Ce que je dis là du train au Kenya, on peut l'appliquer dans la *Théorie*

*des nuages* pour Hiroshima, pour les catastrophes. Mon procédé de faire parler un chœur, comme dans *Nous autres*, paraît artificiel et l'est. Mais une convention en littérature, c'est vivant si elle correspond à une nécessité du sujet. Cette artificialité rend mieux compte à mon sens du devenir collectif du Kenya que le vieux procédé totalement académique qui consisterait à incarner une idée dans un personnage. Je me sens expérimental dans ce sens qu'à chaque fois que j'ai écrit un roman, il a été autre que les précédents parce qu'à chaque fois j'ai été confronté à un problème différent. Ça aussi détermine un bonheur d'écriture. Le plus curieux, c'est que les gens vous suivent.

*des nuages* pour Hiroshima, pour les catastrophes. Mon procédé de faire parler un chœur, comme dans *Nous autres*, paraît artificiel et l'est. Mais une convention en littérature, c'est vivant si elle correspond à une nécessité du sujet. Cette artificialité rend mieux compte à mon sens du devenir collectif du Kenya que le vieux procédé totalement académique qui consisterait à incarner une idée dans un personnage. Je me sens expérimental dans ce sens qu'à chaque fois que j'ai écrit un roman, il a été autre que les précédents parce qu'à chaque fois j'ai été confronté à un problème différent. Ça aussi détermine un bonheur d'écriture. Le plus curieux, c'est que les gens vous suivent.

### **C'est parce que tout de même, on retrouve des leitmotifs dans chacun de vos livres, non ?**

Bien sûr, je ne suis pas un puits sans fond. Ce sont les mêmes problèmes qui sont repris et joués sur un instrument différent.

### **Certains romanciers délaissent donc le travail sur la phrase au profit de la construction, d'une efficacité de l'histoire. D'autres écrivains font de la phrase l'objet de toutes leurs attentions... Qu'en est-il de vous ? Êtes-vous plutôt stendhalien ou plutôt flaubertien ?**

Les deux à la fois, j'en ai bien envie. Mais la question pour moi n'est pas entre Stendhal et Flaubert. La question pour moi, c'est la poésie. Au fond, si j'étais cohérent avec moi-même, j'écrirais de la poésie. Le cœur de la littérature pour moi, c'est le poème. Je ne définis pas la poésie par la rime, mais c'est un rapport au monde

qui implique composition. Mes romans, j'ai essayé autant que possible de leur donner un système de rimes globales dans le récit même. Le premier livre, je l'ai écrit avec des post-it. Et tout le travail, c'est comme une question de montage vidéo sur Final Cut, c'est de déplacer des blocs, des séquences. Avec la question de la consécution narrative. La poésie, je la rattache à cette composition générale du roman.

**Mais vous pouvez aussi user de phrases très prosaïques, non ?**

J'assume les chevilles de narration que j'utilise parfois. La dernière phrase de *La Théorie des nuages* est de Kipling : « *Mais ceci est une autre histoire* ». Ça renvoie tout simplement à cette idée de l'enchaînement qui est presque enfantine : il était une fois.

La rhétorique est une boîte de procédés de capture de choses essentielles comme la vie ou la nature. Donc le roman est construit comme macro-figure, comme une espèce de gros nuage avec des structures isomorphes dedans. C'est quelque chose qu'on se dit après...

La poésie, c'est aussi des scènes qui sont conçues comme des images dans un imagier, des scènes qui renvoient à des intensités de perception où j'essaie de capturer quelque chose d'élémentaire.

Dans *La Théorie des nuages*, c'est la scène avec l'orang-outang : une clairière, l'orang-outang, le face-à-face. Je ne dirais pas qu'on écrit du roman pour faire ces scènes-là, mais presque... Là, c'est la phrase qui va prendre le dessus ; le récit s'arrête. D'ailleurs le personnage s'est endormi. Je fais comme Lynch : lui pour passer d'une scène à l'autre, il fait s'endormir son personnage et l'on peut considérer que la séquence suivante est le rêve de la précédente. C'est *Les Fleurs bleues* de Queneau, aussi. Dans *Fils unique*, c'est la scène des chats qu'on torture. Dans *Nous autres*, c'est la scène du bernard-l'hermite qu'on trouve à la fin. Ou la scène des crocodiles qui dévorent la chèvre.

**La première et la dernière phrase de *Nous autres* sont bancales. Surtout la première : « *Nous autres, sur cette route noire du Massaï Mara, et dans l'ivresse de la fatigue une jeep immobile.* » C'est étrange de commencer avec une telle phrase. Pourquoi ?**

Ça nous ramène encore à la question du classicisme, mais sous un autre angle. On a toujours un peu la crainte de l'indignité quand on écrit un roman. Elle se pose d'autant plus quand on écrit sur l'Afrique. Il y a des formes de néocolonialisme ou d'exotisme potentielles qui sont considérables et peu simples à éviter. On peut se reprocher de tomber dans le cliché quand on veut faire d'un personnage un Kenyan marathonien. Le problème, c'est qu'à côté du cliché, il y a la singularité du pays. Si on fait un roman en Jamaïque, on peut vouloir aussi mettre un personnage qui soit musicien : il y a bien des musiciens en Jamaïque. Moi, je voulais faire un roman qui se situe en Afrique et qui ne soit pas centré sur le sida ou sur les conflits interethniques.

En fait je ne voulais pas écrire un roman sur l'Afrique, mais un roman avec l'Afrique : ce n'est pas à moi de dire la réalité de l'Afrique.

Ce roman devait comporter cent sections, parce qu'il y en a 99 dans *La Divine Comédie* et avec le prologue qui porte le numéro zéro, ça fait bien cent. Pendant le travail avec Guy Goffette, mon éditeur, on a coupé des choses. Le roman était trop statique et enfermé dans une perfection formelle trop marquée. On a dû

syncooper des passages. Il y avait une obsession chez moi du rapport entre la phrase et la marche. Ce qui m'intéresse dans la marche, c'est le déséquilibre. Du coup, dans cette idée de refuser un certain type de perfection glacée, le côté bancal de la première phrase renvoie à l'hésitation de la marche. Et, j'y pense seulement maintenant, on peut rapprocher ça du bernard-l'hermite qui a du mal à marcher à la toute fin du livre.

Toutes mes dernières phrases ne sont jamais conclusives : « *rira bien qui rira le dernier* » dans *Fils unique* est une citation du *Neveu de Rameau* et dans ce contexte renvoie à l'idée d'une révolution très lente. Dans mes trois romans, je ne veux pas conclure. Et ça, ce n'est pas du tout classique. Je ne crois pas à la totalité



close. Les romans me sont plus chers par leurs clairières, leurs trous, les endroits où ça peut fuir.

**Et pour le reste des phrases ? Vous les travaillez, vous cherchez leur musicalité ?**

Le bien écrit me dégoûte profondément...

**... comme ce que fait Pierre Michon, par exemple ?**

Ah, non. Il faudrait s'entendre... Dès qu'on met des noms, ça devient embêtant. Moi, je n'aime pas beaucoup Bergounioux, c'est fossile. Michon est plus fort que Bergounioux.

L'idée de la phrase bien ronde, ça ne me plaît pas. C'est comme ces journalistes qui à propos d'un livre de Marie Darrieussecq rappellent que ses rédactions faisaient l'admiration de ses profs en hypokhâgne... Ce n'est vraiment pas un bon argument.

Je reste persuadé qu'il faut construire des machines assez fonctionnelles et que c'est dans la rhétorique que ça se joue.

**Quelles relations voyez-vous entre vos trois très différents romans que vous rassemblez cependant dans une sorte de trilogie ?**

...

... Ce n'est pas une trilogie, mais un triptyque. Dans la trilogie, le propos serait le même ; dans le triptyque il y a juste une thématique. Il y a plus de symétrie entre le premier panneau et le troisième, mais de mon point de vue, celui qui est au milieu renvoie à quelque chose de radical évoqué dans les deux autres : cette propension occidentale à vouloir arraisonner le monde via la rationalité et la technique. *La Théorie des nuages* couvre essentiellement le XIXe siècle de 1804 jusqu'en 1945 qui est une date importante dans l'histoire de la technique, *Fils unique* remonte à la période juste avant. Le personnage de *Fils unique* qui fait des expériences et veut rendre raison du sexe à travers un modèle mécaniste, c'est le grand-père d'Abercrombie (personnage important du premier roman qui étudie les nuages à travers le monde). J'ai dû être marqué par la lecture d'Adorno : il y a dans ce projet occidental de maîtrise du monde quelque chose d'une barbarie possible qui s'est incarnée dans différentes formes, deux essentiellement : Hiroshima et les camps.

### **Vous n'avez cependant pas écrit de roman sur les camps dans ce triptyque...**

Il y a la guillotine. C'est très intéressant. De la guillotine à Eichmann, quel est le point commun ? C'est la télécommande. Quand il tue avec la guillotine, le bourreau n'a pas à charcuter. Le rapport de Guillotin à l'Assemblée nationale pour défendre son projet consistait à dire que la guillotine était une façon humaine de tuer les gens. Mais ça implique aussi un décrochage, un fractionnement de la responsabilité.

Sur la sexualité, les liens sont évidents entre les trois romans.

Ce triptyque est né au fur et à mesure que je le faisais ; je ne me suis pas levé un matin en me disant que j'allais en écrire un. Les livres sont indépendants les uns des autres.

Sade, très présent dans *Fils unique*, renvoie au thème de la sauvegarde au cœur de l'être humain.

### **On a l'impression que *Fils unique* a été écrit pour publier quelque chose de très différent après *La Théorie des nuages* ?**

Oui, c'est vrai. Je ne suis pas un écrivain coupé du monde où il vit, même si je ne suis pas à l'affût de connaître mes ventes... Mais je considère qu'il faut faire attention à la société : elle a vite fait de vous prendre, de vous cataloguer. Or, ce qui me plaisait, c'était la désassignation que supposait d'écrire. Alors après, je ne souhaitais pas devenir le spécialiste des nuages...

### **Dans vos trois romans, on sent poindre une colère. Quelle nécessité préside à l'écriture de vos livres ?**

La littérature peut servir à frapper un peu. Lire ou écrire un roman, ce n'est pas être idéaliste. Un beau roman, une totalité close, on pourrait dire que les gens lisent ça et puis passent à autre chose : la littérature comme art de la digestion. Un bon livre, une petite fine : une lecture bourgeoise. Tant qu'à faire, on achète un Larousse des vins. On défait sa ceinture et on lit un livre... Il est évident que pour moi, c'est le contraire. La littérature a ai-



L'écrivain a passé deux mois au Kenya pour écrire *Nous autres* (ici le lac Turkama)

guisé mon rapport au monde. Trois fois, je suis revenu sur les mêmes questions. Il y a une colère, c'est vrai, mais heureusement elle n'est pas portée en sautoir par mes personnages.

Ces trois exercices m'ont permis de parler du présent sans oser aborder le maintenant en tant que maintenant. J'ai parlé du présent en me décalant dans l'Histoire trois fois. Le dernier étant chronologiquement le plus proche. Ce n'est pas pour rien que j'écris au présent : c'est une idée de la coexistence des temps qui me tient à cœur.

### **La charge ironique contre le paléontologue français qu'on croise dans *Nous autres* vous a été inspirée par quelqu'un de connu ?**

Oui, mais je ne vais pas le citer. D'autant que j'invente tout ce qui concerne sa vie privée avec les prostituées. Mais son discours, lui, je peux vous le donner en DVD. Ça existe réellement.

Il y a un rapport entre ce pseudo-humanisme dégoulinant, ce droit-de-l'hommisme sans contenu et la prédation de l'Occident. On a une espèce de petit vernis droits-de-l'hommisme pour envelopper des comportements de prédation... donc moi j'envoie ce paléontologue humaniste aux putes à Nairobi, parce que c'est ce qu'ils font de toute façon. Ce n'est pas une question de personne, je l'ai d'ailleurs laissé anonyme ce personnage, c'est seulement « le grand paléontologue ».

### **Le temps de la narration de *Nous autres* est un présent assez singulier. C'est comme s'il nous mettait dans une immédiateté vis-à-vis des personnages, mais comme il est utilisé aussi pour parler du passé, il met l'action ou les personnages comme derrière une vitre...**

C'est intéressant. C'est une remarque que Sartre fait à Camus, et c'est un reproche. Sartre dit que l'absurde de Camus est un absurde à bon compte, parce que Camus interpose une vitre entre le réel et son personnage et l'absurde naît de ce petit artifice. Comme paraîtrait absurde une scène de ménage vue depuis la rue à travers une fenêtre qui empêche le son de passer.

Je pense que ce n'est pas ça qui se joue dans le présent de Camus ou dans ce que j'essaie de faire. Je crois que tous les temps coexistent. Ce n'est même pas une croyance, c'est un affect. Tout est dans le même temps. Il y a une obsession chez moi du sens. Le présent permet de rendre co-présentes des choses que notre société analytique disperse. Il y a une totalité ouverte à reconstruire qui est le sens. Le roman a cette fonction très simple qui consiste à donner à voir, à redonner du sens à des choses que les gens ne relient pas forcément les unes aux autres. Le romancier est un intercesseur ou un intermédiaire. La composition rhétorique est une façon d'articuler des choses que la conscience analytique ou l'actualité ne font pas.

**Vous avez dû beaucoup travailler la documentation pour chaque livre. Évidemment pour l'histoire de la météorologie, évidemment pour le siècle de Rousseau mais aussi pour la vie au Kenya. Comment utilisez-vous les sources documentaires ? Dans *La Théorie des nuages*, on voit la bibliothécaire se masturber avec un carré de soie. Or, quand on lit *In memoriam* qui vient de paraître, on découvre que le psychiatre Gaëtan Gatian de Clérambault a travaillé sur des patientes qui atteignaient un orgasme violent avec un morceau de soie. L'épisode de la masturbation de la bibliothécaire vous a-t-il été inspiré par cette histoire de la psychanalyse ?**

C'est marrant que vous preniez cet exemple parce que c'est celui qui est le plus multicouches. Cette scène dans *La Théorie des Nuages* correspond à un témoignage personnel de quelqu'un que je connais, à un type de femmes que j'ai connues, ça correspond à ces études de Clérambault et c'est aussi une invention de ma part puisque ce que j'ai écrit ne recouvre pas exactement le témoignage que j'ai reçu, les femmes que j'ai connues et le travail de Clérambault. Il y a trois entrées : l'imagination, la documentation et le vécu. Pour un romancier, n'importe quelle entrée est bonne.

**Mais si on a les trois, c'est mieux ?**

Je ne crois pas. Tous les romanciers pourraient vous raconter des anecdotes à ce sujet : il arrive que lorsque vous avez inventé entièrement une situation, vous rencontrez ensuite des gens qui ont vécu très exactement ce que vous avez écrit. Il arrive que des choses découvertes dans la documentation, vous les rencontrez dans le vécu : il y a des espèces de circulations comme ça. La capacité à faire un roman vient aussi sur la capacité qu'on a de repérer dans la masse considérable de documentation, d'invention et de vécu ce qu'on va pouvoir utiliser. Dans cette scène de plaisir solitaire, ce qui était important pour moi, c'est qu'on a une femme qui pleut... Il y a toute une mystique sur les orgasmes de ces femmes fontaines. Mais pour moi, cette jouissance renvoie à la pluie donc aux nuages. Après, ça m'intéressait que cette bibliothécaire fasse ça, parce que la masturbation est une autonomie. Cette scène lui donne un univers. Tout ça joue.

**La documentation n'a-t-elle pas un rôle différent dans chacun de vos romans ? Dans *La Théorie des nuages*, elle est au cœur du livre et donne un côté gourmand au savoir, dans *Fils unique* elle vise à maintenir le livre, son style, dans un carcan historique et dans *Nous autres*, elle joue un rôle éthique pour de ne pas dire n'importe quoi sur un pays africain. Avez-vous usé de la documentation dans ces perspectives-là ?**

Si vous définissez ça comme une majeure, je vous dirais oui en précisant qu'il y a aussi des mineures qui jouent un rôle dans le

livre suivant. Que le premier roman soit sous le signe d'une documentation gourmande, oui, que le deuxième soit contraint par l'Histoire, oui, que le troisième soit éthique, oui. C'est quelque chose à quoi je n'aurais pas pensé si je n'avais pas écrit de livres : en tant qu'écrivain, je suis assez sensible à l'idée de rendre justice à des gens qu'on ne connaît pas. Parler de Luke Howard dans *La Théorie des nuages*, pour moi c'était simplement éthique. Ce type a inventé les noms des nuages et il n'a pas de rue. Il n'a rien, alors qu'on trouve des évêques et des généraux à la con à chaque coin de rue. Luke Howard jamais.

La question éthique est évidemment plus importante dans *Nous autres* à cause de la colonisation.

Pour ce qui est de la précision de la documentation, je récus le mot « précision ». Ce n'est pas tant la précision que je cherche qu'un certain type de vérité. Si je fais une description ultra précise d'un objet, je finis par perdre la visibilité de cet objet. C'est l'effet que font certaines scènes de Zola. Autrement dit, il faut faire ce qu'en peinture, je crois, on appelle des sacrifices. Pour dessiner une figure, il ne faut pas la faire dans tous les détails. Quand je parle de la construction du chemin de fer au Kenya, je ne vais pas citer tous les détails fastidieux. Il y a toujours un équilibre à trouver, entre la nécessité de l'inventaire, de l'exhaustivité et la nécessité du récit.

Quant à la gourmandise, elle reste intacte. Je suis fasciné par la puissance de la civilisation et son inventivité. J'ai des rapports un peu ambivalents parce que c'est la même inventivité qui produit la guillotine et la classification des nuages. C'est assez troublant cette question du progrès.

**Vous avez séjourné au Kenya avant d'écrire *Nous autres* ?**

Oui, j'ai passé deux mois là-bas, j'ai bénéficié d'une bourse Stendhal. J'ai très peu voyagé dans ma vie. Je n'aime pas voyager, mais j'aime séjourner.

J'ai choisi le Kenya depuis Paris en cherchant un pays dont la situation géopolitique pouvait être intéressante pour les fins que je lui assignais. Un pays où nous autres Français n'avions pas d'histoire coloniale pour m'éviter le problème du positionnement. J'ai choisi le Kenya quand je me suis aperçu qu'il y avait cette histoire de train, qu'il y avait une société multiethnique assez complexe, que c'était un pays moderne pris dans la mondialisation et qu'il était anglophone.

C'est de l'intuition, au départ. Ce que je voulais aussi figurer dans *Nous autres*, c'est que les formes les plus avancées de la civilisation tendent à séparer l'homme de la nature alors que sa constitution même comme sujet humain me paraît inséparable du sol. Une fois le choix établi, on se documente et la documentation conforte l'intuition. L'intuition, c'est fondamental dans l'écriture d'un roman. Tout ce que vous apprenez après, vous le saviez déjà par intuition. J'ai de plus en plus envie d'être à l'écoute de mes intuitions.

**Propos recueillis par Thierry Guichard  
Photos portraits : Olivier Roller**

## BIBLIOGRAPHIE

- *Nous autres*, roman (Gallimard, 2009)
- *In Memoriam*, textes brefs (Le Promeneur, 2009)
- *Petit éloge de la douceur*, essai (Folio, 2007)
- *Les Monstres*, essai (Gallimard, « Découvertes », 2007)
- *Fils unique*, roman (Gallimard, 2006 ; Folio, 2008)
- *La Théorie des nuages*, roman (Gallimard, 2005 ; Folio, 2007)