

Rencontres littéraires Bergische Universität Wuppertal - Romanistik

Entretiens avec Maylis de Kerangal – 14 décembre 2017

Conférence de l'auteure : *Fiction du réel et réalité de la fiction*

Maylis de Kerangal : Bonjour, je voudrais d'abord commencer par exprimer ma joie d'être ici, ça me fait extrêmement plaisir d'être parmi vous, je remercie Stephan Nowotnick et Marie Cravageot de leur accueil, de leur invitation, de leur intérêt pour la littérature et peut-être pour la littérature française, mais pour la littérature surtout. Alors, aujourd'hui, j'ai proposé de m'interroger, enfin en tout cas de livrer un propos sur les rapports de la fiction et du réel, et surtout la place du document. On va voir ce qu'est le document dans la fiction. Et je voudrais d'abord dire en préambule qu'il ne s'agit pas là d'un discours théorique, en tout cas moi je ne théorise pas mon travail. Mais je voudrais faire plutôt part de certaines pratiques ; c'est par la pratique que pour moi naissent et sédimentent des pistes théoriques. Je précise bien d'entrée de jeu que la littérature ne sert en aucun cas pour moi à illustrer quelques prises de position théoriques par rapport au langage, à la littérature, à l'écriture, etc. La littérature, ça n'est pas ça du tout pour moi quelque chose de théorique. En revanche dans la pratique d'écriture il se trouve qu'il y a ce qu'on peut appeler des méthodes, il y a aussi des épiphanies, mais il y a des méthodes et à ce moment-là voilà il peut y avoir l'embryon de réflexion plus théorique. Alors la place du document dans la littérature pour moi, elle se construit avec un rapport déjà qui est le mien par rapport à la littérature. D'abord première chose, comme Marie Cravageot l'a signalé à la fin de sa présentation, du point de vue de ma formation j'ai effectivement travaillé dans l'édition mais toujours du côté du documentaire, c'est-à-dire ce qu'on appelle dans un terme un peu terrible la non-fiction, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas de la fiction, moi j'ai d'abord été éditrice de guide de voyage puis de documentaires pour la jeunesse, c'est-à-dire il n'y avait absolument jamais de fiction, la littérature à ce moment-là n'était pas présente dans ce travail, l'usage du langage était un usage nominatif servant à définir, à

nommer, à classer, donc, les mammifères marins, les arbres de nos forêts, les pyramides d'Égypte, vous voyez c'était un peu ça mon champ. Et donc moi je suis finalement rentrée dans l'édition par des approches documentaires, et celle qui a été importante à mon avis dans mon travail ça a été d'avoir été d'abord une éditrice de guides de voyages. Et puis la seconde chose c'est un événement plus autobiographique, je crois que j'ai tissé avec la littérature et notamment avec le roman, surtout avec le roman, un rapport de connaissances. Je crois pouvoir dire que quand j'ai commencé à lire des romans c'était pour connaître le monde, tout simplement, c'est-à-dire qu'il y avait pour moi dans les romans une dimension de savoir, un savoir qui ne se résorbait, que je ne pouvais aller quérir que dans ces formes de langages, dans ces formes littéraires et le premier auteur que j'ai lu, donc voilà aux vacances de la Toussaint de la quatrième en France, donc j'avais treize ans, c'est une lecture assez fondatrice pour moi, c'est la lecture de *Pot-Bouille* d'Émile Zola, qui est un roman, finalement, extrêmement documentaire puisqu'il s'agit d'une espèce de radiographie sociologique, mais évidemment très romanesque aussi d'un immeuble à la belle époque dans un quartier de Paris. J'ai été extrêmement impressionnée par cette lecture et si vous voulez je me suis... je pense que cette émotion que j'ai ressentie a ensuite activé des pistes de lecture où je cherchais beaucoup à connaître le monde par les livres. Je vois bien qu'aujourd'hui la dimension documentaire de mon travail est extrêmement liée à la dimension poétique de l'écriture que j'essaie de mettre en place, c'est-à-dire que pour moi il y a une poétique du documentaire et en tout cas un travail littéraire d'une littérature qui est de toute façon une littérature de lisière, dans ces trois livres *Réparer les vivants*, *Corniche Kennedy*, et *Naissance d'un pont*, c'est vraiment ce que j'essaie de développer, c'est vraiment une écriture de lisière finalement qui est à l'orée de la fiction et du documentaire, qui emprunte aux deux, qui emprunte aux deux tout en sachant qu'il ne s'agit que d'une frontière, c'est-à-dire que pour moi il y a une frontière, je ne me place pas du tout parmi les écrivains qui peuvent dire que le réel et la fiction c'est pareil, que tout est fiction ou que tout est réel, surtout que tout est fiction. Non, il y a des choses qui ne sont pas de la fiction, par exemple c'est qu'on va tous mourir et il y a des choses qui sont plutôt du réel, c'est par exemple qu'on est tous dans cette salle. Et pour moi, c'est justement par l'existence de cette frontière qu'il y a quelque chose de dialectique, quelque chose de dynamique, quelque chose de poétique qui peut se tisser entre le réel et la fiction précisément parce que ces domaines s'interpénètrent, ils se frottent, ils se contaminent, ils sont poreux l'un à l'autre, mais ils sont distincts, ils sont distincts en tout cas dans mon esprit. Alors voilà pour moi donc la littérature interroge..., le roman interroge le rapport de la littérature et de la connaissance, la littérature construit un savoir, elle a pour moi des vertus exploratoires et spéculatives. Et c'est vrai que j'ai le sentiment d'avoir parfois écrit pour connaître, et écrire pour connaître dans le temps de l'écriture, c'est-à-dire qu'évidemment il ne s'agit pas de faire un exposé, de faire une

documentation scolaire, j'allais dire, ou d'exposé sur les ponts qui serait après une entreprise romanesque. Mais dans le temps de l'écriture il y a une dimension de connaissance, qui m'émerveille, qui me captive, qui me bouleverse et qui me déstabilise aussi beaucoup. Alors, je voudrais poser finalement la première idée, donc ce que je pourrais appeler justement une forme de théorie issue de l'expérience, puisque c'est vraiment quelque chose que j'ai découvert en écrivant *Naissance d'un pont*, c'est à quel point la documentation est un activateur de fiction, c'est-à-dire que plus on est documenté sur son sujet et que plus la fiction se libère, plus l'imagination s'émancipe, plus il y a une espèce d'efflorescence, comme ça, de l'imaginaire, plus il y a une espèce d'enrichissement fictionnel. C'est-à-dire que contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'idée que se documenter pour écrire un roman, va ne faire que tuer le ressort poétique et fictionnel de l'écriture et finalement que le documentaire va venir écraser la pulsion romanesque, moi je le vis à l'inverse de ce mouvement, c'est-à-dire que plus je suis documentée, plus je suis en phase avec le langage par exemple d'un métier, avec les matériaux qu'il convoque, avec les procédés qu'il implique, plus je suis dans cette espèce de démarche d'enquête et plus l'imaginaire du livre s'enrichit et plus mon imagination se développe, s'active. C'est vraiment un mouvement extrêmement étonnant. Alors je voulais vous poser cette idée, qui est assez contre-intuitive puisqu'en fait moi quand j'écrivais *Naissance d'un pont*, je parlais souvent avec des amis, certains d'*Incultes*, et c'est vrai que je lisais beaucoup de choses sur les ponts et c'est vrai que les réactions pouvaient être : « Mais il ne faut pas trop... Mais après... Où est-ce que va se loger le roman, où est-ce que va se loger la fiction ? ». Alors cette dimension d'enquête pour moi, elle s'est révélée, donc comme je viens de vous le dire, à l'inverse une espèce d'émancipateur de roman, c'est vraiment la naissance du roman, elle se fait pour moi dans un travail documentaire et c'est finalement ce paradoxe-là que je voudrais un peu explorer. La naissance du roman a lieu dans une enquête, dans une démarche documentaire.

Alors ce que j'appelle le document, c'est une acceptation assez large. Pour moi le document c'est aussi bien une expérience, c'est-à-dire le fait de me rendre sur un chantier ou d'aller assister à une transplantation cardiaque, ça peut être un film, c'est-à-dire qu'il y a des œuvres d'art qui deviennent des documents pour écrire, parce qu'en fait le tout est de tisser un rapport avec le document et comment il va être enroulé, enchâssé dans la fiction et comment il va devenir activateur de cette fiction, donc ça peut être effectivement un film, etc... Ça peut être une idée, ça évidemment, et ça peut commencer par être des livres. Et ce que je fais souvent quand je commence à rêver à un livre, mon premier mouvement est toujours de rassembler d'autres livres pour écrire le mien. C'est-à-dire que je n'ai pas du tout le fantasme que tout va venir comme ça d'une espèce de verticalité transcendante, moi je travaille beaucoup plus sur un plan

d'immanence, un peu comme ça en réseau. Et si vous voulez un livre, quand je commence à entrer dans le désir d'un livre, mon premier mouvement est de rassembler des livres, des livres qui sont pas forcément des livres dont le thème concerne celui vers lequel je me dirige. Pour écrire par exemple *Réparer les vivants*, la collection, ce que j'appelle la collection, c'est-à-dire cet ensemble de livres qui sont près de moi quand j'écris les miens ne rassemblaient pas du tout des livres sur la transplantation cardiaque, etc. Mais il y avait par exemple un livre sur les enterrements de cœurs dans la société moderne en France, c'est-à-dire entre le XIVe et le XVIIe siècle, comment est-ce que la société regardait les cœurs, et puis il y avait les poèmes de Villon, etc. et en fait vous voyez, rassembler cette collection de livres, c'est déjà commencer à tisser un réseau de sens et de significations où moi je viens loger mon travail. Alors cette notion de document, c'est aussi des entretiens, c'est aussi de la parole rapportée, mais c'est toujours un mouvement extérieur, c'est toujours une espèce d'enquête, c'est toujours l'idée que le livre commence par une exploration. Alors c'est une exploration pour aller connaître ce que je ne connais pas. Je crois que ce qui m'électrise beaucoup, ce qui m'excite énormément au commencement d'un livre, c'est d'être dans un état de pauvreté, je recherche le dénuement. Ne rien connaître sur ce quoi je vais écrire et que le livre soit aussi une aventure qui se tisse dans le langage et dans la connaissance.

Alors le bon exemple, en fait tout ça je l'ai compris de manière assez radicale en écrivant *Naissance d'un pont*, dont je vais vous lire un extrait, puisque quand j'ai commencé à écrire *Naissance d'un pont*, j'avais un projet qui était d'écrire la construction d'un pont, que le roman serait le roman d'un chantier et le microcosme de ce chantier serait donc l'entité vivante du roman... Le pont serait finalement le personnage principal du livre et il y aurait cette action de construire ce pont. Sauf qu'évidemment quand je commence à l'écrire, je ne connais absolument rien aux ponts, j'ai une culture en terme, je sais pas, de résistance des matériaux, de grands travaux, assez nulle. Et une culture architecturale, pas nulle mais pas extraordinaire, mais pas nulle, une petite base, une petite base qui vient surtout du fait que j'ai été élevée au Havre et que donc Le Havre c'est une ville qui est située à l'embouchure de la Seine sur la Manche et donc sur un estuaire et que quand on remonte de la Seine vers Paris, il y a trois grands ponts, je les cite en partant de Paris, le pont de Brotonne, le pont de Tancarville, et le pont de Normandie. Et ces trois ponts c'est l'imaginaire de mon enfance et moi j'ai vu la construction de ce pont-là derrière que j'ai reconnu et qui est le pont de Normandie et qui est un des ponts les plus magnifiques je pense de ce qui existe sur le sol de France. C'est un pont magnifique. Donc si vous voulez, j'ai un peu, voilà, j'ai un peu ces visions de ponts, mais je ne connais rien à cette histoire de construire des ponts. Donc l'idée pour moi, c'est d'écrire. Le projet du livre c'est que le pont soit debout à la fin, c'est qu'il soit construit et que

le lecteur ait été dans le même temps que moi dans la construction de ce pont. Alors cela implique quoi ? Cela implique qu'il y ait des recherches qui soient faites sur comment est-ce qu'on construit un pont, les étapes principales de construction, qu'est-ce que c'est forer un fleuve, comment est-ce qu'on monte des tours, qu'est-ce que c'est un tablier, qu'est-ce que c'est qu'haubaner des tours, qu'est-ce que c'est la différence entre, justement, un pont suspendu, un pont à hauban ? Alors on rentre vraiment dans une matière documentaire, qui, et c'est là que c'est intéressant, réactive des souvenirs, ceux dont je vous ai parlés, c'est-à-dire on entre dans la résonance. Le documentaire active des souvenirs, on se souvient de scènes : « mais oui il y a ce pont-là ! ». Je connaissais aussi le pont de San Francisco, je suis retournée à San Francisco pour écrire *Naissance d'un pont*. J'ai obtenu ce qu'on appelle la bourse Stendhal, qui est en fait une aide à un voyage et j'ai passé un mois là-bas et le pont de San Francisco par exemple il a été construit entre 1933 et 1937, ça n'est pas du tout un pont de 2007, c'est un pont dont la technique est assez ancienne, mais pour moi il était le pont des ponts, il était le pont en soi, il était un bréviaire et il y a une documentation extraordinaire qui existe sur sa construction et surtout il avait pour moi une dimension supérieure peut-être aux ponts de la Seine. Les ponts de la Seine servent à aller de l'autre côté de l'eau, c'est un des chapitres du livre « Aller de l'autre côté de l'eau », donc là il s'agit juste de franchir la rivière. Le pont de San Francisco c'est un pont qui construit un troisième paysage, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'aller de l'autre côté de l'eau, il crée un troisième espace qui s'appelle la Baie, la Baie de San Francisco. On ne dit jamais « je vais de l'autre côté », on dit « je vais dans la Baie ». Et en fait c'est là où par rapport à une dualité, le pont implique immédiatement une dualité, c'est pour ça que c'est très intéressant, il y a plus de deux espaces qui se mettent en rapport. Dans mon livre, ce sont des espaces antagoniques, ce sont des espaces qui sont hostiles l'un à l'autre, qui sont adversaires. C'est un livre un peu dialectique dès le départ. C'est pour ça que construire un pont c'était plus intéressant que construire une tour, parce que la tour, elle *deale* avec le ciel, elle est dans la puissance, elle est seule au monde, un pont c'est immédiatement deux choses. Et pour le coup, le pont de San Francisco il y a, voilà, cette idée de résolution dialectique d'un rapport de deux espaces, il en construit un troisième. Donc ça, ça m'intéressait beaucoup, et donc j'ai été à la recherche de ces ponts à la fois dans de la documentation technique et dans de la documentation historique et je dois vous dire que c'est dans la documentation technique qu'il s'est réellement passé quelque chose. Pourquoi ? Parce que le langage technique qu'on trouve dans la documentation sur la construction des ponts, c'est tout à coup un continent de langage qui m'était inconnu et que je découvre. Je découvre leurs beautés et je découvre tout ce qui était jusque-là délaissé, ce qui n'était pas regardé par la littérature, ce qui n'était pas regardé par la langue romanesque, le langage technique, c'est-à-dire ce qui est considéré comme étant bassement prosaïque,

pas très sexy, pas très glamour. Ce ne sont pas les belles phrases du texte, du roman, tout ça c'est un peu les bas morceaux de la littérature, et ça me donne l'occasion de les ressaisir et de les re-projeter dans une langue de roman. Et là il y a quelque chose qui se passe et pour moi ça a été un excitant énorme, c'est-à-dire que déjà en un, la recherche documentaire vous voyez bien qu'elle rapporte immédiatement un immense champ sémantique, immédiatement ce sont des mots qui reviennent, immédiatement c'est une poésie qui commence à se mettre en branle, c'est-à-dire que on moissonne des mots et des mots qu'on ne connaissait pas. J'ai commencé à me dire « Mais qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que ça signifie ? »

Finalement pourquoi le monde de la science et le monde littéraire sont des mondes, qui se croisent parfois si peu. Bien qu'il y ait des romans aujourd'hui qui s'emparent de questions scientifiques, pour n'en citer qu'un seul, par exemple celui de Jérôme Ferrari *Le Principe*, qui est un roman exemplaire sur ce plan-là. Dans ce livre-là, moi qui n'ai absolument jamais été très douée et ni même très passionnée par la question des mathématiques, des sciences, il se trouve que des années plus tard, quand je me demande, justement, comment on fait ces câbles qui soutiennent les ponts suspendus, je rencontre des expressions comme la chaînette, par exemple, ce qu'on appelle la chaînette chez les ingénieurs, ceux qu'on appelle les bridgemen, les ingénieurs des ponts, le cosinus hyperbolique, etc. Et tout à coup c'est vrai que pour moi ce sont des capsules qui s'ouvrent, des capsules de sens, des capsules de poésie, et là il y a l'utilisation d'un document, de documents qui pour le coup sont livresques mais viennent aussi d'entretiens ou de questions que je peux poser autour de moi. Il se trouvait que j'ai dans mon entourage des gens qui sont plutôt de formation d'ingénieur. Donc là pour moi ce qui est intéressant dans le travail documentaire et dans le rapport du document à la fiction, c'est un rapport de langage, c'est-à-dire que c'est comment le langage technique peut tout d'un coup changer de statut et peut être réincorporé, enchâssé, ressaisi et devenir un activateur de prose littéraire, c'est-à-dire comment le langage technique accède à une dignité littéraire alors que jusque-là moi je ne l'avais en tout cas pas regardé. Et il me semble aussi que c'est un monde, le monde de la technique, un monde de la mathématique technique, l'application technique de mathématiques, c'est un monde qui est considéré comme étant sûrement prosaïque et ce prosaïsme-là qui conviendrait à un certain imaginaire littéraire. Or ce que j'ai voulu faire vraiment dans ce livre-là, c'est me saisir de ce champ sémantique, de ces mots et de leur redonner une espèce de dignité littéraire. C'est pourquoi l'extrême précision qu'il y a dans ce livre pour moi c'est d'abord un enjeu littéraire et un enjeu poétique, c'est comment placer dans une phrase un terme technique qui va provoquer un grain, va créer une dissonance, on va le repérer immédiatement dans la page, il va sonner différemment à l'oreille, la phrase autour va sonner

différemment aussi, donc ces mots techniques ils sont pour moi des mots poétiques, c'est-à-dire que je m'en sers comme d'un matériau littéraire et il y a un engagement dans la langue, je viens de le dire, c'est-à-dire faire quelque chose de ce continent de langage méconnu mais aussi il y a un engagement poétique, créer des grains, créer de la dissonance dans la belle phrase romanesque, créer des moments de rupture avec ces mots-là, donc on est vraiment dans le langage.

Il y a un autre usage, évidemment, du document qui est un usage beaucoup plus peut-être prosaïque encore qui est l'usage des lieux. Pour moi les lieux sont vraiment fondamentaux dans le roman, je vais jusqu'à dire que quand il n'y a pas de lieu il n'y a pas de livre. Pour moi, si vous voulez, le lieu précède le roman, il faut d'abord définir un périmètre pour la fiction, un périmètre que la fiction va venir habiter. Donc il y a un rapport aux lieux qui est d'abord un rapport documentaire, un rapport qu'on peut dire d'exploration ; il s'agit de délimiter et de décrire. Ce qu'il y a d'extrêmement motivant dans l'usage du lieu et du rapport au lieu et notamment de l'usage de la carte, de la photo ou de l'expérience personnelle, le fait d'avoir été visiter, d'avoir été quelque part, c'est l'idée que c'est un document qui appelle de la description et la description pour moi c'est, à la fois, un défi, un risque et il y a aussi une dimension de plaisir extrêmement puissant. Dans *Corniche Kennedy*, exemplairement c'est vraiment le livre où le document, la part documentaire du livre elle est donnée par le lieu, c'est-à-dire que la fiction elle prend corps dans ce lieu, elle se développe dans ce lieu, s'il n'y a plus de lieu, il n'y a plus d'histoire, ce lieu c'est un rivage, c'est une plate-forme sur un rivage et donc on est déjà dans un espace de lisière, un espace de frontière entre la mer qui est le monde du désir et des pulsions et puis un monde où on se rénove, un monde fait de seuil et de pulsions, un monde fait de sensations physiques. Et puis derrière cette plate-forme c'est la ville, la grosse ville, en l'occurrence Marseille qui est une ville extrêmement peuplée, extrêmement active et la ville c'est le monde de la loi et des hommes et le monde où il y aura cette espèce d'intrigue policière. C'est un livre qui précédait *Naissance d'un pont* mais déjà il y avait ces deux espaces, l'espace marin et l'espace urbain et entre les deux il y a cette corniche. Et la corniche ça a plusieurs significations, c'est une forme géomorphologique, extrêmement précise, extrêmement définie dans les traités de géomorphologie. Donc c'est un relief du terrain ça implique un certain sol, c'est un relief comme un balcon sur la mer et puis c'est aussi un terme qu'on utilise pour donner l'idée d'un décor, un décor plutôt baroque, les corniches sont très abondantes dans l'art baroque et c'est un livre où il avait une forme de baroque notamment dans l'usage de l'oralité. C'est un livre assez agité où j'essayais de transcrire et de capter l'adolescence dans ce qu'elle peut avoir de sauvage, d'un peu explosif très nerveux, avec une espèce de vitalité, comme ça, en expansion. Mais tout ça se trouve localisé sur cette

corniche et là vraiment il y a un rapport si vous voulez au document que moi j'ai traité par l'usage de la cartographie, parce que je connaissais assez mal Marseille en fait quand j'ai écrit ce livre, j'y étais allée une fois et c'est vrai que j'avais marché sur la corniche mais sans jamais penser que j'en écrirais plus tard, donc voilà j'ai eu recours à des cartes, j'ai eu recours à des photos, j'ai essayé d'activer des souvenirs de cette unique balade que j'avais faite sur la corniche mais par ailleurs, c'est là où la dimension autobiographique vient tisser, vient se tramer dans tout ça, de la même manière que j'avais une formation, quand même, tournée vers les sciences humaines et une expérience professionnelle tournée vers l'édition de documentaires, de même d'un point de vue autobiographique *Corniche Kennedy* est peut-être le livre où la traçabilité autobiographique est la plus visible dans la mesure où j'ai grandi sur un rivage. C'est-à-dire que je suis née à Toulon à quelques kilomètres de Marseille, donc déjà c'est une lumière, la Méditerranée, des lumières que je connais. Il y a une corniche à Toulon qui m'intéressait moins que celle de Marseille parce qu'elle appelait moins ces jeunes et elle appelait moins ces sauts mais après j'ai vécu dix-huit ans au Havre et donc j'ai vécu vraiment dans cette situation d'être avec la mer devant soi, avec l'horizon un peu comme une promesse, avec cet espace instable et en même temps cet espace sensoriel où quelque chose peut venir. Vivre devant un horizon, c'est quelque chose qui construit un imaginaire assez fort et derrière une ville qui avait été détruite et reconstruite. Et je pense que l'idée du document lieu, la description extrêmement précise que je fais de la corniche Kennedy c'est aussi l'idée que de ce lieu va naître la fiction. Les personnages du livre vont naître de la roche en fait, ils vont se former, ils vont vraiment émerger de la pierre, de la corniche. Ils n'existaient pas avant, on instaure un lieu et ensuite ce lieu va être peuplé par la fiction.

Cette fameuse plate-forme qui est dotée par une espèce de grâce de la géomorphologie d'un promontoire naturel comprenant trois plongeurs et ces jeunes plongent à longueur de journée et ce plongeur est une initiation, c'est aussi une parade, c'est aussi une façon de se faire voir, de tisser des liens entre eux. Alors, pour moi dans ce livre l'apport documentaire il est dans les lieux, et puis vous l'avez peut-être entrevu il est également dans une considération un peu ethnographique sur les comportements et par exemple la manière de se dire bonjour, la manière de se saluer. Et ce qui m'a touchée dans la description de cette bande d'adolescents que j'ai donc placée un peu coincée en marge de la ville et au seuil de la mer, comment elle peut à la fois prendre place dans le monde contemporain, quelle est la place que l'on réserve à la jeunesse dans le monde contemporain, comment justement le monde des lois et le monde des pulsions tissent un champ de contraintes et aussi un champ de transgressions et aussi un champ de subversions pour une bande de jeunes c'est un peu toute l'histoire de ce livre mais ce livre il est absolument tendu, le foyer de ce livre c'est

cette corniche, c'est cette paume où ils se retrouvent et où ils plongent. Ici il y a une référence au réel qui est là, non pas le langage technique, normé, défini des dictionnaires, des manuels d'architecture, là le référent, le document il référence un réel topographique, un périmètre qui est saisi par l'écriture et dont la lumière, la texture de la roche, les modalités d'habitations, la manière dont on active cette zone, dont elle se peuple, dont on la subvertie aussi, la manière dont elle se place topographiquement dans la ville finalement. Comment ce petit espace devient le foyer radiant du roman, c'est une façon d'exaucer le document topographique, le document Marseille-corniche Kennedy ; Corniche Kennedy c'est un toponyme, c'est le nom de ce boulevard qui sinue entre la terre et la mer à Marseille. Cette plate-forme exauce ce document toponymique et finalement la topométrie du lieu. Alors ça c'était un deuxième usage du document et qui passe, évidemment, par des formes d'appropriation et ces formes d'appropriations, pour moi, ça induit du mixage du montage, y faire rentrer de l'oralité, créer une action romanesque, on peut prendre dans ce roman, par exemple, les stéréotypes du polar et agiter quelque chose. Évidemment, il n'y a qu'une dimension poétique et littéraire dans l'usage de ce document. Finalement je me demandais beaucoup comment la littérature peut se saisir des lieux et qu'est-ce que cela signifie se saisir d'un lieu existant, d'un lieu réel, avec une référence au réel patente la corniche Kennedy qui donne son titre au livre, qu'est-ce que ça signifie dans le roman.

Et puis le troisième exemple que je voulais donner, c'est un exemple qui se trouve dans le dernier roman que j'ai écrit qui s'appelle *Réparer les vivants*. Ce roman est un peu spécial pour moi parce que là je pense que j'ai, du point de vue théorique, radicalisé toute la pratique, c'est-à-dire que dans *Corniche Kennedy* que j'ai écrit en premier il y a une saisie extrêmement poétique et la part inventée, la part de l'imagination, un lieu créé pour dire la fiction, ce lieu de la corniche est à la mesure de la fiction que je voulais y porter. C'est un livre où la part inventée est très importante. Dans *Naissance d'un pont*, la méthode exploratoire, la méthode d'enquête n'était pas tellement au point, c'était la première fois que je m'avançais vers des champs de langage inconnus, notamment le champ de la technique et si vous voulez, je me souviens que, effectivement j'ai commencé par me documenter puis j'ai commencé à écrire et en fait j'ai ressenti une fausseté dans cette pratique qui consistait à obliger la fiction à résorber un matériau documentaire, ça c'est quelque chose sur lequel je veux absolument insister, c'est-à-dire que pour moi le roman il est absolument libre, rien ne peut le gouverner et surtout pas un stock d'informations qu'il aurait pour mission de dire. Ce n'est pas ça écrire un roman. Ce n'est pas fictionner un petit prétexte documentaire pour raconter l'histoire de ponts, et finalement la méthode pour moi, qui fonctionne le mieux et me permet de bricoler un monde totalement personnel dans les livres c'est de me documenter au fur et à mesure que je suis en train d'écrire le livre, c'est-à-dire qu'au début je n'en sais rien, je n'ai jamais fait d'études de médecine. J'ai un frère qui est chirurgien, donc j'ai

quand même un appui qui va être assez important, je pense à la fin du livre, mais bon c'est pas du tout lui qui intervient au départ. Je ne connais rien à ces histoires de transplantations cardiaques et j'ai le projet de raconter le transfert d'un cœur d'un corps à l'autre. Je suis à ce moment-là moi en situation de deuil personnel, un deuil assez éprouvant et je rentre un peu dans cette histoire sans immédiatement faire le rapport avec cette histoire que je suis en train de vivre, ça m'apparaît très clair à peu près au milieu du livre. Je suis en train d'écrire quelque chose qui me concernerait mais finalement quand je commence *Réparer les vivants*, cette histoire de transplantation cardiaque, je ne la relie pas immédiatement à ce que je suis en train de vivre dans ma vie personnelle. Donc c'est un roman trajectoire, je suis pareille dans un état de dénuement, de pauvreté assez tangible au début mais là je prends le parti de commencer l'écriture et de me documenter sur le transfert au fur et à mesure que le transfert se fait ce qui fait que plus que dans *Naissance d'un pont* où ce rythme-là je l'adopte à peu près au premier tiers du livre, considérant que le premier tiers a été difficile pour moi parce qu'il y avait peut-être cette idée que, ce que j'appelle, le dossier de documentation pèse un peu sur la narration donc je décide de tout arrêter, de faire autrement, de me placer d'un autre point de vue. Dans *Réparer les vivants*, il y a une radicalisation de ce rapport aux documents, il y a une radicalisation de ce rapport à l'enquête et il y a une méthode qui se sédimente, et qui pour moi a joué à plein sur le plan de la libération de la fiction, d'une capacité à faire vivre un collectif de personnages et d'une capacité à faire que sinue dans ce livre un réseau de sens, de significations, un réseau d'images, que ce soit le champ qui concerne les oiseaux, que ce soit le champ qui concerne le chant, c'est-à-dire le fait de chanter qui intervient partout dans le livre et ça finalement c'est le travail de l'imagination qui joue à plein.

Et je fais une parenthèse, qui est en fait l'essentiel de ce que je voulais vous dire aujourd'hui, c'est que l'imagination est quelque chose qui est assez mal portée, qui était assez mal portée dans le monde littéraire, c'est-à-dire que moi je rencontrais surtout beaucoup d'auteurs qui pouvaient me dire : « tu sais, moi, je n'ai aucune imagination » avec un ton un peu dégoûté pensant que l'imagination c'était peut-être une capacité un peu gratuite ou artificielle à fabriquer des histoires, des espèces de fantaisies personnelles. Moi je pense qu'il faut revenir à une conception baudelairienne de l'imagination, c'est-à-dire que l'imagination c'est absolument pas raconter une petite histoire avec des péripéties incroyables. C'est finalement l'art de faire surgir, c'est ce que dit Baudelaire, l'art de faire surgir entre les choses des rapports intimes, des rapports secrets, des résonances et des correspondances et des analogies et en fait c'est l'art de tisser ce réseau-là qui est pour moi l'imagination. Et ça a joué de mon point de vue assez bien dans *Réparer les vivants* parce que je faisais la documentation au fur et à mesure que j'écrivais le texte.

En écrivant *Réparer les vivants*, je pensais avoir écrit un livre très différent de *Naissance d'un pont*, je trouvais qu'il n'y avait absolument aucun rapport entre construire un pont et transplanter un cœur. Je n'avais pas vu déjà que c'était un livre tellement analogique, je m'en suis rendu compte en rendant le manuscrit à l'éditeur, je lui disais : « c'est très très différent tu ne vas rien reconnaître, c'est un livre très, très différent » ; mais pas du tout c'est un livre de trajectoire. Dans le pont il faut aller de l'autre côté de l'eau, dans ce livre-là, il faut rallier le corps de Claire. C'est un livre où le rapport à la documentation est radicalisé, le lexique exogène à la langue romanesque, ici à la langue médicale, est hyper investi et c'est un livre qui construit aussi un collectif, où il n'y a pas de personnage principal, il y a des figures majeures, dans le pont il y avait peut-être Diderot et Sumner et puis là il y a peut-être Thomas et Marianne, mais si vous voulez il n'y a pas de personnages qui prend le pouvoir, c'est pas un personnage que l'on va suivre. C'est un collectif de personnage et encore une fois, peut-être que de la même manière que le pont était le personnage principal de *Naissance d'un pont*, ici c'est sûrement le cœur qui pourrait faire office de personnage principal. Je connaissais si peu ce qu'était un cœur qu'évidemment j'ai commencé à me dire « mais c'est quoi un cœur humain ? enfin qu'est-ce que c'est un cœur humain ? A quoi ça ressemble ? » Et je me souviens que c'était un peu comme quand j'avais ouvert l'atlas, je ne travaille pas mal avec les Atlas puisque j'ai fait une maîtrise en histoire mais sur de la géographie, donc j'ai passé un an aux cartes Zeppelin et j'ai beaucoup d'Atlas et j'ai un amour de la carte et je mobilise énormément les cartes et les atlas dans mon travail, ça me fait rêver, j'aime beaucoup ça. Et si vous voulez, j'ai commencé à regarder des planches anatomiques : qu'est-ce que c'était un cœur et c'est vrai que je pensais, j'étais un peu une fille d'avant 1959, c'est-à-dire que quand j'ai commencé le livre, alors j'ai pas honte de le dire parce que je pense qu'il y a des gens qui sont dans la situation où j'étais, enfin qui auraient été dans la situation où j'ai été, je pensais que le corps, qu'on atteste la vie d'un corps humain par le battement de son cœur, que le cœur battant était le principe qui attestait la vie d'un corps. Or en 1959, on a redéfini la mort en France, et si vous voulez c'est l'activité cérébrale qui désormais atteste la vie d'un corps humain et c'est pour cela qu'on peut être cœur battant et en état de mort encéphalique. Pour moi, très concrètement, le fait de me demander qu'est-ce que c'est qu'un cœur et du coup qu'est-ce que c'est que la mort cérébrale, c'est 1959, donc ce que je disais, déposition du cœur et sacre du cerveau, révolution épistémologique, on passe dans une autre dimension. Et si vous voulez, tout ça c'est de l'imaginaire qui est en train de se mettre en place.

Penchons-nous sur un moment fort du livre, le cœur de Simon a été explanté, il a été transporté et il a été greffé dans le corps de Claire et arrive le passage qui concerne un chant, qui est le chant que donne Thomas,

l'anesthésiste, la manière dont il va chanter dans le bloc opératoire et c'est ce qu'on appelle le chant, le chant de belle mort à Simon. Dans ce passage, il y a la conjonction de deux choses : d'abord la toilette mortuaire est déposée dans le menu, chaque étape est dite, les expressions, par exemple tampon oculaire, des termes techniques qui désignent le matériel qu'il y a dans une salle d'opération. Les étapes de cette toilette sont toutes dites et même scandées et elle se dresse autour du chant qui est le chant de Thomas, Thomas qui est le coordinateur de toute cette transplantation, qui est l'infirmier qui est là du début à la fin de la trajectoire. Ce texte-là, je l'ai écrit, aussi, après avoir lu un texte d'un anthropologue, d'un historien de l'antiquité qui s'appelle Jean-Pierre Vernant, qui est un historien et un anthropologue qui s'est spécialisé sur la Grèce Ancienne et qui avait écrit un texte intitulé *Le chant de belle mort ou le cadavre outragé*. Et justement il essayait de montrer comment le chant en Grèce Ancienne, le rite funéraire que l'on rendait aux guerriers tombés sur le champ de bataille et dont on a d'ailleurs une image dans l'Iliade au moment où Priam descend sur la plage récupérer le corps d'Hector, son fils, qu'Achille a défiguré après lui avoir fait faire sept fois le tour des murailles de Troie. Priam veut rendre les honneurs à son fils et il veut qu'il reçoive ce chant de belle mort et il va le chercher chez les Grecs. Et Jean-Pierre Vernant écrit ce texte admirable, qui à la fois fait advenir ce qu'est un rite funéraire en Grèce Ancienne et notamment cette dimension de propulsion de noms dans la mémoire collective : on va chanter pour que les cités se souviennent du nom du défunt et construire une légende, construire une mythographie. Évidemment une mythographie ça revient vers l'écriture, c'est aussi ce que je me disais que j'étais en train de faire à ce moment-là et c'est un passage pour moi assez émouvant du texte où j'ai eu l'impression que tout se cristallisait en fait, que mon geste d'écrire, d'écrire cette transplantation, de décrire ce chant, de décrire cette toilette mortuaire et d'envoyer le nom de Simon Limbres comme ça dans ce livre, voilà il y avait une forme de cristallisation. Elle me vient par l'usage intensif de ce document, de ce texte d'anthropologie historique. Dans *Réparer les vivants*, comme pour *Naissance d'un pont*, ce sont des romans dont la trame narrative est assez simple puisqu'à chaque fois on déplie des processus, là dans *Réparer les vivants* ce qui scande la narration, ce qui donne sa vertèbre au texte, c'est le protocole de la transplantation cardiaque, de la mort encéphalique au réveil de la receveuse. Et pour moi j'avais eu une démarche assez classique, appels à l'agence de la biomédecine, j'ai rencontré un coordinateur de greffe, donc j'ai eu à ce moment-là des entretiens avec lui qui ont été assez importants pour comprendre ce qu'est une transplantation et puis aussi, j'ai pu aller à l'agence de la biomédecine pour voir un peu les ordinateurs qu'ils ont à Paris les systèmes immunitaires, les système HLA des donneurs et des receveurs et puis enfin j'ai été dans un bloc opératoire pour voir ce que c'était une réimplantation cardiaque, j'ai assisté une nuit à la dernière opération qui est dite dans le livre. Mais je dois vous avouer que ce ne sont pas ces expériences

qui m'ont le plus impressionnés, je pense que ce qui m'a plus impressionné c'est plus de lire, peut-être ce texte de Jean-Pierre Vernant parce que le rapport au document ne m'intéresse pas pour lui-même, ce qui m'intéresse dans le document c'est qu'est-ce qu'il peut y faire advenir sur le plan littéraire. Le problème du roman de mon point de vue, en tout cas moi mon problème quand j'écris un roman n'est pas la mimesis du réel, c'est-à-dire ce n'est pas le réalisme mais c'est vraiment ça reste la littérature. Et si vous voulez, la question du roman et donc de l'écriture du roman et de son emploi du document et de la manière dont le romancier fait usage du document, dont moi je fais usage du document, pour moi n'est jamais à dessein de reproduire le réel mais de questionner la vie. Pour moi la question du roman, c'est, si vous voulez, le réel augmenté de la question du langage et je vous dirais cette équation, ça pourrait être voilà réel plus langage égal roman, c'est-à-dire que le réel augmenté, exaucé par le document, exaucé par le langage, par une appropriation, et c'est donc bien la question de la vie que pose le roman, et je n'ai pas un usage réaliste, on le voit d'ailleurs dans ces passages qui regardent plus vers une poétique de la langue qui sont précis mais la précision n'est pas la fin ultime, ce qui est la fin ultime c'est que le texte soit vivant.

Table ronde : discussion avec l'auteur

MC : Oui, alors, je rebondis sur quelque chose que vous avez dit dans votre présentation, vous avez parlé de la corniche en un sens baroque dans *Corniche Kennedy*. J'ai une vague idée de ce que c'est une corniche baroque, mais j'aimerais en savoir plus sur cette interprétation.

Maylis de Kerangal : Je voulais dire que c'est assez polysémique la « corniche » et que ça désigne aussi bien une espèce de forme de relief qui permet d'être en surplomb, enfin en surplomb de la mer, voyez les routes en corniche qui surplombent les littoraux, et puis c'est aussi les éléments d'architecture baroque que l'on trouve par exemple sur les retables ou parfois même dans les extérieurs des églises. Vous dites baroque mais en fait pour moi ça veut aussi dire autre chose. L'idée du baroque dans la littérature, c'est-à-dire pour moi ce mot de corniche, je le relie aussi à ce que peut être le style baroque c'est-à-dire que pour moi il y a quelque chose dans mon travail qui regarde un peu vers le baroque, c'est-à-dire la primauté du mouvement, une certaine idée de la vitesse, et il y a quand même des éclats un peu baroques alors c'est pour ça que j'ai dit ça.

MS : En lisant *Réparer les vivants*, j'ai eu le sentiment que les personnages qui rentrent en jeu dans la fiction sont un peu « survolés », traités un peu superficiellement. Pourquoi ce choix ?

Maylis de Kerangal : Alors c'est une grande question, la question du personnage de roman, elle est super dure, moi je trouve. C'est très compliqué en fait de créer un personnage de roman. Alors le fait est que moi je n'écris pas mes livres du point de vue des personnages, c'est-à-dire que, en tout cas dans *Corniche Kennedy*, dans *Naissance d'un pont*, dans *Réparer les vivants*, ce ne sont pas des livres où les personnages sont en pole position de la narration. Ce sont des livres dont les personnages entrent en jeu quand l'action les appelle. Alors il y a quand même des figures majeures, quand même, Thomas par exemple, dans *Réparer les vivants*, c'est un personnage qu'on connaît un peu, on sait qu'il chante, on sait d'où il vient, on sait quelle a été sa formation, on sait aussi qu'il faut bien regarder Thomas, il faut bien le regarder. Mais c'est vrai qu'il est saisi au moment où il reçoit un coup de fil, où on lui dit voilà il va y avoir un donneur d'organe potentiel. C'est à ce moment-là que la narration le regarde si vous voulez. Si j'avais écrit le livre du point de vue de Thomas, c'était pas du tout ce livre-là. Donc en fait ce sont des livres où il n'y a pas de point de vue de personnage. C'est la dimension d'épopée contemporaine qui me tenait beaucoup à cœur quand j'écrivais le roman, épopée au sens de la définition littéraire. On sait ce que c'est ce type de récit, c'est-à-dire des récits qui sont tirés par l'action, dont le moteur narratif est en train de se produire : batailles, conquêtes, etc, où il y a des héros qui émergent mais en fait pour moi, en tout cas dans le pont et le cœur, qui sont des livres, donc je l'ai dit, dont j'ai repéré finalement la similarité, je voyais bien que c'est des livres de trajectoires, des livres de techniques, des livres de collectif, etc. même s'ils ne racontent pas la même histoire et qu'on est complètement ailleurs et que ça fait surtout pas appel aux mêmes émotions. C'est pas du tout les mêmes émotions. En revanche les personnages apparaissent quand c'est à eux d'agir et on les lâche après, on ne sait pas ce qu'ils deviennent après. C'est comme si vous voulez une focale de la narration qui est posée et puis il y a le déroulé de l'action et ils sont appelés dans l'écriture au moment où ils sont en train d'agir. Et j'aimais assez ça, l'idée qu'on ne sache pas ce qu'il y a avant et qu'on ne sache pas ce qu'il y a après. Cordélia aussi on la connaît. Moi j'ai l'impression malgré tout, je comprends ils sont pas développés en tant que personnage parce que ce n'est pas eux qui intéressent la fiction pour le coup. Ce qui intéresse la fiction c'est, pour moi, c'est quoi donner ? qu'est-ce que c'est que cette opération ? qu'est-ce qu'un transfert de cœur ? Comment ça se produit ? Qu'est-ce que ça met en place comme imagineaire comme geste anthropologique, poétique, politique, philosophique ? Qu'est-ce que ça nous dit de nous ? Les personnages ils sont en fait assez derrière, ils agissent, ils sont là, moi je les trouve importants, c'est des figures agissantes mais le roman n'est pas

écrit pour eux. Là je suis un peu à rebours des grands livres, que j'adore d'ailleurs, qui sont les grands romans de la moitié du XIXe siècle en France où si vous voulez, ce qui va siphonner toute la narration c'est un personnage corps et psyché, c'est-à-dire c'est Jean Valjean, c'est Madame Bovary, tout transite par Emma en fait, là en fait non. Et ce n'est pas qu'il y ait un point de vue de différents personnages, non, c'est qu'il y a différents personnages qui rentrent dans une même action et qui interviennent à un moment différent, c'est-à-dire qu'on les connaît à ce moment-là puis on ne les connaît plus. Dans *Réparer les vivants* il y a cette Rose qui arrive, il y a Virgilio qui arrive aussi à un moment et alors à chaque fois je dis des choses sur eux. Je ne les trouve pas du tout entités vides et seulement agissantes. Je trouve qu'ils existent, en tout cas pour moi ils existent, c'est vrai que ce n'est pas des personnages qui sont développés et de la même manière le personnage de la receveuse n'est pas développé. Je trouve que c'est assez bouleversant qu'elle ouvre les yeux, etc. mais si vous voulez le cœur du livre c'est « c'est quoi donner ? » « c'est quoi cette histoire de transfert d'organe ? », « comment ça, légalement, politiquement, comment ça a lieu ? », elle, elle est... c'est pas « qu'est-ce que c'est de vivre avec en soi l'organe d'un autre ? », pour moi ça c'est un autre livre. Donc en fait j'ai un peu procédé comme ça.

LW: Comme nous l'avons vu, vos romans sont très variés, et nous avons beaucoup parlé de ce que vous avez déjà fait, donc ma question est tournée vers l'avenir. Est-ce que vous avez déjà des projets qui sont peut-être comparables à ce que vous avez déjà fait ? Est-ce que vous préférez approfondir un aspect que vous avez déjà traité ou plutôt se consacrer à quelque chose de nouveau ?

Maylis de Kerangal : Alors je suis en train de terminer un roman et c'est compliqué d'en parler je suis assez fragile avec ce texte, je ne sais pas du tout ce que ça vaut, vraiment, j'essaie de me dire que c'est très différent, que c'est vraiment autre chose, qu'il y a l'idée de se réinventer à chaque livre. Je pense qu'il y a eu un cycle quand même où justement il y a la notion de personnages mettant en place des collectifs, on a aucun personnage qui émergeait. Là pour le coup c'est un livre, par exemple, où il y a un personnage de femme qui est très éclairée, elle n'est pas seule encore une fois mais elle est quand même très éclairée. Et ça déjà pour moi c'est la révolution, c'est très dur quand même. Je trouve ça difficile. Après j'aime quand même assez les histoires, les romans d'action. Ce qui m'intéresse, ce sont les romans d'action, des romans où on fait, on construit un pont, on transplante un cœur, on essaie de fuir un train, j'aime assez les romans où il y a un cœur narratif très actif. Et je ne considère absolument pas qu'il y ait des sujets qui soient littéraires, et d'autres qui n'en soient pas. Pour moi, c'est une notion qui n'intervient pas. Tout sujet est littéraire, il n'y a aucun sujet qui ne peut faire le sujet d'un texte littéraire, aucun. Quand j'ai écrit *Naissance d'un pont*, on s'est dit « oh la la, non, c'est bizarre ce sujet ». Non

pour moi, c'est même tellement littéraire comme le cœur humain avec l'idée en plus du cœur ce que ça dit dans la littérature, je veux dire c'est quand même le mot, le mantra de l'amour courtois, de toute une tradition littéraire française, de la chanson de geste de donner son cœur, je veux dire c'est un syntagme qui est archi secoué par la littérature dans tous les sens, donc faire un livre sur le cœur, je trouve que ça met en place des héros d'un geste extraordinaire, je trouve qu'on est pas du tout dans de l'infra, pour le coup, c'est pas de la quotidienneté. Le pont aussi il y a une dimension monumentale. Et pour moi, il n'y a aucun sujet rétif au roman. Le roman, par essence, c'est un genre tellement plastique, tellement mauvais genre, tellement bâtard, dans le sens noble de la bâtardise mais je veux dire c'est quand même un roman, tout rentre dans le roman un fait divers, une biographie, etc. Et en revanche c'est vrai que moi j'essaie d'articuler du monumental du grand sujet, le pont, le cœur, avec des choses très quotidiennes, vous avez vu très prosaïque. Il y a aussi des scènes où juste des gens, je ne sais pas, croquent un sandwich, fument une clope, essaient de savoir ce qui se passe dans quel monde ils vivent.

VFG : En ce qui concerne le rapport à la matière, comme l'eau, la mer dans votre œuvre puisque quand on regarde *Corniche Kennedy*, la base c'est quand même la mer, *Naissance d'un pont* traverse de l'eau et puis *Réparer les vivants* même chose. J'aimerais savoir quel rôle joue l'eau, cette matière, dans votre création ?

Maylis de Kerangal : Je connais assez bien la mer, en fait je ne peux pas dire que je la connaisse, au sens où je n'ai pas été sur tous les océans mais j'ai navigué un peu, j'ai une famille aussi, où il y a une très forte proximité avec la mer. Mon père était en mer quand j'étais petite, voilà j'ai une famille où les hommes étaient en mer et donc il y avait un rapport à l'absence aussi, etc. donc à l'imagination, à la carte. Et je dois dire c'est vrai que c'est peut-être moins la mer que des villes comme Le Havre, je dirais la ville au bord de la mer c'est vraiment une entité romanesque hyper forte chez moi, je pense que dans tous mes livres il y a un moment où on est au Havre ou en tout cas la grosse ville en bord de mer et le port c'est quand même un élément d'imaginaire assez fort. Après il y a un livre... alors, voyez ça de manière assez classique et assez autobiographie, mais y a un livre où la mer joue un rôle vraiment particulier en dehors d'être le lieu des pulsions, un lieu sensoriel, un lieu mouvant un lieu de la ville où c'est vivant, etc. Non seulement dans *Réparer les vivants* la mer a un autre sens et elle a un sens plus philosophique, c'est-à-dire que c'est pour moi le pli deleuzien, je ne sais pas si vous avez une idée des textes de Deleuze, c'est-à-dire que c'est l'idée que à un moment donné on est dans une espèce de vague qui se lève au début de *Réparer les vivants*, c'est une vague qui est autre chose que la mer en soi, qui est la vague déjà de la lecture, qui est la vague de l'émotion, c'est-à-dire que c'est une vague qui monte, c'est aussi une histoire d'onde, on dit la onde en italien pour la vague, c'est un livre *Réparer les vivants* où on est tout

le temps au téléphone parce qu'il faut prévenir des gens, parce qu'il faut appeler. Donc c'est un monde où s'enchevêtrent des ondes multiples, les ondes de choc, les ondes de choc c'est l'annonce de la mort, d'apprendre la mort, l'onde P qui est la première onde qui active un cœur humain, donc cette idée de vague c'est aussi dans l'idée que moi je me disais qu'il faut que je construisse une vague qui soit en fait la vague de la lecture, c'est-à-dire que j'arrive jusqu'à la grève, il faut arriver jusqu'à la plage, donc il faut déplier toute cette matière qui se compacte beaucoup dans le moment où se forme le tube, le moment de la mort, etc. et après il faut tout déplier. Et pour moi c'était l'image même du livre qui était résorbée dans cette vague avec un truc assez philosophique aussi de cycle, de recommencement, évidemment que l'eau c'est le principe de la vie, etc. mais là je dois dire que l'eau, la mer, etc. ça a pris une forme extrêmement précise et comme on dit voilà une vague d'émotion et voyez ce terme de vague je l'entendais tout le temps, onde, vague c'était un peu les mots qui amorcent le livre, ce qui s'amorce dans cette vague, c'est aussi un afflux hyper fort. C'est comme une métaphore pour moi, du geste d'écrire en tout cas, pas du livre lui-même mais du geste d'écrire, ce que moi je vais essayer de faire. C'est assez fort pour moi cette vague.

JA : Est-ce que vous travaillez, avez travaillé, vous avez envie de travailler avec des images comme support. La photo, le cinéma ?

Maylis de Kerangal : Pas spécialement, enfin si vous voulez, je reste... mon champ d'action ça reste quand même le langage. J'ai écrit deux livres qui sont en regard de photos mais qui n'étaient pas illustratifs. J'ai écrit deux livres avec deux photographes différents, un qui s'appelait *Pierre, Feuille, Ciseau* qui était une exploration de territoires en Seine-Saint-Denis d'une cité qui s'appelle le Clos Saint Lazare et la cité Jardin, donc deux zones qui se frottent, j'ai écrit des fictions autour de ça. Et un autre qui s'appelle *Villes éteintes* où j'ai documenté, pour le coup, le travail d'un photographe et de son travail qui est un peu d'astrophysique. Mais si vous voulez, par exemple, je pense que la littérature produit des images et moi-même voyez dans l'idée d'imagination, donc j'ai un peu parlé de cette histoire que pour moi écrire un livre c'est enclencher, faire vivre un réseau de signes, de références, d'échos, de résonances, d'analogies, etc. et finalement c'est comme ça que les livres ils naissent, pour moi c'est de la production d'images. C'est-à-dire que dans l'imagination il y a une faculté à produire des images et par exemple mes livres ont tous été regardés par le cinéma, il y a des images en tout cas, il y a une production d'images. Je n'ai jamais moi travaillé aux scénarios des films qui étaient adaptés de mon travail, je n'ai pas du tout ce rapport-là, ce qui m'intéresse dans le cinéma ce serait encore des histoires d'écritures, et l'image elle est là quand même déjà. J'ai beaucoup à écrire encore en fait, j'aime bien faire des choses avec d'autres, écrire avec un photographe, faire avancer deux types d'écritures, photographies, je trouve que c'est

passionnant. Mais ça ne peut pas prendre le pas sur le travail littéraire, de romancière, ou de nouvelliste.

DL : Pour *Corniche Kennedy* vous vous êtes dit « je vais m'installer sur la terrasse d'un café et je vais observer ?

Maylis de Kerangal : Ah non non non, on dirait de la peinture sur motifs, c'est plutôt des opérations de synesthésie quand on est en train d'écrire, c'est-à-dire le fait de convoquer tous ses sens ensemble, alors ça c'est vraiment ce qu'il se passe dans le moment de l'écriture, c'est un temps qui est mystérieux, on a du mal peut-être à nommer ce qu'il se passe, mais c'est vrai qu'il y a quand même de la visualisation, il y a l'idée de percevoir le milieu mais aussi au sens presque de biotope et de se dire voilà, comment ça fonctionne. Pour *Corniche Kennedy*, je pense que j'avais des flashes aussi de mon adolescence sur le rivage du Havre ou à Toulon, j'avais aussi des flashes sur des adolescents autour de moi quand j'écrivais ce livre, toujours en grappe, agglutinés, et ces agglutinements m'interrogeaient beaucoup, l'aspect très grégaire, ce qu'on appelle la bande quoi. Ça je trouvais ça assez fascinant. A un âge où précisément, pour moi, il y a une espèce de paradoxe, c'est la bande et en même temps l'édification de ma singularité et les deux ensembles, les deux mouvements contraires : je veux être quelqu'un et en même temps je vis en groupe. Et voilà c'est un peu ça mais je convoque plutôt tout ça, c'est une opération de concentration. C'est pas comme du reportage. Le reportage on va prendre des notes sur place etc. Parfois je prends des notes sur place puis après je re-filtre, puis je les relance quand j'écris mais j'écris rarement directement comme ça sur motifs, je ne sais pas comment on peut le dire.

SN : Ce qui m'a fortement frappé, c'est le paradoxe entre ce que vous avez énoncé tout à l'heure, c'est-à-dire vous vous documentez beaucoup, vous faites beaucoup de documentation justement pour faire de la fiction par après. Cette documentation, on la connaît aussi du point de vue du XIXe siècle, une approche naturaliste et quelqu'un comme Zola aurait dit on se documente pour faire le moins de fiction possible. Cela amène à penser que vous faites du non-naturalisme en vous documentant beaucoup ! Ça c'est une chose qui m'a vraiment frappé. Donc vous, si j'ai bien compris, vous êtes plutôt du côté de Baudelaire qui a découvert les petites failles de poésie entre les choses du réel. Et j'aimerais bien que vous développiez cela un petit peu, cette conception baudelairienne de l'imagination

Maylis de Kerangal : Oui, alors en fait il y a un recueil qui est très important qui s'appelle *Fusée* où il développe vraiment cette idée qu'il y a une espèce de pouvoir magique dans une entreprise de connaissances qui se loge au cœur de l'acte d'imaginer. Mais ce qu'il disait lui très exactement c'était vraiment cet art de faire surgir des correspondances entre les choses. Et je vois que, par

exemple, ne serait-ce que la manière dont moi j'use des noms propres, alors c'est une manière extrêmement visible, très signalée, on voit bien que les personnages ont des noms de romans avec des tirets entre les mots, que c'est des noms qui portent déjà des matières, des images, etc. Surtout dans *Réparer les vivants* ce sont par exemple des noms d'oiseaux, des noms d'oiseaux de nuit, c'est un oiseau qui chante qu'on va retrouver, si vous voulez, il y a une façon de construire l'imaginaire d'un texte en avançant en permanence dans la résonance. Alors il y a un auteur allemand qui est très fort là-dessus, qui s'appelle Alexander Kluge, qui a écrit *Chronique des sentiments*, bon ça a été traduit chez POL. Et c'est vraiment son travail, alors c'est assez énorme, si vous voulez, c'est une façon de mettre en rapport des choses et de dire que dans les analogies les plus folles, il y a une manière de documenter le monde qui existe, c'est-à-dire qu'on peut documenter le monde en faisant des analogies qui peuvent sembler très, très éloignées et un peu saugrenues et ce qui est très fort aussi chez Baudelaire, c'est ce que vous disiez c'est-à-dire c'est les failles dans le réel, c'est-à-dire qu'il y a des alvéoles de fiction qui contaminent évidemment des scènes que l'on prend comme triviales, quotidiennes, etc. Et Baudelaire il voit ça, c'est-à-dire il est extrêmement attentif, à tous les gestes, justement, à toute la trivialité, l'espèce de prosaïsme, il développe une espèce de matérialisme poétique, justement de lyrisme du prosaïsme, de chant comme ça du quotidien de la silhouette qui passe, de la perspective dans la rue avec le mur qui bouge et ça, je trouve que c'est très très fort. C'est toujours, en fait Baudelaire il faut le lire comme des amorces, c'est-à-dire que quand on lit Baudelaire, en tout cas quand on lit ces textes-là, ces poèmes-là, c'est comme quand on ouvre une capsule, c'est-à-dire que c'est toujours des amorces de fictions, on voit bien que c'est des seuils -hop- et qu'il y a des pistes, on est devant un espèce d'écheveaux de pistes fictionnelles qui s'ouvrent, on pourrait en prendre une et la chevaucher jusqu'au bout, c'est comme quelqu'un qui donne des esquisses de départ.