

## Entretien avec Jean-Max Tixier

Claude Tatilon  
*Université York*

**C**laude Tatilon. Cher Jean-Max, l'entretien que tu as eu ici même (*LittéRéalité*, vol. XVII, n° 1, printemps-été 2005) avec Hédi Bouraoui sur ta conception de la poésie, et aussi les nombreuses discussions que nous avons pu avoir au fil des années sur la littérature en général, me poussent à vouloir en savoir davantage. Sur le roman cette fois-ci. Donc, si tu le veux bien, nous pourrions d'abord survoler ton œuvre romanesque à haute altitude avant de l'observer en rase-mottes.

**Jean-Max Tixier.** Je suis d'abord poète. Je pratique la poésie depuis l'âge de quinze ans. J'en ai toujours lu et écrit. Il s'agit d'une passion durable pour un genre réputé justement difficile. Le roman est venu plus tard, après cinquante ans. Il y a à cela une raison essentielle : je ne m'en croyais pas capable. D'une part, il faut du souffle pour tenir la distance sur 150, 200 ou 300 pages. Le travail d'écriture est très différent de celui du poème. J'avais le sentiment que cela était hors de ma portée. En second lieu, en étudiant la production littéraire, j'ai constaté qu'à part quelques exceptions de qualité comme Victor Hugo et, parmi les contemporains, Pierre-Jean Jouve, Georges Emmanuel Clancier, Louis Aragon, un roman de poète est le plus souvent un roman raté. Je ne voulais pas aller au-devant de l'échec. L'idée d'écrire un roman me travaillait pourtant. Elle me posait un véritable défi. Je voyais, par ailleurs, que certaines œuvres romanesques contenaient une puissance poétique supérieure à celle de nombreux recueils – par exemple, celles de Julien Gracq ou de Claude Simon. Tant qu'à se lancer dans l'aventure autant viser haut pour s'accomplir un peu plus loin. J'avais écrit deux romans impubliables, dont je gardais les cadavres dans mon placard. Le premier, *Le Zouave de l'Alma*, s'inspirait librement de mes premières expériences à l'Éducation Nationale. Le second traitait d'une

douloureuse aventure amoureuse qui me fut très précieuse et m'habita longtemps, et de mes récents souvenirs d'Algérie. Il s'intitulait *Le Cavalier et son ombre* – ce titre a été pris plus tard par un écrivain africain. Le livre a connu un étrange destin. Michel Tournier, qui avait lu le manuscrit, n'y avait pas été insensible. Il m'avait même invité à déjeuner chez lui, à Arles, pour que nous en parlions. Or, plusieurs extraits de ce livre ont été publiés dans différentes revues (*Sud, Encres Vives, Clair Obscur*, etc.), et j'en ai tiré un roman court, *La Belle saison*, édité en 1990 par Paul Tacussel, dans la collection « La petite librairie ». Je me suis néanmoins entêté. J'ai remis l'ensemble sur le métier. J'en ai fait une nouvelle mouture, sous le titre *Le Cavalier des deux rives*, dont aucun éditeur n'a voulu jusqu'à présent. De mon point de vue, j'ai fait fausse route dès le départ parce que ces livres, qui s'enracinaient dans mon vécu, j'ai voulu en faire des fictions au lieu de simples récits. En fait, ils n'étaient ni l'un ni l'autre. Cette période a duré environ trente ans, mais je continuais à publier des poèmes et d'autres types d'ouvrages sans rapport avec le roman.

En 1989 a commencé une expérience fructueuse. Les éditions Les Presses de la Cité, par l'intermédiaire de Pierre Défendini et Danièle Pampuzac, m'ont demandé si je voulais collaborer avec le commissaire Georges N'Guyen Van Loc, dit Le Chinois, fondateur et patron du GIPN (Groupe d'intervention de la police nationale). Celui-ci venait de prendre sa retraite et, dégagé du devoir de réserve, il voulait publier ses mémoires avec toutes les affaires ayant jalonné sa carrière. J'ai accepté. J'ai donc été le « nègre » du Chinois ou, si l'on préfère, son *ghost writer*. Les deux premiers livres publiés – *Le Chinois* et *Parole d'homme* – traitaient de sa vie. Le succès ayant été immédiat, et dépassant nos espérances, l'éditeur a voulu que, sur la lancée, nous écrivions des romans. Ainsi fut fait. Six romans se sont succédé, d'abord aux Presses de la Cité : *La Peau d'un caïd, Les Marchands de venin, Le Troisième juge, Les Aviseurs*; ensuite chez Ramsay : *Vengeance transversale*; enfin aux éditions Autres Temps : *Le Crépuscule des voyous*. Notre collaboration s'est achevée en 2006. Ce fut pour moi une expérience très intéressante. Je découvrais le monde des flics et des truands, dont j'ignorais tout. Le poète se trouvait confronté à la pègre et il devait tenir le choc. J'ai appris là mon métier de romancier d'une façon masquée, sans me retrouver en première ligne : seul figurait en couverture le Chinois en qualité d'auteur, mon nom se trouvait à l'intérieur – « avec la collaboration de ». J'ai pris confiance en moi. Je pouvais nouer une intrigue, camper un décor, imaginer des scènes, analyser la psychologie des personnages, poser les dialogues... J'avais aussi la preuve que je pouvais tenir la distance des trois cent pages, que j'étais capable d'évacuer la poésie

au profit de l'efficacité romanesque. Désormais, je pouvais tenter seul l'aventure.

J'ai envoyé le manuscrit d'un roman inspiré par les violences de ce monde, déclenché par le choc du conflit yougoslave, *Le Jardin d'argile*. Le Cherche Midi l'a accepté. Il a obtenu le prix Antigone. En 2005, cet éditeur a publié de moi *L'Homme chargé d'octobres*. Pendant ce temps, grâce à mon ami le romancier Jean-Michel Thibaux, j'ai intégré, aux Presses de la Cité, l'équipe de Jeannine Balland qui dirige la collection « Terres de France ». J'y ai publié cinq romans : *Le Crime des Hautes Terres*, *La Fiancée du santonnier*, *Le Maître des roseaux*, *Marion des Salins*, *Le Mas des Terres Rouges*.

**Cl. T.** Voilà donc pour le survol de ton œuvre romanesque. Avant de parler plus en détail de tes romans, je souhaiterais revenir une dernière fois à la poésie. Tu viens de dire que, dans un roman, il convient « d'évacuer la poésie au profit de l'efficacité romanesque » ; tu vois donc le travail d'écriture comme différent lorsqu'il s'agit de poésie et lorsqu'il s'agit de roman. Tu dis même qu'un roman de poète est généralement un roman raté. Que cherches-tu alors à faire avec les mots, leur forme et leur sens, quand tu les utilises en poète et quand tu les utilises en romancier ?

**J.-M. T.** Tu poses là un vieux problème auquel on a déjà beaucoup réfléchi. Il tente de distinguer les spécificités respectives de deux formes de création littéraire, la poésie et le roman, en se fondant sur l'usage que chaque genre fait des mots. On se souvient de la réplique de Mallarmé affirmant que la poésie se fait avec des mots et non pas avec des idées. Un poème tient grâce à l'agencement des mots, à la façon dont il les structure, à l'exploitation de leurs propriétés. Le langage est alors ramené à lui-même. Il n'a pas besoin d'histoire ni de personnage. Il ne vise pas la réalité extérieure pour établir du sens. Il se suffit à lui-même.

La poésie échappe aux conditions ordinaires de la communication. Elle ne s'appréhende pas par une lecture cursive ou discursive. Elle suppose la prise de la globalité. Le poète ne traverse pas les mots pour viser au-delà leurs significations. Il s'arrête à eux, à leur matérialité. Il s'intéresse à leur substance, leur poids, leur parfum, leur musicalité, leurs valences, la richesse de leurs connotations, leur rayonnement. Pour cela, il doit les nettoyer de tout ce dont l'usage les a salis pour les retrouver en leur origine d'origine, au moment où ils conservaient leur pouvoir intact. La poésie se situe hors du temps. Elle est capable d'opérer sans le temps, dans un présent intemporel, comme la science ou la langue du droit. Les lois de

composition d'un poème sont contemporaines de son inscription et ne valent que pour lui. En fait, un poème ne veut rien dire, il pose une irréductible présence au monde qui nous requiert.

Il n'en va pas de même pour le roman qui utilise les mots afin de mettre en œuvre une mécanique psychologique, sociale, politique, affective. Il en résulte certains effets qui se manifestent également dans la vie et dans la fiction. Il établit des relations avec l'histoire, les sentiments, les émotions, les intérêts. Il respecte une logique narrative, autant d'éléments qui facilitent chez le lecteur un processus d'identification qui rend le texte lisible. La question de la lisibilité est directement liée à celle de l'utilisation du langage. Pour le romancier, les mots sont des moyens lui permettant de parvenir à ses fins. Cela n'en inclut pas moins le travail sur le style. Tout est interne dans la poésie, tout est relationnel dans le roman. Pour schématiser à l'extrême, l'une s'inscrit dans un art de la forme, l'autre dans un art de la signification. Voilà pourquoi je m'entoure de précautions quand je me risque dans le roman.

Est-ce à dire que celui-ci ne véhicule pas de poésie, ou plutôt de sentiment poétique? Certainement non. Lorsque l'écriture se densifie, lorsque chemin faisant le romancier use de procédés poétiques, lorsqu'il place un morceau de bravoure parmi d'autres passages, lorsqu'il met en œuvre une grande métaphore génétique, lorsque son écriture s'élève au seuil de la prose poétique, la poésie revendique sa part sans préjudice de l'univers romanesque. Il suffit ici de penser à Rousseau, à Chateaubriand; plus près de nous, à Malraux, Julien Gracq, Claude Simon.

« Chaque bonne page de roman a quelque chose de la qualité d'un poème », observe John Updike. « Cela doit être intéressant en soi, mû par une dynamique interne, même si l'on ne connaît pas l'histoire ». C'est ce qui permet de découper et de présenter des extraits significatifs d'une œuvre. Dans cet esprit, et pour éviter les pièges, j'ai privilégié le roman romanesque d'essence populaire. Il m'a permis de me dégrossir. J'ai acquis grâce à lui de bons réflexes de romancier. Ils me gardent de la confusion des genres et des niveaux.

Je peux maintenant m'exercer sans dommages dans des ouvrages plus ambitieux comme *Le Jardin d'argile*, *L'homme chargé d'octobres*, ou *Le Capitaine d'armada*, actuellement en chantier. Quand j'écris de la poésie je suis poète, exclusivement poète. Cela signifie qu'au contact des mots je sens, je réagis, je pratique, en poète. Quand j'écris un roman, je le fais pleinement en romancier. Une chose me surprend pourtant dans l'histoire littéraire. Un grand nombre d'écrivains ont commencé par écrire de la poésie. Puis, à un moment de leur itinéraire, quand ils se sont lancés dans

le roman, ils ont, pour la plupart, cessé d'écrire de la poésie, par exemple Jules Romain, François Mauriac, Hervé Bazin. D'autres ont su mener sans dommages les deux de fronts. Je pense à Robert Sabatier, Georges Emmanuel Clancier, Marie-Claire Bancquart, Alain Bosquet. Qu'est-ce qui, dans la physiologie de la création, autorise cette performance ?

**Cl. T.** Je te remercie de ces précisions d'ordre général. Revenons maintenant de manière plus explicite à ta production romanesque : tu es l'auteur d'une dizaine de romans et je pense que, si je te demandais quelle idée tu te fais de ce genre littéraire, ta réponse serait nuancée – du type « il y a romans et romans... ».

**J.-M. T.** Le roman est un genre plastique et polymorphe. De là son intérêt. Il s'adapte aux intentions et aux projets de qui l'écrit. André Gide nous a appris qu'on peut tout faire entrer dans le roman. C'est à la fois une commodité et un piège puisqu'il faut choisir judicieusement, parmi tous ses avatars, celui qui convient le mieux à ce qu'on prétend faire, ou bien en inventer un d'inédit. Il est faux d'affirmer que le roman est mort – on le dit aussi de la poésie – puisque, à l'évidence, de nombreux titres paraissent chaque année et trouvent des lecteurs. Voir paraître plus de six cents romans à la rentrée littéraire de septembre, et presque autant à celle de janvier, offre un démenti à ce pessimisme. Le phénomène affecte d'ailleurs les pays étrangers aussi bien que la France. En cette matière, je préfère me fier à la réalité plutôt que de suivre les analyses des théoriciens et des critiques. On peut néanmoins considérer que la fertilité du genre, ses capacités créatrices, qui se manifestent par des inventions esthétiques et de plus grandes ambitions, ont diminué au cours des dernières années. Nous traversons une période creuse. Je ne pense pourtant pas que l'âge d'or du roman soit derrière nous et que toutes ses potentialités aient été exploitées. Ce serait à désespérer d'écrire. Il y a cependant, comme tu le suggères, romans et romans. D'une part, ceux qui se réclament de la Littérature, signalés par le talent, la réputation de l'auteur, la richesse de son imaginaire, l'originalité de la conception et le style. D'autre part, les romans romanesques qui visent un large public populaire, dans lesquels priment la trame anecdotique, les rebondissements de l'action, le suspense, les passions et les intérêts qui font mouvoir les personnages. Dans la réalité, ce n'est pas aussi nettement tranché. En France, la critique des quotidiens et des magazines nationaux traite presque exclusivement des premiers et méprise les seconds. C'est, de mon point de vue, une attitude inacceptable qui plonge dans l'obscurité et l'indifférence la majeure partie de la

production romanesque en raison d'une certaine idée de la littérature. Certains boudent leur plaisir plutôt que d'avouer qu'il résulte de la lecture de tel livre déprécié. Il y a quelques années, c'était le cas du roman policier. Heureusement, depuis peu, les choses ont changé en sa faveur. Pour moi, Balzac ne doit pas faire oublier Dumas, ni Georges Duhamel Paul Féval ou Michel Zévaco. Des auteurs tels que Pierre Benoît, Maurice Dekobra, n'ont pas démerité face à Aragon, Maurice Druon ou Jean d'Ormesson. Le traitement infligé à Georges Simenon par « l'élite des lettres » est proprement scandaleux. Tous sont nécessaires au paysage littéraire français. Je tiens compte de ces considérations dans ma pratique puisque je publie à ces deux niveaux avec un égal plaisir et sans la moindre honte. Il y a les romans dans lesquels je m'investis totalement, qui me tiennent à cœur, qui m'engagent en profondeur et dans lesquels je tente de concrétiser une ambition, de produire une œuvre qui ne vise pas la seule distraction. Tel est le cas de *Le Jardin d'argile* (Le Cherche Midi, 1997, prix Antigone). À l'époque, je voulais exprimer ma révolte et mon horreur face aux atrocités commises par les hommes. Nous étions en plein conflit yougoslave. Ces événements dramatiques ont servi de catalyseur. L'espace du poème ne convenait pas à ce que je voulais exprimer. Il me fallait des personnages, des lieux, des sentiments, des émotions. Le roman s'est donc imposé à moi. Même chose pour *L'Homme chargé d'octobres* (Le Cherche Midi, 2005) où j'ai pu développer, grâce à mon héros, Alexandre Saulver, ma propre lecture du xx<sup>e</sup> siècle à travers la grande parenthèse tragique qui s'ouvre avec la révolution d'octobre 1917 et se referme, en 1989, avec la chute du mur de Berlin. Cela m'a permis en outre de réaliser un travail très intéressant en articulant le fonctionnement de la mémoire (qui n'est pas chronologique) et la structure du livre. Parallèlement, j'ai publié cinq romans « romanesques », dans la collection Terre de France, aux Presses de la Cité. Ce travail répond aussi à mon intérêt pour le romanesque, les grandes histoires d'amour enracinées dans une époque et dans un lieu. À ne pas confondre avec le roman régionaliste, qui suppose un attachement passéiste aux traditions! Je parle de romans qui s'inscrivent dans une région que je connais bien puisque c'est la mienne, la Provence. J'ai successivement pris pour cadre la Haute Provence de Giono (*Le Crime des hautes terres*), Marseille et son pourtour (*La Fiancée du santonnier*), la Camargue (*Le Maître des roseaux*), la ville de Hyères et les îles d'Or (*Marion des Salins*), le Luberon (*Le mas des Terres Rouges*), les Alpilles (*Le Patriarche*). Je n'ai pas le sentiment de déchoir quand je passe de *L'Homme chargé d'octobres* au *Maître des roseaux*. Est-ce succomber à la facilité? Je ne le pense pas. Je me reconnais dans les deux, et je revendique les deux. Je préfère déconcerter,

voire provoquer le mépris, plutôt que de me laisser enfermer dans un tiroir sous une étiquette. La haute altitude et le rase-mottes, dont tu parles, impliquent le même appareil de production adapté à des niveaux différents. Cela dit, tout ce qui sort de ma plume est mien.

**Cl. T.** Tu dis du roman régionaliste qu'il « suppose un attachement passéiste aux traditions », et tu refuses évidemment de te laisser enfermer dans cette esthétique décadente. Pourtant, comme tu le fais toi-même remarquer, tous tes romans « s'inscrivent dans une région que [tu] connais bien puisque c'est la [t]ienne, la Provence. » Même ton *Homme chargé d'octobres*, qu'on peut qualifier de roman diachronique et panoramique (et dont l'ampleur du souffle tient les promesses de son beau titre), a pour port d'attache la ville d'Hyères, où tu vis présentement. Faut-il voir là un paradoxe? Quelle importance a pour toi un tel ancrage dans des lieux familiers : la nécessité d'installer tes récits fictifs dans des situations concrètes et des lieux existants?

**J.-M. T.** L'environnement matériel et humain fournit au créateur un cadre tangible et sensible. Cependant, celui-ci est à tout instant confronté à la réalité intérieure de la mémoire, constituée par l'impression de notre expérience et le fruit de toutes nos lectures dont elle porte traces. Elle s'est formée et enrichie à partir des fictions qui nous ont appris le monde. Car ce sont les fictions qui nous rendent le monde lisible. On ne verrait pas la Normandie de la même façon sans Guy de Maupassant, ni Notre-Dame de Paris sans Victor Hugo. Le romancier emprunte à cette richesse toujours disponible pour en nourrir de nouvelles fictions.

La fiction engendre la fiction et ramène tout à elle. Je me fraie toujours un passage à travers les phrases des écrivains que j'aime. Soit que je les prolonge, soit que je les nie. Écrire revient à transformer la matière première des souvenirs, à mobiliser les forces de l'imaginaire pour fonder une réalité esthétique cohérente, plus satisfaisante que celle de la vie. Je vois donc la fiction comme une composition de la réalité dont l'auteur s'affranchit.

La qualité première du romancier, c'est sa capacité d'inventer – Giono est de ce point de vue exemplaire. L'invention se manifeste même dans le roman dit réaliste, voire naturaliste. Quand Truman Capote mène une enquête longue et minutieuse auprès d'un condamné à mort pour écrire *De sang-froid*, il n'en fait pas un reportage mais un roman fascinant qui rehausse le fait divers au niveau du mythe. De même, quand quelques lignes d'une gazette inspirent à Stendhal *Le Rouge et le Noir*. Aragon parle

du « mentir vrai », en quoi il rejoint Jean Cocteau affirmant : « Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité ».

J'en reviens à Giono qui dit tout du métier de romancier dans cette profession de foi : « La Provence que je décris est une Provence inventée et c'est mon droit. C'est une Provence inventée, c'est un Sud inventé comme a été inventé le Sud de Faulkner. J'ai inventé un pays, je l'ai peuplé de personnages inventés, et j'ai donné à ces personnages inventés des drames inventés, et le pays lui-même est inventé. Tout est inventé. Rien n'est fonction du pays qui est sous mes yeux, et il participe du pays qui est sous mes yeux mais en passant à travers moi. »

Les rapports entre la fiction et la réalité sont donc très complexes et pratiquement inextricables. Il y a de l'illusionniste chez le romancier, un talent de transformiste qui change en un laps de temps de personnages et de costumes à la surprise du spectateur. Il peut être, selon les besoins du récit, homme, femme, enfant, vagabond, affairiste, général, ouvrier, sans cesser d'être lui-même. Il use de ce que j'appelle une schizophrénie opératoire. Il n'est pas psychologiquement atteint. Il en use comme d'une méthode. Il sait que s'il écrit sur Napoléon, il n'est pas Napoléon, sinon durant le temps de l'écriture parce qu'il est nécessaire de se mettre dans sa peau.

**Cl. T.** Brodons un peu sur le thème du « romancier illusionniste » : qu'en est-il de l'autofiction, qui brouille à dessein la frontière entre le réel et le fictif en créant un univers ambigu – celui de l'auteur-narrateur ? Que faut-il penser, d'après toi, de cette pratique narrative fort usitée de nos jours ?

**J.-M. T.** Beaucoup de romanciers français contemporains pratiquent en effet l'autofiction, genre assez nouveau qui se distingue de l'autobiographie, du témoignage et du récit. Il se situe entre le vécu et la fiction, le premier stimulant ouvertement la seconde, sans préjudice du réalisme. Ce qui est à lire est donné pour vrai. Cela limite considérablement le champ de l'entreprise romanesque puisque l'auteur seul se met en scène en exploitant les péripéties souvent médiocres de sa propre existence. Le quotidien, grouillant d'intimes détails, se hausse artificiellement au niveau des grands sujets et prétend monopoliser l'attention de la critique et du public français. Ne confondons pas ce nombrilisme souvent consternant avec l'égotisme, cher à Stendhal. Celui-ci, contrairement à la pratique actuelle, refuse le repli sur soi. C'est ce qui le distingue.

L'écrivain suisse allemand Paul Nizon s'impose comme le maître de l'autofiction, constitutive de l'ensemble de son œuvre. Il la définit



clairement dans *Marcher à l'écriture* (Actes Sud, 1991) dont la seconde partie a pour sous-titre « À propos de la vie et de l'écriture, de l'écriture et de la vie dans leur interaction ». Il y précise que, d'une part, la matière a un caractère réaliste, et qu'elle a d'autre part des composants imaginaires. « Le livre n'est pas seulement l'histoire d'un homme qui se fait des soucis au sujet de lui-même et de sa vie, mais aussi celle d'un écrivain qui réfléchit à son métier, et déjà pour la simple raison que celui-ci lui paraît assez souvent problématique ». De là, l'amorce d'un courant devenu prépondérant de la littérature française contemporaine. Les petits sujets l'emportent sur les grands qui, de ce fait, suscitent réserve, critique, voire mépris. Cela explique en partie la situation de crise dans laquelle elle se trouve et la perte d'audience à l'étranger dont elle pâtit.

En fait, elle ne respire pas. Elle oublie le monde au profit de son nombril. Elle n'ouvre jamais grand les fenêtres pour que pénétre l'air extérieur. Une question se pose : s'agit-il encore de romanciers ? Où est la vie grouillante et multiple ? Où les histoires fondent-elles l'Histoire ? Où l'auteur ouvre-t-il l'esprit aux dimensions du monde ? Où des personnages ardents, démesurés, uniques, emportent-ils l'adhésion de lecteurs comblés par des processus d'identification et le plaisir du texte ? On aura compris que mes goûts ne me portent pas vers l'autofiction mais vers des sujets ambitieux et risqués, fussent-ils taxés de naïveté par les doctes qui n'aiment rien tant que ce qui peut entrer dans leurs grilles. Je ne veux pas d'un hamster qui tourne à vide dans sa roue à l'intérieur d'une cage, mais d'un King Kong qui, avec toute la puissance de sa liberté animale, arrache les grilles.

Peut-être que Proust – toute révérence gardée – est le précurseur inconscient de ce mouvement, l'origine du processus qui y a conduit par une sorte de résurgence dénaturée de sa démarche. *La Recherche* nous engage cependant dans un roman-fleuve se proposant la reconstitution impressionniste du temps passé dans la fidélité à ce qu'il fut. Les différences avec nos petits maîtres actuels résultent de ce que la mémoire, dans son fonctionnement, est naturellement créatrice. Elle constitue le ferment de l'écriture. Certes, l'époque ne porte pas à l'héroïsme, à la fresque, à l'épopée. Les grands romanciers sud-américains – Miguel-Angel Asturias, Carlos Fuentes, George Amado, Pablo Neruda – nous ont cependant prouvé combien c'était possible. Ils ont osé et réussi.

Dans *La Littérature en péril* (Flammarion, 2007), Tzvetan Todorov dénonce le phénomène, de même que Dominique Fernandez dans *L'Art de raconter* (Grasset, 2006). Je me range résolument de leur bord. J'en ai assez de ces livres gonflés de vacuité qui me tombent des mains et qui m'interrogent : pourquoi a-t-on publié ça ? Par quelle aberration s'est-il

trouvé des lecteurs certifiés professionnels pour en recommander l'acceptation? Qu'on m'entende bien. Je ne nie pas l'importance du recours à des éléments autobiographiques dans le roman à condition qu'ils répondent à une nécessité narrative, qu'ils participent de la fonction romanesque. Écrire suppose la mobilisation de sources diverses parmi lesquelles la mémoire intervient de façon directe ou différenciée. Les faits ne sont pas utilisés en général pour ce qu'ils sont mais pour ce qu'ils peuvent apporter à la constitution et à la dynamique romanesque. Leur utilisation est telle qu'on ne les identifie pas nécessairement après usage tant ils sont pris dans la masse textuelle commune. Ce processus est très différent, voire opposé, de celui de l'autofiction. J'estime qu'il articule d'une façon beaucoup plus souple et plus efficace l'événement vécu à son exploitation fictionnelle. Il contribue à doter celle-ci d'authenticité. Dans mes romans, j'ai utilisé à plusieurs reprises de tels apports autobiographiques mais il faudrait me connaître autant que je me connais pour les repérer et les situer. De toute façon, sauf pour des études universitaires portant sur le sujet, cela n'a pas d'importance. Seul en a le roman, objet fini, pris dans son ensemble et en l'état.

**Claude Tatilon :** Le peintre Pierre Soulages a dit un jour que ce qui différencie l'artiste de l'artisan, c'est que, contrairement au second, le premier ne sait pas d'avance dans quelle direction il va travailler, il le découvre au fur et à mesure qu'il progresse dans son travail. Or toi, à propos de *L'Homme chargé d'octobres*, tu dis avoir cherché à « articuler le fonctionnement de la mémoire et la structure du livre ». Dois-je comprendre que cela a été ton point de départ, et qu'ainsi tu réfutes l'opinion de Soulages? À quel moment commences-tu à te préoccuper de la structure d'ensemble, de la composition de tes romans? Fais-tu toujours ce qu'à l'école on appelle un plan avant de commencer à écrire?

**J.-M. T.** Dans la mesure où le roman raconte une histoire, il est utile de s'interroger sur les relations que la fiction entretient avec l'histoire. Je laisserai volontairement de côté les deux cas particuliers du roman historique et de l'histoire romancée. Le premier utilise l'histoire comme toile de fond, faire-valoir de l'action, facteur de dépaysement; la seconde transmet un enseignement à partir de faits avérés, par l'utilisation de moyens romanesques : mise en scène, dialogues, descriptions. Quoique les frontières soient floues et pas du tout étanches.

Reconnaissons que tout roman se trouve plus ou moins lié à l'histoire puisqu'il se situe à une époque, en un ou plusieurs lieux. On ne traite pas

les personnages sans références à la société dans laquelle ils évoluent. Écrire manifeste la tentative la plus résolue d'appriivoiser l'histoire, de chercher à en dégager une signification, du sens ou un sens alors qu'elle n'en a pas. On a abandonné la notion du sens de l'histoire que l'on retrouve éventuellement dans la fiction. Par un traitement approprié, l'écrivain l'amène à dégager un enseignement. De sorte que, contrairement à l'opinion de Valéry, on puisse en tirer des leçons.

Anne-Marie Garat souligne que « L'histoire et l'histoire individuelle sont de même nature », ce qui facilite les rapprochements et les interactions. L'importance du roman réside en cela qu'il a « cette fonction décisive d'être l'imagination de l'histoire [...] La fiction n'est pas le contraire de la réalité, c'est la façon dont s'organise, se forme notre vraie pensée de l'histoire ». Je tiens à citer ces lignes parce qu'elles rejoignent mes convictions. Il importe pour le romancier d'avoir une pensée de l'histoire, de prendre en compte son évolution et de l'intégrer à sa propre démarche en la reconsidérant, en la faisant passer par le filtre de sa sensibilité et de sa culture. Elle me permet de me construire tout en construisant mes fictions et de mieux situer mon être au monde.

Évitons cependant les confusions possibles. Il ne s'agit pas de prendre parti, de s'engager, en vue d'utiliser l'histoire comme champ de transformation sociale. Cette illusion a trop longtemps prévalu. Il faut au contraire écouter et suivre le livre, non lui imposer ses choix. Il arrive que le livre s'écrive contre soi-même. Dans ce cas, il faut le suivre, respecter la logique narrative. Le temps de la création est celui de l'incertitude. On ne sait jamais si on est ou non dans le roman. Il faudrait prendre ses distances, en sortir pour en juger, comme un observateur scientifique, mais nous ne serions plus alors dans le même domaine. Le faire conduirait à casser la dynamique narrative.

Chaque livre se développe selon des lois qui lui sont propres. Il a son espace à l'intérieur duquel l'auteur doit se mouvoir et adapter son écriture. Rien n'est jamais donné ni acquis. On est tributaire de l'intuition, qui n'est pas infaillible. Le texte réagit de lui-même, malgré soi. Il faut accepter cela sous peine de falsifier la démarche, de rater le roman, accepter de n'être pas maître de la création. Cela demande de l'humilité et de la sincérité.

Jonathan Littell, qui a obtenu le prix Goncourt 2006 avec *Les Bienveillantes*, dit très bien cela : « Un livre est une expérience. Un écrivain pose des questions en essayant d'avancer dans le noir. Non pas vers la lumière, mais en allant de plus en plus loin dans le noir, pour arriver à un noir encore plus noir que le noir du début. On n'est certainement pas dans la création d'un objet préconçu ». Là est la clé de la création romanesque.

Là, l'explication de tant de lectures possibles, de tant d'incitations à percer le mystère.

**Cl. T.** Cher Jean-Max, je ne reprends pas la parole pour m'appropriier indûment le mot de la fin – notre discussion s'est bien achevée sur le mot mystère, mot juste s'il en est – mais pour te dire tout le plaisir et l'intérêt que j'ai éprouvés à recueillir tes commentaires. Et pour t'adresser nos très vifs remerciements, les miens et ceux de la revue *LittéRéalité*.

## Bibliographie sélective

### ROMANS

- La Belle saison* (roman court), collection « La petite librairie », Paul Tacussel, 1997.
- Le Jardin d'argile*, le cherche midi, 1997 (Prix Antigone 1998). Repris en éd. Corps 16, 1998. Traduction en roumain, Gradina de argila, Éd. Libra, Bucarest, 2002.
- Le Crime des hautes terres*, collection « Terre de France », Presses de la Cité, 2001. Le Grand Livre du Mois, 2001.
- La Fiancée du santonnier*, collection « Terre de France », Presses de la Cité, 2002.
- Le Maître des roseaux*, collection « Terre de France », Presses de la Cité, 2003. France Loisir, 2004. Sélection du Reader's Digest, dans Sélection du Livre, 2003. Libra Diffusion, 2005. Best Sellers 2006.
- L'Homme chargé d'octobres*, le cherche midi, 2005.
- Marion des salins*, collection « Terre de France », Presses de la Cité, 2005. Le Grand Livre du Mois, 2005.
- Le Mas des Terres Rouges*, collection « Terre de France », Presses de la Cité, 2006. Le Grand Livre du Mois, 2006.

### CONTES ET NOUVELLES

- Le Berger d'ombres* (Plume d'or du XVI<sup>e</sup> Rendez-vous littéraire de Cannes), Luneau Ascot, 1985. Réédition partielle sous le titre *Veillées provençales*, Encre Bleue, 1999.
- Le Festin des mouettes*, Arcantère, 1989. Réédition augmentée, Parpaillon, 2000.
- Un Lavoir en Provence*, collection « Le cabinet fantastique », Le Pré aux clercs, 2007.