

Lawrence Norfolk et le roman baroqu'n'roll

Interview par Agnès Villette / Londres / juin 2003

Trois romans en quelques neuf années. Le Dictionnaire de Lemprière, en 1991, suivi en 1996 par Le Rhinocéros du Pape et de Comme un sanglier, en 2000, seront traduits dans la foulée dans 26 langues et trouveront spontanément des lecteurs suffisamment assidus pour se plonger dans les longs récits intriqués de ce romancier anglais dont le patronyme sanctionne l'appartenance géographique : Lawrence Norfolk. Pourtant l'Europe plus que l'Angleterre est son territoire de prédilection. L'Europe qui se pourfend au rythme des guerres de religion, qui noue des liens aussi indéfectibles que louvoyant lors d'accords commerciaux et maritimes, qui partage les mêmes mythes antiques et les mêmes angoisses métaphysiques, qui vibre au fil des découvertes scientifiques annoncent les Lumières. Les trois romans appréhendent des périodes différentes, comme sur les pas de prédécesseurs illustres, ces grands voyageurs de Casanova à Voltaire, de Rétif de la Bretonne à Stevenson, d'Orwell à Jack London, on se trouve précisément à Paris à quelques semaines de la révolution française, à Rome sous le règne de Léon X, à La Rochelle pendant le siège, aux confins de la Chrétienté dans un monastère juché sur les falaises d'une île au large de la mer Baltique, dans les montagnes frontalières entre la Roumanie et la Grèce pendant l'occupation nazie.

Le rythme est enlevé, parcouru par une énergie à fil tendu qui cascade dans les rebondissements de l'intrigue et dans les circonlocutions de la langue ; le style est riche, prolixe, repu de détails et d'érudition, gonflé de subordonnées et de ramifications. On est loin du roman narcissique contemporain et des élucubrations égotistes. Comme dans les romans picaresques, le monde n'est pas encore assombri par le désenchantement. C'est un monde en continuel renouvellement saisi par l'attention inquisitrice du narrateur pris dans la tourmente de péripéties loufoques. Dans les 3 romans, le rythme s'incarne dans la fuite, comme cette emblématique chasse au sanglier de Calydon du dernier roman. La bête poursuivie tente d'é-

chapper aux chasseurs comme les partisans grecs devant l'occupant allemand ou Lemprière devant la Cabale. Le romancier revient aux principes fondateurs de la narration, inspirée des grands romans d'aventure, il n'en oublie pas pour autant les théories littéraires contemporaines, et il réussit le coup de force de les intégrer comme nouvelles dynamiques pour narrer l'intrigue.

La désinvolture de Lawrence Norfolk, tant dans ses récits que dans leur genèse, est paradoxale et entière comme l'immédiateté de son succès alors qu'il propose des romans épiques et érudits, qu'il se joue de la véricité historique dans un genre où on ne badine pas avec l'Histoire et qu'il excelle par la fluidité fictionnelle alors que l'appareillage romanesque est plein de chausse-trappes, de morcellements du point de vue et de fastidieuses descriptions.

BBK : Quand vous commencez la rédaction du Dictionnaire de Lemprière, les rumeurs sur la fin du roman perduraient. Vos romans apportent une cinglante dénégation à ces théories, ils sont confortés par un succès immédiat.

LN : Quand j'ai commencé à écrire mon premier livre en 1988, Alain Robbe-Grillet était l'un des seuls romanciers à avoir apporté quelque chose de nouveau à la forme romanesque, comme avec Les Gommes. Peu de choses avaient suivi. Autour de 1988-1989, je ne réfléchissais pas en ces termes, mais c'était incontestablement dans l'air. Il était déjà évident que Robbe-Grillet avait tort et que ça ne conduisait nulle part. Même s'il avait eu raison, il était louable de ne pas le suivre dans cette voie et de continuer, même si c'était pour échouer et lui donner raison, plutôt que de ne jamais commencer. Le contexte culturel général était imprégné par cette problématique. Sur un plan personnel, mon premier roman a été écrit de manière très peu professionnelle. J'étais convaincu qu'il serait publié mais je n'avais aucune idée de comment cela pourrait se faire. Alors, sur la page, je jouais avec mes propres fantaisies, mes propres désirs sans m'encombrer d'anticiper la possible réception critique du roman. J'étais insouciant de l'appareillage critique dominant dans lequel j'étais immergé. A ce moment là, tout et son contraire

était possible dans le roman, il était mûr pour que quelque chose survienne comme cela s'est confirmé. Ça a été le retour des grands types romanesques traditionnels, mais avec des matériaux novateurs. Il y a des raisons qui expliquent pourquoi Dickens a écrit comme il l'a fait ; on peut tout mettre dans cette structure romanesque, ce qui en sort est toujours lisible. Il s'agissait simplement de revenir à ce genre romanesque. Je n'ai rien fait de manière consciente. L'histoire que je souhaitais raconter était compliquée, la matière était éparse, il fallait alors une mécanique très simple pour propulser l'ensemble jusqu'au lecteur. Pas une forme compliquée, la matière était bien assez compliquée en elle-même.

BBK : La publication des deux premiers romans est espacée de 5 années, comment conserver intacte la spontanéité avec des années de recherche ?

LN : Je pense que la plupart des écrivains tombent amoureux de leur recherche. La recherche est une certitude. On tente de trouver des éléments différents qui vous sont précisément refusés dans l'art : une réponse claire. Soit on trouve ce que l'on recherche ou pas. C'est aussi une magnifique activité de déplacement, pendant la recherche, on n'écrit pas. La plupart de la matière de mes livres commence par une ou deux petites choses que je connais et devient une masse de milliers d'éléments. La recherche apporte un plaisir mécanique.

BBK : A la lecture on devient très sensible à cette continuelle prolifération narrative, comment s'écrivent les livres ?

LN : Dans mes livres, le processus est relativement organique, même si je ne suis pas certain que cela soit vrai. Les 3 romans ont débuté à partir d'anecdotes historiques, dans Le Dictionnaire de Lemprière, tout a commencé quand j'ai eu besoin d'un dictionnaire classique pour l'université. Comme j'avais peu d'argent, j'ai acheté le moins cher que j'ai pu trouver, c'était une réédition du dictionnaire classique de Lemprière. Je me suis alors intéressé au dictionnaire lui-même. Il était proprement inutilisable car il trop daté. Mais comme preuve exemplaire d'une publication bizarre, il m'a été très utile. Il contenait les preuves d'une hypothétique genèse dont à vrai dire, je n'avais qu'une connaissance partielle. La genèse que je lui attribue est totalement fictive, je me suis

amusé à rendre la narration aussi étrange que possible tout en m'assurant de sa plausibilité. C'était un jeu sérieux, un divertissement.

BBK : On est très sensible à ce plaisir de l'écriture qui coule avec fluidité.

LN : C'est un goût personnel. Je crois profondément que l'exigence littéraire - pas artistique - est en soi primitive. On veut savoir. On retombe alors sur des motivations primitives. On veut savoir ce qui arrive après et on s'investit dans les personnages. Quand on répond à ces deux questions par l'affirmative, alors le livre finit par devenir celui que les lecteurs ont envie de lire. Les personnages doivent alimenter la curiosité du lecteur et l'histoire doit vous tirer de l'avant. Cela pourrait s'apparenter à une posture anti-intellectuelle mais c'est plus que cela. On veut savoir ce qui va survenir parce que c'est justement le problème de la conscience humaine. Si on a une idée précise de ce qui se déroule présentement, une idée déjà un peu floue de ce qui s'est passé, alors on n'a aucune idée de ce qui va survenir. On raconte beaucoup de mensonges, à soi et aux autres. On possède des agendas pourvus de dates mais on n'a absolument aucune idée de ce qui va remplir ces pages blanches. Bien sûr, l'échéance première, c'est la mort. La fiction est l'espace même où mettre en jeu l'idée de ce qui peut survenir. Que va-t-il arriver aux personnages ? Vont-ils survivre à l'histoire ? C'est une sorte d'allégorie de notre propre existence. Tous les romans ont été écrits ainsi. Par ailleurs, nos relations sociales nous constituent, c'est le propre de l'interaction humaine. A nouveau, on peut jouer avec ça au niveau romanesque. La socialisation nous rend tellement anxieux, où est-ce que je finis et où commence l'autre : "L'enfer c'est les autres." Dans le roman, on peut jouer librement, comme si on était une forme libre en lévitation, c'est notre propre expérience qui ancre l'histoire. Je ne réfléchis pas, je ne m'épanche pas sur le sujet, je l'accepte simplement.

BBK : Dans Comme un sanglier vous prenez un risque énorme en accueillant le lecteur par une première partie composée d'un long texte parcouru de 200 notes relatant la traque du sanglier de Calydon dans la Grèce antique. Ne craigniez-vous pas de perdre vos lecteurs ?

LN : Je savais que ce serait le cas et cela a

été le cas. J'ai beaucoup de lecteurs dans le monde entier. Je trouve qu'il faut utiliser cette position de confort pour prendre des risques. J'avais déjà deux romans derrière moi et je pouvais le faire. Comme un sanglier est de loin le roman qui a été le plus difficile à écrire. Il m'était aussi très peu naturel. Ce qui m'était d'une grande familiarité technique ne me servait à rien dans ce roman. J'étais amené à écrire des choses pour lesquelles je n'avais aucune de prédisposition.

BBK : Mais dans toutes ces notes de fin de pages, il y aussi un certain amusement à détourner le style des glossaires de textes anciens.

LN : C'était un plaisir difficile. Pour des raisons techniques, comme la première section est liée à la seconde, la première section ne pouvait être écrite sans que la seconde n'ait déjà été écrite, et vice versa. C'est la même chose lors de la lecture. On lit le livre jusque la fin et rétrospectivement, on peut l'envisager à rebours, le relire à l'aune de cette découverte. Mais on ne comprend cela que lorsque la lecture est achevée. On ne possède qu'un seul angle, puis lentement dans la seconde partie s'opère le basculement du roman et la démultiplication des points de vue fonctionne réellement. C'est beaucoup demander au lecteur, se souvenir de tout un roman et une fois la lecture achevée, de jouer avec ses différents aspects.

BBK : Vos romans comportent une structure jalonnée de rappels, d'intertextualité, de références mythologiques, de mises en abyme.

LN : Je me place du point de vue inverse, de celui qui construit les choses à partir du sol vers le haut. Il doit y avoir des raisons qui justifient la présence de ces éléments dans le roman. Si on choisit de les incorporer, il faut se demander pourquoi ces mythes survivent depuis des milliers d'années. Cela doit correspondre à des schémas récurrents de la psyché humaine. Au moment de l'écriture, j'essaie de ne pas y réfléchir parce qu'il est toujours si aisé de trop penser, de projeter la question et de se retrouver soudainement au milieu de spéculations intellectuelles. Ce qui produit rarement de bons romans ! Les mythes en eux-mêmes sont dénués de mobiles, ce sont simplement des récits d'événements, mais il doit bien s'y trouver quelque chose d'intéressant. Si une histoire

survit c'est qu'elle doit toujours exister sous une forme ou une autre. Alors on trouve ces épaisseurs analogiques qui à mon avis ont une réelle existence, ou du moins j'ai dû me forcer à croire qu'elles existaient. En tant que romancier, c'est un devoir d'être encore plus fort que la nature, de ne pas proposer la même chose. L'analogie doit se faire avec quelque chose de distant.

BBK : Les intrigues sont tellement complexes, est-ce que vous commencez l'écriture avec une structure préétablie ?

LN : Tout débute par des anecdotes. Les 3 romans ont été écrits de manière très différente. Idéalement, j'aimerais commencer avec une intrigue déjà prête mais la réalité est bien différente. Je ne pense pas que j'y parviendrai un jour... La tâche a été exorbitante dans les deux premiers romans et d'une autre manière dans le 3ème, qui structurellement est plus arboré, même si c'est moins visible. Cette monstruosité permet d'éviter la prédictibilité de toute structure pré-existante. Lemprière débute par une anecdote. Pour expliquer l'événement, c'est à dire la présence de ces mythes dans le Londres du XVIII^e siècle, la matière de l'intrigue requise pour que la crédibilité l'emporte a dû croître. Quand j'ai débuté le livre, j'ai juste inventé. Je n'avais jamais écrit un mot de fiction de ma vie, je n'en connaissais pas les règles. J'ai arrêté au milieu de la section sur Londres, à peu près un tiers du roman avant de réaliser que j'avais lancé des tas d'intrigues secondaires. Il fallait bien qu'elles convergent à un certain moment. Je me suis alors mis à mon bureau et j'ai commencé à finaliser l'intrigue. Je pensais alors que cela me prendrait deux ou trois jours, en fait, cela a nécessité presque un mois. J'avais réalisé un énorme graphique de 11m2, constitué de feuilles A4 collées bout à bout, sur lesquelles je traçais des lignes. C'était très mécanique : tel personnage rencontre cet autre personnage, il voit ça, nous savons cela parce que... Bientôt il m'est devenu impossible de visualiser ce graphique, parce qu'à 10 m, on ne voit pas grand chose. On peut lire les éléments les plus proches. Alors chaque matin, j'étais ces feuilles par terre, autour d'une chaise sur laquelle j'étais juché et de laquelle je pouvais apercevoir toutes les informations. J'étais en surplomb. C'est le moment où j'ai cessé d'inventer, j'étais probablement parvenu au point logistique précis où tous les rets pouvaient encore être rassemblés. Il

existe un moment où on ne peut pas poursuivre. C'est comme la limitation du regard à partir de la chaise. Cela reflète bien le roman, c'est presque hors de contrôle. Il y a des parties qui sont vraiment sur le fil du rasoir, je supplie vraiment le lecteur de me suivre encore. Le Rhinocéros du Pape a été conçu comme une intrigue encore plus volumineuse, j'allais avoir en fait 5 romans entrelacés, on peut encore l'apercevoir dans le roman. La partie sur Rome est telle qu'elle a été préalablement conçue, mais les 4 autres sont raccourcies parce que j'ai réalisé qu'autrement j'allais avoir un roman de 2 000 pages et que ce serait très répétitif puisque l'histoire est racontée de plusieurs points de vue. Pour ce second roman, j'ai commencé avec une structure qui s'était déjà écroulée dont j'ai prélevé des bribes comme dans un tas de gravas jusqu'à ce que ces débris produisent quelque chose qui tienne debout. C'est un roman qui est presque hors de contrôle.

Comme un sanglier possède une structure très rigide. Je savais que j'allais me confronter à des problèmes philosophiques au-delà desquels il devenait impossible de raconter l'histoire, parce que le livre s'achève sur une histoire indicible. Aussi, le roman se construit dans une série de reports, et comme je commençais par narrer une histoire qui s'était déroulée 3 000 ans plus tôt, cela allait prendre énormément de temps pour atteindre le moment où je ne pourrais plus poursuivre l'histoire. J'avais 3 000 ans d'histoire avec lesquels m'amuser. Cela conduisait inéluctablement vers le point où tout devait s'interrompre. Le roman est construit comme une implosion, comme un trou noir au sens astronomique et littéral, celui de la caverne. Ce livre aussi se maintient en équilibre, toujours sur le point de tomber à la renverse. Il n'y avait pas d'autre moyen de raconter certaines parties de l'histoire car il n'y avait personne pour témoigner de leur existence et de leur crédibilité comme les événements de la Seconde Guerre Mondiale. J'essaie de narrer une histoire qui par nature n'a pu avoir de témoin. On se heurte alors à un problème fondamental, celui d'écrire un livre qui théoriquement n'a pas de matériau parce que personne n'a pu témoigner de cette histoire.

BBK : C'est une période assez sombre et inexplorée de la résistance contre les nazis en Grèce, il doit pourtant y avoir

des témoignages ?

LN : Ce qui m'intéresse ce sont les mécanismes historiques dont il n'est jamais question. Après qu'un événement a lieu, il se produit une désintégration. Les historiens s'agrégent l'événement et progressivement le construisent. En fait, il n'en est rien, ils font juste des remous dans l'eau. L'événement a fait exploser les différents points de vue épars dans le temps. L'artiste est le seul qui puisse tenter cette reconstruction, les historiens ne peuvent s'aventurer dans ces territoires parce qu'ils sont tenus par la vérité historique. Il existe un point au-delà duquel ils ne peuvent progresser, mais l'artiste peut aller jusqu'à l'extrapolation et l'imaginaire. Parfois même par la déception.

BBK : C'est la dialectique de la croyance et de la vérité.

LN : Dans Lemprière, j'ai été de plus en plus obsédé par cette question, aussi les événements les plus infimes sont réels. Par exemple, le temps (météo) est réel. Cela a probablement débuté comme un caprice, une fois que j'ai eu le temps qu'il faisait un jour, c'était plus intéressant de le faire pour 2 jours et pour tout le roman. C'est une excellente idée, très compliquée à réaliser. Il y a des éléments secondaires qui me semblent importants. Le temps est sous estimé comme cause historique. La géographie également.

Dans une partie du livre, c'est complètement insensé, mais quand Lemprière et son ami sont assis dans un pub, sur Berwick Street, ils sont témoins d'une scène de rue : un pot de gérahium tombe du rebord d'une fenêtre au 3ème étage. Cela s'est réellement produit. J'ai retrouvé des documents sur ce fait-divers, le pot de fleurs a tué quelqu'un et il y a eu un procès, c'est comme cela que j'en ai pris connaissance. Ces événements qui souvent s'apparentent à des décorations accidentelles jalonnent le roman. On trouve dans ce roman une explication totalement fantaisiste de la Révolution Française. Plus l'événement est important et plus l'explication proposée est fantasque. Je vais à l'encontre du code dominant du roman historique où les événements secondaires sont simplement inventés et les grands événements figés. Cela conserve toujours en alerte ce frémissement de la crédulité : est-ce que je peux croire ce qu'on me donne à lire ? Lorsqu'on éradique cet élément, l'histoire meurt, on doit conserver un espace pour le

doute.

BBK : Les romans contemporains sont traversés de psychologie et de narcissisme, les vôtres échappent à cette tendance, pourquoi ?

LN : Il était très simple dans les années 80 de ne pas vouloir écrire un tel livre. La littérature britannique est parcourue d'une tradition empirique. Et puis on connaît cette tradition du premier roman qui est généralement rempli de la personnalité de son auteur, de ce fardeau dont il faut se délester dans le premier roman. La décision de ne pas vouloir entrer dans cette lignée était très facile à prendre.

BBK : Comme un sanglier se distingue des deux premiers romans par une langue plus concise, plus maîtrisée. Comment s'opère cette transition ?

LN : J'ai commencé avec le langage, il fallait d'abord narrer le mythe de l'intérieur et non de manière postérieure. C'est toutefois après coup, parce que c'est une version en prose d'un poème qui sera écrit par un personnage dans la seconde partie du roman. Le problème initial du langage touche à l'expérience qui est tellement retranchée qu'il fallait enlever tout affect, toute rhétorique. Ce n'est pas que je souhaitais dénuer les personnages de toute psychologie mais celle-ci ouvrait trop de manières différentes pour narrer l'histoire. L'idée principale du roman était la plausibilité, le factice et la vérité historique. Aussi, je ne pouvais me limiter qu'à ce que les personnages faisaient, ce qu'ils pouvaient voir ou entendre. La langue correspondante était difficile à dégager et ne pouvait prendre forme que dans l'excision du superfétatoire linguistique que j'utilise habituellement. Il fallait trouver une pure immédiateté. La langue n'est ni pure, ni immédiate, mais c'est ce qui s'en rapproche le plus. Pragmatiquement, je me suis débarrassé des adverbes, j'ai tout consolidé à partir de ce qui est absolument de l'ordre du possible, j'ai ancré les personnages au sol, dans l'épaisseur brute des faits. Cela ne m'est pas naturel, je suis un écrivain prolixe, baroque et rhétorique.

BBK : Est-ce que la maîtrise dans la langue a un lien avec l'intériorisation des personnages, leur plus grande complexité ?

LN : Il faut faire une lecture pondérée pour

saisir cet aspect. Ces personnages trouvent leurs limites dans ce qu'ils peuvent se dire ou non. La seule manière de raconter cette histoire consistait à faire se côtoyer ces deux mondes contenus dans ces personnages, à les faire entrer en collision et à écouter le bruit produit par ce télescopage. Ils se heurtent de manière très douce.

BBK : A la manière des romans picaresques, les personnages naïfs des deux premiers romans, servent de révélateurs du monde qui les entoure.

LN : Lemprière est sans espoir. Je suis persuadé que notre chemin est jonché de peaux de bananes. Les personnages dans les deux premiers romans sont passifs, ils ressentent énormément, c'est ce qui les constitue. Les êtres humains ont tendance à oublier combien la vie quotidienne est compliquée. Se brosser les dents tous les matins est rempli de dangers. En société, les choses se compliquent encore d'avantage, à cause des autres. C'est bien plus dangereux qu'une brosse à dents ! Il existe un potentiel permanent pour les catastrophes. Norman Mailer disait, (même si cette anecdote est plus macho que je ne le souhaiterais) que lorsque deux hommes se croisent et se saluent dans les rues de Manhattan, l'un gagne et l'autre perd.

Je me place du côté du perdant, son histoire est plus intéressante que celle du gagnant. L'escapade dans laquelle les personnages sont pris nous est familière, à la différence que, pour nous cela n'arrive une fois dans la vie, alors que c'est une constante pour les personnages. Dans nos actes, nous sommes toujours sur le point de déjouer la catastrophe. Nous choisissons de marcher sur le bord de la route et non au milieu. Mes personnages eux, choisissent de marcher au milieu de la route parce qu'ils ne savent pas faire autrement. Ils font exactement la même chose que les autres, mais de manière décalée. Ils sont au mauvais endroit au mauvais moment. Ils réveillent les potentiels des hasards de l'existence.

Derniers ouvrages parus en français :

Comme un sanglier / Ed. Grasset

Le rhinocéros du pape / Ed. Grasset / Poche

Le dictionnaire de Lemprière / Ed. Grasset / Poche