



Maylis de Kerangal

Entretien

avec Anne Segal et Gérard Cartier

L'entretien avec Maylis de Kerangal est écoutable sur la [Sonothèque](#) ou à partir de l'icône . Pour cette retranscription, l'entretien a été amendé et clarifié par l'auteur.

AS – Maylis de Kerangal, bonjour, et merci de nous accorder cet entretien pour notre 22^e livraison de la revue Secousse, qui a pour thème l'hôpital et je souhaite remercier ici la Maison de la Poésie qui nous accueille pour cet entretien. À lire votre biobibliographie, il semble que les différentes étapes de votre vie se soient enchaînées selon un timing idéal. Après les classes préparatoires littéraires, puis des études d'histoire, de philosophie et d'ethnologie, au début des années 90 vous devenez éditrice pour enfants, d'abord chez Gallimard Jeunesse avant de créer votre propre collection aux éditions Vilo.

En 2000, vous publiez votre premier roman aux éditions Verticales, Je marche sous un ciel de traîne. Puis suivront deux autres romans, également chez Verticales, La Vie Voyageuse en 2003 et Corniche Kennedy en 2008, ainsi qu'un recueil de nouvelles en 2006, Ni fleurs ni couronnes.

À partir de 2008, sans doute encouragée d'avoir été sélectionnée pour le prix Médicis et le Femina, pour Corniche Kennedy donc, vous décidez de vous consacrer entièrement à l'écriture et en 2010 vous remportez le prix Médicis avec Naissance d'un pont ainsi que le Prix Franz Hessel. Suivra Tangente vers l'est, en 2012. En 2014 paraît Réparer les vivants, qui sera récompensé par de nombreux prix notamment Roman des étudiants France-Culture-Télérama et le Grand prix RTL-Lire. Et pour finir le dernier en date, Un chemin de tables, paru l'an passé. Tous vos romans sont parus aux éditions Verticales.

MdK : Hormis Un chemin de tables, et puis j'ai écrit À ce stade de la nuit, qui a été repris chez Verticales l'an dernier mais qui a d'abord été publié aux éditions Guérin. J'ai écrit d'autres livres ailleurs, qui étaient plus issus d'expériences de terrain, parfois de résidence, comme un livre qui s'appelait Pierre, feuille, ciseaux que j'ai publié avec un photographe, Benoît Grimbert, aux éditions Bec en l'air. Il y a eu des expériences plus collatérales, mais c'est vrai que tout est publié aux éditions Verticales.

En fait j'ai d'abord été éditrice de guides de voyages. Quand je suis rentrée chez Gallimard Jeunesse (car le département jeunesse couvrait des collections jeunesse et des collections adultes), il y avait une collection qui s'appelait Découvertes Gallimard : des livres qui avaient une abondante iconographie. Il y a eu une collection de guides de voyages qui est née de cette collection Découverte. Quand je suis entrée chez Gallimard, j'ai d'abord été pendant 5 ou 6 ans éditrice de guides de voyage. Je suis ensuite passée sur le documentaire, puis j'ai créé les éditions du Baron perché au centre du groupe Vilo.

Je reviens sur l'histoire d'avoir arrêté d'être éditrice pour écrire. Il se trouve que ça n'a

pas complètement été choisi : c'est-à-dire qu'au moment quasiment de la sortie de *Corniche Kennedy*, il y avait pas mal de problèmes, et qu'en fait il y a eu une espèce de séparation – c'est-à-dire que j'ai un peu perdu mon travail aussi. Par ailleurs, je ne sais pas si je l'aurais continué. Mais ce n'est pas sur l'impulsion d'une certaine prise de confiance. En revanche, une fois que le livre est sorti, il y a eu un basculement. C'est vrai que je n'ai pas recherché de travail dans l'édition. *Corniche Kennedy* avait été un peu remarqué et du coup, j'ai plutôt fait des piges, travaillé dans des journaux, notamment dans *Géo* ; pour 2009-2010, j'ai été en résidence à Romainville, etc. Il y a eu un basculement ; je me suis dit : « Je vais voir ». On pourra parler des prix, c'est assez important. Ce n'est pas une façon de me penser au-dessus de toutes ces histoires ; en revanche cela n'a pas vraiment compté de cette manière-là. C'est-à-dire que moi aussi j'étais en difficulté professionnellement. La collection que je développais n'était pas forcément celle qui était souhaitée par les personnes qui, à ce moment-là, dirigeaient le Groupe : je me suis retrouvée sans travail. Entre 2000 et 2007, j'écris et je suis éditrice, notamment de 2004 à 2007, je suis éditrice vraiment.

AS : Pour terminer cette petite présentation, il faut parler quand même des adaptations au cinéma, vous en avez trois : l'une pour *Corniche Kennedy*, un film réalisé par Dominique Cabrera, sorti en début 2017 ; *Réparer les vivants*, de Katell Quillévéré, sorti en 2016 ; et *Naissance d'un pont*, en tournage.

MdK : C'est en cours, je ne sais pas trop où ils en sont. Il y a aussi eu deux adaptations au théâtre. La question de l'adaptation s'est posée dans ma réflexion, avec pas mal d'acuité, avec ce dernier livre, *Réparer les vivants*, parce qu'il y a eu le cinéma, le théâtre, et aussi les traductions. *Naissance d'un pont* avait été un peu traduit (il y avait peut-être eu 9 ou 10 traductions) ; là il y a 35 ou 40 langues : c'est quand même des formes d'adaptation. Il y a des déplacements...

L'envie d'espaces

AS : Et en 2014, vous obtenez le Grand Prix Henri Gal de l'Académie Française pour l'ensemble de votre œuvre. *Réparer les vivants* est bien sûr le roman qui a motivé notre désir de vous rencontrer car il croise parfaitement le thème de notre Carte Blanche : l'hôpital. Dans un entretien accordé à *Télérama.fr*, en 2014, vous aviez dit : « À l'origine d'un roman, j'ai toujours des désirs très physiques, matériels. Et une envie d'espaces. Tant qu'il n'y a pas les espaces, il n'y a pas de livre possible. » Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur cette envie d'espaces et notamment de ceux qui ont présidé à l'écriture de *Réparer les vivants* ?

MdK : Cette question sur les envies d'espaces, en fait elle interroge le désir du livre : comment on se met à écrire tel livre plutôt que tel autre. Il y a une façon de se placer quelque part et ça va durer un an, deux ans. Ces livres, ils ne naissent jamais d'idées. Il y a des livres à idées, il y a des livres où l'on va écrire sur quelque chose – surtout des idées qui sont forcément des abstractions. Par exemple, pour *Naissance d'un pont* j'avais envie d'écrire un livre sur la réconciliation. C'est devenu autre chose, mais vous voyez c'est parti d'une idée. Évidemment, ça n'a pas forcément convenu. Je n'ai pas du tout un travail à idées. Je ne me place pas d'emblée dans une forme de réflexion intellectuelle dont la littérature, la narration pourraient être la forme. C'est beaucoup plus le mouvement inverse, c'est-à-dire que je pars d'en bas. Pour *Naissance d'un pont*, ce qui est devenu très vite important, c'était d'écrire une histoire qui mette en jeu des

espaces, qui serait dans les paysages, et où il y aurait une espèce de tension autour d'un fleuve ; ça catalyserait des images de western, de cinéma en panoramique, des choses comme ça. Cette histoire de réconciliation s'est effacée assez vite ; et d'ailleurs, ça a peut-être été la seule fois où je me suis dit qu'il y avait une espèce de thème.

Je ne fonctionne pas comme ça. Je pars du premier monde, qui est le monde physique, le monde de l'expérience, un monde qui requiert immédiatement les corps, une attention aux gestes, aux déplacements. Le livre naît de là, même la portée intellectuelle du livre (en espérant qu'il y ait de la pensée... un livre ça doit parler aussi à la pensée), ça vient de là, ça vient d'en bas. Les idées sont portées par ce monde physique. Je n'écris pas du tout des livres qui sont *hors-sol*. Les personnages ne sont jamais hors-sols, ils travaillent, ils habitent quelque part, la géographie est très importante. En fait, c'est plus qu'une envie d'espace c'est une nécessité. Tant que je n'ai pas les espaces, rien n'existe. Je n'ai pas du tout d'aptitude à l'abstraction. Une chambre, un appartement, c'est toujours telle chambre à tel endroit, dans tel immeuble de tel quartier. C'est en creusant dans la réalité que les fictions se lèvent. Elles se dressent de là. Elles ne sont pas portées par des grands projets littéraires à idées. C'est beaucoup plus une façon de passer par le bas, par le premier monde. Je dirai toujours : j'ai froid, j'ai faim, il fait chaud, la lumière c'est quoi, c'est peuplé, c'est vide. Pour moi, ce sont des marqueurs très forts pour un livre : est-ce qu'il va y avoir beaucoup de monde, est-ce que ça va être un livre assez peu peuplé, avec beaucoup de personnages ou pas, bruyant ou plutôt silencieux, avec des grands espaces très larges et beaucoup de ciel ou avec des espaces très réduits, très confinés, avec une forme de lumière très éclatante, comme dans *Corniche* par exemple, qui était complètement porté par le lieu. C'est un livre qui n'existe pas sans le lieu ; tout est porté par la lumière, la partition spatiale, la ville de la loi, la mer des pulsions et au milieu, cette corniche qui est un peu un tremplin et qui est subverti par ces jeunes. Vous voyez, c'est des mondes qui s'organisent, mais qui s'organisent d'abord dans leurs qualités organiques, physiologiques, sensorielles, et pour moi expérimentales. Je n'arrive jamais dans un livre par le haut.

L'hôpital

AS : *On se recentre sur Réparer les vivants ?*

MdK : *Réparer les vivants* c'est un livre assez particulier, parce que même s'il y a une unité de lieu, dont on pourrait dire qu'elle serait l'hôpital, c'est un transfert, en fait, c'est une traversée qui s'amorce dans une vague, qui est un milieu physico-sensoriel et dynamique très fort. Mais c'est vrai qu'on arrive très vite dans les hôpitaux et ça devient un monde de couloirs, de blocs, d'enceintes, de confinement : les petits cagibis, les chambres fermées, les ascenseurs, les pass pour entrer dans les enceintes, notamment l'enceinte du bloc chirurgical, qui n'est pas accessible : il faut montrer que l'on fait partie d'une communauté pour avoir accès quelque part. C'est un monde qui s'est déployé comme ça. Mais il y a certaines scènes qui sont dans des salles très banales avec un verre d'eau et une chaise, une petite table, et tout va se passer là. Les espaces sont vraiment des contenants d'émotions, ils mettent la pression sur les événements. Tandis que le moment de la vague, et peut-être le moment où les parents sont au bord du fleuve, finalement, ce sont des moments où quelque chose s'ouvre. Notamment quand les parents s'en vont vers le fleuve, c'est tout d'un coup un très grand ciel, c'est l'estuaire, et celui-ci va porter quelque chose de leur douleur et quelque chose va finalement s'ouvrir pour eux. Sinon, c'est vrai que ce sont des espaces qui sont très confinés. C'est

vrai que dans tous mes livres il y a un rapport à la ville où j'ai grandi, qui est le Havre, et là, pour le coup, c'est un espace à la fois très réaliste et mythographique.

GC : La plupart de vos romans sont situés dans un milieu social ou professionnel bien précis, dont vous restituez avec une grande vérité les enjeux, les techniques, le vocabulaire (je peux en témoigner pour l'univers des travaux publics qui sert de cadre à Naissance d'un pont). Cela laisse supposer de nombreuses recherches de votre part. Comment procédez-vous pour vous approprier ces milieux ? Comment avez-vous fait, en particulier, pour pénétrer le milieu hospitalier ?

MdK : Alors ce qui est très évident pour moi c'est que, en tout cas pour ces deux derniers livres, le pont et le cœur, je me suis avancée dans des milieux où je n'avais aucune prise. C'est-à-dire que ce qui m'étonne, c'est la pauvreté de mon bagage à l'heure de commencer la traversée. J'ai une culture en architecture assez lambda et je connais très peu l'ingénierie pour les ponts. Je suis d'une famille où il y a beaucoup de médecins, j'ai un frère qui est chirurgien cardiaque, et pourtant j'ai une expérience de l'hôpital totalement lambda – et finalement, pour tout vous dire, même la question de la mort encéphalique n'était pas du tout claire pour moi. Les questions du coma, de la mort encéphalique étaient des notions que je ne possédais pas. Pour des raisons assez compliquées à déplier, il se trouve que je me suis dit : ce roman va prendre en charge ce transfert (du cœur de ce jeune homme dans le corps de cette femme), et je dois tout en savoir. C'est un transfert, donc c'est une traversée : la construction du roman est assez simple. Il pourrait y avoir des flash-back, mais finalement on suit un processus. Ce sont des romans où on suit une action qui se dépie : on construit un pont, on transplante un cœur. Ce sont des romans de ligne. Le processus, technique en l'occurrence, donne au livre sa colonne vertébrale, en tout cas sa trajectoire. Et du coup ce sont des livres qui ont une charge d'intensité parce qu'ils ont une direction, mais en fait cette direction est portée par un processus qu'il faut connaître.

Ce dont on se rend compte c'est que tout le monde peut savoir, avec un peu de travail, comment se déroule une transplantation cardiaque. Les étapes sont appréhensibles par n'importe qui, pour peu qu'il y ait une forme de travail. J'ai cherché d'abord à visualiser l'étape de la mort et la qualité spéciale de la mort qui était impliquée ; puis il y allait avoir une période de don, de conversation en tout cas, un échange avec les proches ; puis le prélèvement, puis la greffe. Dans le premier site internet venu, on a ce déplié-là. Ce n'est pas très intéressant de survoler ce qui va être votre livre. De fait, je suis amenée à rentrer de l'intérieur dans ces gestes parce que la fiction naît de cette action. C'est en ce sens-là que ce sont des épopées. C'est un genre où l'action tire le livre. De fait, ce sont des livres d'action. En tout cas, ces deux-là sont des livres d'action. Il y a cette documentation internet, qui est surtout une documentation livresque, textuelle, et il y a une documentation qui est beaucoup plus humaine.

Je crois que mon premier geste a été d'appeler l'Agence de la Biomédecine pour rencontrer un coordinateur, qui m'a non seulement donné précisément les étapes du processus, mais auprès duquel j'ai aussi compris le fait que c'est un processus qui est tressé *dans la loi*. C'est-à-dire que le cadre juridico-légal d'une transplantation est très complexe et que si on ne le comprend pas, on ne comprend pas le processus. Il n'est pas lisible pour qui n'a pas les attendus des lois. Pourquoi il faut, par exemple, qu'il y ait deux électro-encéphalogrammes effectués à quatre heures d'intervalle, qui durent chacun une demi-heure et qui présentent chacun un tracé plat, pour décréter que

l'individu est en état de mort encéphalique. Ça a un sens qui ramène à l'Histoire, qui est la crainte d'être déclaré mort quand on est vivant. Cette peur irradie toute la transplantation, elle travaille tout ce qui organise la loi, le cadre légal de ce geste. J'ai rencontré ce coordinateur, qui était formidable, et je pense qu'il a énormément apporté à ce livre. Il a été le seul interlocuteur que j'ai eu pendant ce livre. Par exemple, je lui ai fait relire le manuscrit avant de le publier, parce que je voulais être exacte. Et donc j'ai dû statuer sur ce que je conservais d'inexact mais étant du ressort de la fiction, c'est-à-dire le passe-droit du roman, et ce qui était des endroits où je m'étais trompée et où le roman n'avait rien à gagner à laisser cette erreur.

Et j'ai été aussi à l'hôpital. J'avais appelé la Salpêtrière, parce que j'avais regardé quel était l'hôpital dans Paris où il y avait le plus de transplantation cardiaque : c'était la Salpêtrière, le service du Professeur Leprince. Ils m'ont accueillie avec générosité, j'ai pu assister à une greffe. Mais pas de prélèvement... De fait, je n'ai pas demandé à assister à un prélèvement. Non pas que je pensais ne pas pouvoir y assister, étant donné que c'est une opération très violente (on ouvre, on dissèque, on répartit les organes...), mais c'est une opération qui est surtout très privée. Les parents souvent n'y ont pas accès. Ensuite, j'ai rencontré des médecins, des soignants, qui m'ont dit : « Vous nous auriez appelés, on vous aurait laissé venir... » Mais ce n'est pas forcément le but. On va à Saint-Denis, on va à l'Agence de Biomédecine, on regarde les lieux, on va à l'hôpital ; aller à l'hôpital, c'est se retrouver dans les espaces que l'on va écrire, c'est aussi capter de l'atmosphère, ce n'est pas rien ; tout cela donne un cadre au livre qui est le cadre documentaire.

Mais c'est ce qui m'intéresse le moins, en fait, parce que ce roman n'est évidemment pas un documentaire sur la greffe, au sens où ce qui m'intéresse c'est le langage. Ce qui se passe, en fait, ce qui est extraordinaire, c'est que toute cette manne documentaire, c'est elle qui va débrider l'imaginaire du livre. C'est de la documentation que l'on recueille que l'on débride un imaginaire, que la fiction s'émancipe. Pour moi, la tension dialectique est très forte, au sens où c'est parce que je me documente qu'il peut y avoir roman. Ce n'est pas l'inverse, ce n'est pas : « Mon roman doit ressembler à la réalité ». Le bon travail, bien réaliste, où l'on s'y croît, ce n'est pas du tout ma question. La captation du réel n'est pas du tout l'enjeu du roman. L'enjeu du roman, pour moi, c'est la captation de la vie. C'est le langage. Le roman se tisse dans de la documentation et dans les mots que je recueille dans ces moments de documentation, qui sont tout un vocabulaire qui va venir s'enchâsser dans la langue du roman. Évidemment, il y a un ouvrage technique assez fort, assez visible de la manière dont sont incorporés des mots techniques : comment les bas morceaux de la langue se retrouvent injectés dans une phrase plus romanesque. Ça crée immédiatement des grains, ça se voit tout de suite. Ça c'est très important. Mais surtout, certaines scènes, et certains personnages même, ne peuvent exister que parce qu'il y a eu une documentation.

Il y a quelque chose de grec dans ce livre, de grec archaïque. Il y a cette vague au début, et c'est le héros qui surgit de la mer ; il y a l'image de ce corps qui est comme un guerrier blessé (je crois que c'est quasiment comme ça que c'est dit à un moment) ; il y a quelque chose de grec aussi parce qu'il y a le *chant de belle mort*, rite funéraire grec. Mais c'est même grec au sens où il s'agit de retrouver des formes archaïques dans la modernité. Par exemple, la couture, c'est à la fois le geste du paléolithique et, en même temps, c'est le geste ultra-technique fait par des ordinateurs. Dans l'enceinte du bloc, c'est la préhistoire et, en même temps, les scans hyper perfectionnés et les ordinateurs.

Ça, c'est passionnant, et c'est aussi très émouvant. Les lampes qui sont placées au-dessus des tables d'opération, des champs opératoires, sont des lampes *scialytiques*, qui ne font pas d'ombre (*scialytique* : donc *scia* l'ombre et *lytique* délier ; ce sont deux mots grecs qui *portent la lumière*). Ce mot dit à la fois la lumière du bloc, qui ne peut pas créer d'ombres portées parce qu'il faut voir ce que l'on fait, et en même temps il donne une aura grecque à la scène, c'est-à-dire une aura archaïque : il s'agit là de découper – un rapport au corps assez primitif, qui est ce que je viens chercher dans ce livre. Un rapport à la mort aussi, et à la tragédie. Quand j'ai appris le nom de cette lampe, j'ai été voir l'étymologie et ça a été tout de suite quelque chose d'assez émouvant et assez fort, du point de vue de l'inspiration. Tout d'un coup, il y avait l'ombre et la lumière, la mort et la vie, et cette propriété de délier les ombres, et cette histoire de grec ancien qui s'invite dans le livre... Et, en fait, tout le livre est peuplé de traces de ce type.

Les sciences et les techniques

GC : En vous lisant, on est frappé par l'importance du vocabulaire technique, non seulement pour restituer l'univers dans lequel évoluent vos personnages, mais aussi au cœur de votre style, pour nourrir les métaphores. D'où vous vient cet intérêt (cette fascination même) pour les sciences et les techniques ?

MdK : Il y a un intérêt qui est d'abord poétique. C'est nourrir un rapport d'intimité avec le langage, le connaître, le connaître de plus en plus profondément. Et c'est vrai que c'est aussi un geste assez politique dans la mesure où l'on peut, où l'on pourrait s'en tenir à la langue française, à la belle langue, c'est-à-dire à la langue expurgée de ses argots, de tous ces continents de langage qui n'ont pas forcément leur place dans ce qu'on appelle la littérature française labellisée. Et en fait, tout a droit de cité dans la langue. Je fais assez peu de hiérarchie. Évidemment, pour moi, c'est d'abord un intérêt poétique, un intérêt langagier. Par ailleurs, ces techniques, il se trouve qu'elles me fascinent. Dès qu'on s'intéresse vraiment à quelque chose, qu'on le focalise et qu'on s'y concentre, c'est extrêmement vivant, chatoyant, complexe.

Et la technique, ce qui me plaît, c'est que c'est l'emmerdement pour tous les littéraires. Les intellectuels, qui sont plutôt du côté des sciences humaines, des sciences sociales, de la littérature, etc. regardent assez peu ce qui se passe du côté de la science, soit que ça ne soit pas à leur portée (ce qui est mon cas), soit parce qu'il y a aussi une considération un peu dédaigneuse pour tous les champs techniques, qui sont les champs de l'artisanat, du *faire*, et qui ne sont pas ceux de l'art. J'avais été très frappée quand j'avais lu *Pastorale américaine* de Philip Roth, où il y a peut-être 30 ou 40 pages sur la fabrication des gants dans une usine, à Newark je crois. C'est extraordinaire. Il y a une espèce d'écartèlement du roman, c'est étonnant, a fortiori du roman américain dont les narrations sont assez vigoureuses, et tout d'un coup on est dans cette fabrique, et on apprend, extrêmement précisément comment se fabrique un gant. Ce sont des gestes assez radicaux et assez politiques, qui disent aussi que la littérature ne peut pas forcément se saisir de tout mais que tout peut y avoir sa place. Et je trouve que c'est assez réjouissant. Au final, ce sont aussi des langues qui ont plus de grain. Quand il y a un mot technique, on le voit tout de suite. Il saute à l'œil parce qu'il n'est pas comme les autres ; il n'a pas la même biologie, presque, on le voit immédiatement, on peut faire l'expérience... J'aime bien travailler ces lexiques qui ont leur part de mystère. On s'étonne quand même qu'il y ait tant de mots, pour dire tant de choses...

AS : *Est-ce pour un effet de réel ou d'étrangeté pour le lecteur ?*

MdK : Plus d'étrangeté que de réel. Il y a des effets de réel, évidemment, à donner les noms des processus, mais il y a aussi l'étrange beauté de certains mots techniques. Dans *Naissance d'un pont*, ça me touchait beaucoup. En plus, ce sont des mots qui produisent des images assez fortes. Et donc tout ça, pour moi, fait partie du travail littéraire, du travail de langage, en tout cas de l'élaboration d'un rapport intime avec sa propre langue, qui ne sera jamais d'ailleurs fusionnel, il ne faut pas souhaiter qu'il le soit. En tout cas, l'épopée est aussi là-dedans, elle est dans le fait d'engranger ou recueillir des mots qui sont de la connaissance, qui sont une forme de savoir. Et enfin, pour moi il y a une beauté dans la façon dont peuvent se rencontrer des lexiques différents.

AS : *Dans Naissance d'un pont, Georges Diderot, le maître d'œuvre, s'exprime ainsi : « Ce qui me plaît à moi, c'est travailler le réel, faire jouer les paramètres, me placer au ras du terrain, à la culotte des choses, c'est là que je me déploie. » Je me suis demandé si vous ne pourriez pas parler ainsi de votre rapport à l'écriture.*

MdK : Oui, évidemment, il y a là quelque chose d'un peu programmatique. Je lui prête des propos qui me plaisent. C'est un temps où je plaçais beaucoup pour le concret, pour des livres qui ne soient pas du tout hors-sol, mais où on soit totalement dans les milieux, professionnels, etc. C'est une question de tempérament aussi. Je ne dis pas du tout que c'est là où la littérature doit être. La littérature peut être dans l'abstraction, dans un monde complètement dépouillé, dans une forme de dénuement. Mais c'est vrai que dans ce livre, je voulais tracer une forme d'émotion face à la façon dont les lieux changent : comment peut-on vivre dans des lieux qui changent tout le temps, comment articule-t-on la question de la permanence et la question du changement... Et j'avais envie de faire un livre de l'abondance, avec beaucoup de gens, beaucoup d'actions, comme il y a des livres du rien, des livres qui sont plus nus. Ce n'est pas encore une fois en termes de dogmatisme littéraire (« C'est ça qui est bien, c'est ça qui est mal »). Il se trouve que, à ce moment-là, pour moi c'était important. Et je considère que c'est toujours important cette histoire de ras les choses, à la culotte des choses – c'est un peu ce que je disais au début de l'entretien. Je pense en revanche qu'il y a un risque quand on écrit, quelque chose qui est assez délicat, c'est d'être toujours en surplomb de son sujet, de tellement bien savoir ce qui va se passer, de tellement contrôler, que les choses sont moins vivantes, elles sont plus pétrifiées. Ce qui n'est pas mal quand on se place au ras de la moquette, c'est que ça tremble en permanence, ça bouge tout le temps et que cette vie-là, on peut peut-être la capter là.

L'adolescence

GC : *Vous manifestez une attirance et une sympathie évidente pour les adolescents, qui sont les héros de plusieurs de vos romans (Dans les rapides, Corniche Kennedy) et dont vous restituez le langage, parfois assez fleuri. À quoi cela tient-il ?*

MdK : C'est un âge de la vie fascinant. Les livres dont les adolescents sont les protagonistes, sont légions. C'est presque un topos littéraire, l'adolescent dans la littérature. Dans *les rapides*, je sentais que le livre était partagé entre l'adolescence, Le Havre, la musique, l'amitié, qu'il y avait un peu trop de choses. J'étais dans cette idée qu'il ne faut s'occuper que d'une chose quand on écrit une fiction. Il faut essayer de ne dire qu'une chose. Encore aujourd'hui, je ne suis pas très éloignée de cette idée-là. Dire

de quoi parle un livre, sujet verbe complément, je trouve ça assez fort. Se dire : *c'est l'histoire du transport d'un cœur*, ou : *c'est l'histoire d'un don*, c'est autre chose. On n'est déjà plus dans le même livre. Et je trouvais qu'il y avait quelque chose de trop.

Du coup, quand j'ai fini *Dans les rapides*, j'ai voulu faire un livre qui soit vraiment la focalisation sur l'adolescence, et ça a été *Corniche Kennedy*. Je veux qu'on les voie, je veux qu'on les entende, je ne m'occupe que d'eux, ils sont glorifiés, ils sont comme des princes. Il y a évidemment d'autres âges de la vie qui sont beaucoup plus intéressants parce qu'il y a le rapport à la mémoire qui a pu s'inscrire. Or là, la façon dont je les dépeins, ils sont quand même dans une espèce de pur présent. C'est un âge où tout d'un coup on se refonde en fait, on se réinvente. Il faut se faire une vie, et ce n'est pas facile. Il faut se faire des amis, savoir comment on va s'habiller, quelle musique on va écouter, comment on va se comporter. Il faut être reconnu par le groupe, mais en même temps, on veut être singulier, on veut pouvoir dire *je*. Je trouve ça hyper émouvant. Ça ne cesse de m'émouvoir, ce moment où vont cohabiter l'intérieur familial et le dehors de la rue, de la cour.

Dans le livre, il y a un côté très porté sur l'énergie, les corps. Je trouvais qu'il y avait trop de propos pour dire que les adolescents c'était vraiment la facilité, la glande, la crise d'ados et ces êtres perçus un peu comme des mollusques, ou comme des consommateurs, les chouchous du capitalisme. En fait, j'avais envie qu'ils soient un peu nus et dans une espèce de commencement, de scène d'engendrement d'eux-mêmes. Et ce qui m'émeut énormément, c'est évidemment leur rapport au langage, c'est l'idée qu'ils se font une langue. Qu'on trouve ça moche ou grossier ou incompréhensible, ils se font une langue ils ne parlent pas comme nous. En plus, ils deviennent assez polyglottes, puisqu'ils parlent d'une certaine manière avec leurs parents et d'une autre manière avec leurs amis, et d'une autre manière encore dans les sphères plus institutionnelles, l'école, etc. Et je trouve en plus que cette langue est belle. Il y a des choses que je trouve magnifiques en termes d'images poétiques, etc.

L'écriture

GC : *Votre écriture est très particulière, immédiatement reconnaissable : une grande liberté dans la syntaxe et le vocabulaire (les mots recherchés côtoient le jargon des adolescents par exemple) ; une imbrication des paroles et de la narration ; de fréquentes images et analogies ; et, comme chez Claude Simon, de brusques échappées hors du récit. Pourriez-vous nous parler de la genèse de votre style ? Qui sont vos « maîtres » en écriture ?*

MdK : C'est une question assez difficile. C'est toujours assez mystérieux. Pourquoi les gens écrivent comme ils écrivent ? Surtout la part de conscient, de geste très conscientisé, de « *Je vais écrire comme ça...* » La part décidée dans la prose... On peut dire aussi que tout est décidé, dès qu'il y a un mot qui s'inscrit dans une page, il faut bien qu'il soit décidé. Ce que je vois, depuis mon premier livre jusqu'à aujourd'hui, j'ai fait un trajet. Mes premiers livres sont écrits dans un style assez différent. *Le ciel de traîne* et *La vie voyageuse*, sont des livres où je reconnais davantage la littérature que j'ai lue, que j'ai pu apprendre et surtout une littérature plus patrimoniale, plus célébrée, d'une conformité en tout cas aux canons du roman : des romans avec beaucoup plus de récits à l'imparfait, des romans à intrigue. Quand je les relis, je vois ce qui est venu ensuite, mais que je ne savais pas évidemment au moment où je les écrivais, mais je

vois aussi leur côté classique, qui vient de ce que je lisais à l'époque. Après ces deux livres, il y a eu un petit recueil de nouvelles qui s'appelle *Ni fleurs ni couronnes*, et là, pour la première fois, j'ai opéré un geste, moins de reconnaissance mais d'appropriation. J'ai eu le sentiment – ça joue sur deux textes assez courts –, de trouver une forme de fréquence, et une forme de physique en termes de paragraphes, de longueur de phrases, dans lesquelles je me suis reconnue. Et ce moment-là, il s'est stabilisé, livre après livre.

Il y a néanmoins des livres assez différents. Je pense malgré tout que *Réparer les vivants* est un livre assez calme par rapport aux précédents. On est moins dans une forme de fébrilité, on est moins dans le gros tonneau de la mondialisation, le thème porte aussi à des affects très différents. Donc il y a à la fois le fait que l'écriture évolue en fonction de ce que la narration va résorber comme histoire, ce qu'elle va prendre en charge comme histoire, et ce qui est raconté fait évidemment bouger le style. Mais néanmoins, je sens que j'ai stabilisé quelque chose depuis maintenant une dizaine d'années. Il y a eu des coups de force. Tout d'un coup, le présent par exemple. J'ai essayé de trouver un temps de la narration qui s'éloigne du grand récit à l'imparfait assez classique ; et quelque chose existe là, c'est un présent un peu monumental, qui m'impressionnait et que j'ai aimé d'ailleurs parce qu'il m'impressionnait. J'ai écrit beaucoup au présent. Dans *Corniche Kennedy*, tout ce qui concerne les pages avec les jeunes, les plongeurs, c'est au présent. Dans *Naissance d'un pont*, il y a aussi beaucoup de présent. C'est un temps que je n'avais jamais complètement envisagé comme étant un temps pour le roman. Pour moi, le temps du roman était une temporalité qui se livrait via les temps du passé. L'imparfait, le passé-simple et le passé composé, qui est un temps très intéressant, qui a une forme de dynamisme que n'ont pas forcément les autres.

Les temps, c'est quelque chose dont je suis assez consciente. Je n'écris pas au fil de la plume ; au contraire, j'essaie de voir ce qui peut faire l'objet d'un présent, d'un futur. Il y a tout un passage au futur dans *Naissance d'un pont*, et en fait ça fait partie d'une écriture qui a vraiment évolué. Elle évolue parce que j'ai lu. Quand j'ai commencé à écrire, j'avais une culture qui n'était pas du tout celle que j'ai maintenant en littérature contemporaine. Ça joue beaucoup. Et il y a une espèce de mouvement, de devenir aussi. Il y a des écrivains qui ont tout, tout de suite : au premier livre, tout est là, c'est très fort immédiatement. Et il y a des écrivains où ça devient au fur et à mesure, il y a quelque chose qui vient et qui se sédimente, qui se cristallise. Et ça, c'est le travail, qui implique la vie qu'on mène, mais aussi évidemment ce qu'on lit, ce qu'on écoute, ce qu'on va voir, la façon dont on traverse un peu tout ça.

Les adaptations au cinéma et au théâtre

AS : *Peut-être pour terminer cet entretien, on va parler de votre réussite dans le domaine de l'adaptation. C'est quand même un succès assez remarquable. Il y a trois livres qui ont été adaptés au cinéma (Naissance d'un pont, Corniche Kennedy et Réparer les vivants) ; également deux adaptations théâtrales pour Réparer les vivants. Comment vivez-vous ce succès ? Peut-il avoir une quelconque incidence sur votre écriture, comme par exemple modeler vos choix d'espaces ?*

MdK : *Naissance d'un pont*, je ne sais pas du tout ce que cela deviendra. Mais c'est vrai qu'il y a eu un scénario qui a été écrit. Mais sinon, ce n'est pas mon succès, en fait. Les deux films, ce sont les œuvres d'autres personnes, c'est très clair dans ma tête. Le livre

migre dans un autre langage, dans un autre médium, il est ressaisi par un artiste et c'est lui qui lui donne forme. J'ai pu accompagner, j'ai pu lire des scénarios, mais ça n'est pas mon œuvre, et en ce sens-là, si succès il y a, c'est le leur. Les pièces c'est différent parce que c'est mon texte qui est dit, et que donc, que ce soit dans l'adaptation d'Emmanuel Noblet ou dans celle de Sylvain Maurice, ce qui est présenté, c'est un montage d'autour de 15% du texte. Ce qui est intéressant, là, c'est comment ces montages catalysent deux lectures, d'ailleurs assez différentes, comment le montage fait advenir des spectacles différents. Pour la pièce de théâtre, je me sens plus présente vu que c'est quand même le texte que j'ai écrit qui est dit. Mais pour tout vous dire, ce n'est pas parce qu'un livre est adapté qu'il est mieux pour moi qu'un livre non adapté. Ce que désigne l'adaptation de mon point de vue, c'est l'aptitude qu'une œuvre a à se reconfigurer ailleurs. Ce qu'elle va saluer c'est l'énergie ou ce qu'il y a de vivant dans un livre et ce qui peut être ressaisi et devenir autre chose.

Mais ce qui a été très probant pour moi, à partir de *Naissance d'un pont*, ce sont les lecteurs. Les ventes ont été très importantes, et évidemment, pour *Réparer les vivants*, encore quatre fois plus. Ce sont des livres qui ont quelque chose de populaire. Il y a eu un colloque universitaire sur mon travail, il y a des revues qui vous interrogent, il y a des traductions, la reconnaissance de la presse, la reconnaissance universitaire, et il y a tous ces lecteurs. En fait, on fait le grand écart entre des lecteurs quasiment professionnels et des lecteurs qui lisent assez peu, et ça, c'est assez fascinant comme moment. C'est aussi un moment de vérité. Ça vous déplace, on a accès à d'autres choses. Le monde s'ouvre et, en même temps, on peut avoir la nostalgie du temps où l'on écrivait *Corniche Kennedy*. C'est un moment différent. Je suis très émue que ce livre ait pu être lu par autant de personnes, donc tant de gens différents et qu'il ne soit pas resté capté dans un milieu, celui des personnes qui lisaient mon travail avant, qui est un milieu plus littéraire. Et le fait aussi que cette écriture jugée difficile, avec des phrases longues, ait pu rencontrer ces lecteurs. C'est l'histoire du film d'auteur qui fait beaucoup d'entrées. C'est à la fois une position de prince, et en même temps, on ne va pas être quelqu'un d'autre. Il faut surtout retrouver une forme d'innocence et écrire sans que le lecteur, et donc sans que le succès soit un paramètre possible. La position « *aux innocents les mains pleines* », ça ne serait pas mal. Ce n'est pas forcément ultra facile mais ce serait un idéal pour moi, cette forme d'innocence.

AS/GC : Merci