

Marie Darrieussecq

Entretien du 14/06/2010 au Centre Georges Pompidou, Paris.

Entretien avec Nelly Kaprielian*

Nelly Kaprielian : Quand nous avons parlé de la façon dont nous allons aborder cet entretien, j'ai envisagé d'attaquer la soirée par *Truismes*, paru en 1996, le livre qui t'a fait entrer avec éclat en littérature, dans le succès et la célébrité. Finalement, nous nous sommes dit que ce serait préférable de commencer par le livre que tu es en train d'écrire, et de revenir peu à peu sur les autres et sur les débuts. J'ai remarqué que souvent, quand les livres sortent, ils sont terminés depuis quelque temps ; et quand on demande aux écrivains de s'exprimer sur certains d'entre eux, ils nous disent, dès le début de l'entretien, qu'ils en écrivent un nouveau qui les excite beaucoup. Alors, tu es en train d'écrire un livre qui devrait s'appeler *Clèves* et qui aurait pour base ta lecture de *La Princesse de Clèves*. Puisque ce cycle s'intitule « Écrire, écrire, pourquoi ? » et qu'il s'agit d'interroger les origines d'un texte et de l'écriture, comment as-tu eu cette idée ? Quel est le point de départ de ce texte ?

Marie Darrieussecq : Cela fait plusieurs années que je tourne autour de ce « truisme », de ce cliché qu'est le triangle amoureux. C'est tout bête mais cela nourrit la littérature depuis toujours. Et j'aime énormément ce roman, *La Princesse de Clèves*, dont il est convenu et sans doute exact de dire qu'il est le premier roman psychologique sur le triangle amoureux, du moins son prototype en France. Évidemment, le débat est un peu parasité par les propos que Nicolas Sarkozy a tenus contre *La Princesse de Clèves*, il y a maintenant deux ou trois ans ; ce qui m'a, comme beaucoup d'intellectuels, amusée – c'est tellement ridicule ! Mais ce projet est bien antérieur à cette affaire, et *La Princesse de Clèves* survivra à Nicolas Sarkozy – je n'ai aucun doute là-dessus – et j'espère que mes livres aussi... Il y a donc ce léger parasitage, mais on écrit aussi dans une époque, on n'écrit pas dans une bulle : je ne peux donc pas faire comme s'il n'avait pas dit ces bêtises-là, qui amènent à se demander quelle est la place de la littérature aujourd'hui, qui lit et comment.

J'ai depuis longtemps cette idée, ce geste littéraire, d'appeler ce roman *La Princesse de Clèves* ; j'ai toujours le titre au début du livre, à sa naissance, et cela m'amuse de visualiser sa couverture, blanche, avec ce papier crénelé de mon éditeur habituel : « Marie Darrieussecq, *La Princesse de Clèves*, P.O.L ». Mais maintenant, cela ressemblerait à une espèce de geste politique, alors que ce n'est pas du tout mon propos. Entre-temps, le titre (provisoire toujours) est devenu *Clèves*, et le roman s'est déplacé dans ma tête – j'en suis à la troisième tentative, mais je crois que c'est la bonne et c'est pour cela que je suis assez excitée en ce moment : c'est le village où cela se passe qui s'appelle Clèves, bien que je ne l'aie toujours pas nommé dans le livre. Donc, à la limite, il ne s'appelle Clèves que pour moi. Évidemment, le livre traite toujours du triangle amoureux, mais le lecteur pourrait le lire sans penser

* Chef de la rubrique Livres au magazine *Les Inrockuptibles*.

une seule seconde à *La Princesse de Clèves*. Ce qui m'intéresse quand j'écris, c'est que ce qui va rester sur le papier sera la trace de tout un travail mental qui, d'une certaine façon, n'appartient qu'à moi. Nous sommes là pour parler de cela aujourd'hui, et c'est quelque chose qui est rarement évoqué : comment cela s'écrit. J'ai en tête une phrase de Marguerite Duras, dont je ne suis pas sûre d'ailleurs qu'elle l'ait vraiment dite – cela arrive souvent de prêter une phrase à Duras sans arriver à la retrouver –, à propos de son livre *La Maladie de la mort* : « C'est comme la trace d'un livre qui aurait existé qui n'aurait pas été écrit. » Si vous vous souvenez de *La Maladie de la mort* (un court roman d'une trentaine de pages), c'est comme une écume à la surface d'un livre qui ne s'est pas écrit et qui est pourtant là : c'est une sorte de geste littéraire, là encore, au sens où on parle de geste artistique. Le livre que j'écris actuellement serait ainsi une espèce d'écume – il sera peut-être relativement épais, il y a diverses sortes d'écumes... –, quelque chose qui resterait de tous ces livres qui me sont passés par la tête en pensant à *La Princesse de Clèves*.

Nelly Kaprielian : Tu parlais du triangle amoureux et de *La Princesse de Clèves*, mais tu n'es pas du tout un écrivain à histoire : la langue, la façon de travailler une phrase sont en revanche extrêmement importantes dans ton écriture. On a dit que tu étais l'écrivain de la métamorphose – on pense évidemment à *Truismes* –, de la disparition, des réminiscences, de sensations impalpables de présence d'un être absent, du vide qui se ressent sans se voir, je pense aussi à *Naissance des fantômes*... As-tu eu cette impression ? As-tu eu conscience de rendre dicible l'indicible, de repousser les limites du dicible en essayant de capter toute une part d'invisibilité de choses qui ne sont pas tangibles à l'œil, donc qui ne sont que très rarement décrites autrement que par des phénomènes psychologiques dans la littérature ? J'ai l'impression que tu as essayé de les capter autrement et d'en faire autre chose.

Marie Darrieussecq : C'est vrai que je ne suis pas un écrivain à histoire, et c'est un regret. À chaque fois, je commence en me disant que je vais raconter une histoire, et à chaque fois j'échoue, quelque chose se met à dysfonctionner et je recommence. Pourtant, il me semble, quand je pense à mes livres, qu'il y a une histoire. Dans *Tom est mort*, même si l'histoire est très simple et très triste, elle existe : un deuil est toujours une histoire car il y a un déroulé, même si cela ne finit jamais. Dans *Truismes*, il y avait bien évidemment une histoire, et dans *Naissance des fantômes* aussi. D'ailleurs, avec ce livre, je savais très bien ce que je faisais et que j'allais perdre une grande partie du public de *Truismes*, mais cela m'était nécessaire parce qu'il y avait un gros malentendu, et que je n'étais pas non plus cet écrivain-là. Il y avait donc une histoire et ce qui allait la faire rater, c'était d'essayer de dire ce qui était invisible ; et effectivement, une partie du public n'a pas suivi. Mais c'est là que pour moi cela devient à la fois de l'ordre du ratage et de la réussite : je cours après quelque chose d'impossible dans cette zone où il n'y a pas de mots, mais c'est ce qui me fait avancer. Je me rappelle ma prof de philo en terminale, absolument excellente et toujours très convaincante : elle m'a ouverte à tout un univers, celui des concepts, mais ce faisant elle nous a aussi expliqué qu'il n'y a pas de pensée sans mot. Cela m'a beaucoup troublée, parce qu'il me semblait bien que dans ma tête la pensée pouvait exister sans

mots. Et notez bien qu'elle ne parlait pas de l'inconscient, dont je n'avais d'ailleurs pas idée à l'époque, et qui se fait aussi sans mots, même si c'est complexe. Ma prof de philo était une représentante de cette tradition française du « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ». Or il me semblait qu'on pouvait aussi concevoir les choses « pas bien » : penser non pas selon la grande tradition française, « bien », mais penser tout de même, sans énoncer clairement dans sa tête, sans nécessairement les mots... Alors je questionnais les gens, j'essayais de comprendre comment pensaient les autres. La plupart des gens me répondaient qu'ils pensaient beaucoup par images, visualisaient des choses, ou pensaient par bribes : les phrases n'étaient donc pas finies dans leur tête. Je me rappelle une copine, qui m'avait dit qu'elle pensait tout le temps en phrases, entièrement formées, et qui croyait qu'elle était folle. Mais à vrai dire, j'obtenais très peu de réponses.

Pour moi, ce processus est très lié à l'écriture : il se passe quelque chose avant l'écriture, avant la pensée par phrases, et c'est ce qui est le plus important. C'est cela qui va aboutir à ces quelques pages qui ne sont, au final, que des traces. Qu'une écume, si l'on veut. Le livre est là mais il a échoué, « je n'ai pas réussi à l'écrire, et pourtant il va rester un livre, mais je ne peux pas faire plus. Et donc je passe au livre suivant ». C'est sans fin. À la fois de l'ordre d'un très grand plaisir et d'une véritable *damnation* ! C'est une approche très romantique, mais je ne peux pas le décrire autrement, il y a ce côté absence de choix... Je n'ai pas le choix. Sinon, que se passerait-il... ?

J'entendais Enrique Vila-Matas parler sur France Culture de l'idée, commune à lui et Duras, qu'il ne fallait faire que ça, écrire. C'est aussi ce que m'avait dit Jérôme Lindon, des éditions de Minuit, quand nous nous étions rencontrés suite à l'envoi d'un manuscrit, j'étais très jeune : « Ne faites que ça. Les vrais ne font que ça. » Cela m'avait un peu paralysée car j'avais beaucoup d'admiration pour lui, mais je pensais à Kafka qui, me semblait-il, avait un job – assureur – parce qu'il était obligé ; certes, il n'aimait pas son métier, mais il n'aurait pas été Kafka s'il n'avait pas été obligé d'être assureur. C'est donc un peu plus compliqué que : « Ne faites que ça. » J'ai eu la chance de ne faire que ça pendant dix ans, mais assez récemment, je n'ai plus pu ne faire que ça. Ne faire qu'écrire. La mélancolie était trop grande. Je suis devenue psychanalyste pour essayer d' « être dans la vie », de faire *quelque chose*. Une illusion, faire quelque chose, évidemment c'est idiot de choisir ce métier là pour faire *quelque chose*. C'est encore un autre drôle de métier. On ne fait pas quelque chose non plus, on passe son temps à *essayer* d'être psychanalyste, de même qu'on passe son temps à essayer d'écrire cette chose hors langage qu'on a dans la tête. Mais, en tous cas, je ne pouvais plus ne faire qu'écrire.

Nelly Kaprielian : En tout cas, tu restes dans les mots et dans la narration avec la psychanalyse. C'est peut-être aussi une façon de pénétrer dans le cerveau des autres. Quand tu demandais à tes proches comment ils pensaient, est-ce ce questionnement qui t'a fait écrire *Bref séjour chez les vivants* en 2001, qui est une plongée dans quatre cerveaux, quatre façons de penser ?

Marie Darrieussecq : *Bref séjour chez les vivants* est mon quatrième roman publié et c'est une sorte de rupture, car il y a d'abord eu trois romans très courts, *Truismes*, *Naissance des fantômes* et *Le Mal*

de mer, que je vois comme une trilogie, pour des tas de raisons.

Nelly Kaprielian : Lesquelles ?

Marie Darrieussecq : D'abord en raison de leur format. Puis, chacun de ces livres correspondait à une seule idée que je développais et que j'explorais sous plusieurs facettes, dont je ne voulais pas déborder. C'étaient presque des exercices, au sens où j'apprenais à écrire – cela faisait très longtemps que j'écrivais, certes – mais d'écrire en tant qu'écrivain publié, ce qui est particulier. Je ne voulais pas être trop ambitieuse, au départ. Finalement, ces trois romans ont eu un public, un accueil, et j'ai été reçue en Littérature – appelons ça comme ça. Je me suis alors autorisée à écrire un livre beaucoup plus ambitieux, peut-être « raté » d'ailleurs, mais raté au sens où j'espère que quelque chose se passe dans le ratage. Ce livre a été pour moi une étape vers ce que je cherchais par-dessus tout : le « sans-mot » – ce qui se passe dans le cerveau des gens, là où il n'y a plus de mots, où ça passe à autre chose de bien présent, vivant et humain, et qui reste de l'ordre de la pensée. J'ai mis au point un dispositif tout simple : quatre ou cinq voix mêlées, des flux de conscience, quelque chose de cérébral au sens où le cerveau est un organe qui appartient au corps. À l'époque, je lisais beaucoup de neuropsychologie, de comptes rendus d'expériences – dont le célèbre *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* d'Oliver Sacks – sur tous ces gens qui ont eu le cerveau abîmé ou ont un cerveau étrange et qui ne pensent pas comme les autres. Mais en fait, personne ne pense comme personne – on en arrive très vite là, surtout quand on est psy – , la pensée de chaque personne est totalement singulière.

J'essayais d'attraper, comme ça, dans un livre, des réseaux de pensées qui ont entre elles des échos, des espèces d'effet de télépathie. Et cette idée qui est centrale dans mes livres : qu'on est debout sur une planète – ce qu'on oublie constamment, sinon on deviendrait fou. Une planète qui tourne en ce moment même, là, maintenant ; et la nuit passe, avec cette fausse impression que c'est la nuit qui tourne autour de la planète. Dans ce roman, un des personnages est à Buenos Aires ; elle rêve, la nuit, au moment où d'autres personnages sont éveillés en Europe, et des échos se produisent. C'était une écriture particulière. Une écriture de la sensation. Le cerveau est un organe des sens.

La sensation, une des femmes qui en parle le mieux – qui en écrit le mieux – est Nathalie Sarraute. On croit toujours que Nathalie Sarraute est un écrivain du mot, presque quelqu'un de nominaliste, alors que pas du tout : elle part toujours de la sensation. Elle y tenait beaucoup, et elle élargit le sens de ce mot – la sensation, quand on la lit, n'est pas uniquement le toucher, l'odorat, etc., mais aussi ce qu'on sent dans son cerveau, ce quelque chose qui se passe entre nous, entre les mots. Et c'est quoi ? Elle a appelé ça, dès son premier livre, les tropismes. D'abord, elle commençait à sentir quelque chose et après elle cherchait le mot à mettre dessus, en sachant qu'il existe toujours une zone relativement inatteignable.

Tu as employé le mot « indicible », alors qu'il est extrêmement chargé aujourd'hui. Il y a une sorte de croyance en l'indicible, qui est liée à la mémoire et à l'histoire désastreuse du XX^e siècle : je pense qu'un des tabous qui pèse sur la littérature contemporaine, c'est la croyance en l'indicible, en

l'existence de l'indicible, presque comme une substance ; en la croyance que la littérature transgresserait quelque chose, à vouloir dire l'indicible. Or, je pense que l'indicible n'existe pas. J'insiste là-dessus : il y a du non-dit, du non nommé, mais il peut être nommé, et l'indicible peut être dit. On peut toujours grignoter sur l'indicible : c'est le travail de la littérature, qui n'est finalement pas autre chose, et à qui il faut laisser faire ce travail. Mettre des mots où il n'y en a pas, où il n'y en a pas encore, où il n'y en a plus, aussi.

Nelly Kaprielian : Techniquement, quelles questions te poses-tu quand il s'agit, dans *Bref séjour chez les vivants*, de fouiller dans ces cerveaux et d'incarner en mots ce qui se passe dans cette zone qui en était dépourvue ? Comment écris-tu la langue des pensées de cette zone sans mots ? Comment l'inventes-tu ?

Marie Darrieussecq : C'est un processus très matériel. Cela a l'air de se passer dans les hautes sphères, mais c'est matériellement de l'ordre du ratage, au sens de la rature. Pendant plusieurs mois, je rêve éveillée, je rêve, je suis assise chez moi, je ne fais rien ; cela n'a rien de noble ou de je ne sais quoi. N'importe quoi me traverse la tête et dans ce n'importe quoi il y a des bribes du livre en cours, beaucoup d'insomnies – heureuses : cette nuit, par exemple, j'ai beaucoup écrit dans ma tête. Cela se fait beaucoup comme ça. Je vois des paysages, des scènes, comme on dirait au théâtre. Je réemploie tout ce vieux vocabulaire que Nathalie Sarraute honnissait – scènes, personnages... A un moment il a fallu se débarrasser de ça, c'était nécessaire, le Nouveau Roman a mené là-dessus une sorte de campagne d'hygiène. Mais aujourd'hui la littérature contemporaine reprend ces mots et ces outils-là, et en fait autre chose. Dans le roman que j'écris, les personnages ont des noms – ce qui n'est pas toujours le cas dans mes livres –, ils sont situés dans un village : c'est un huis-clos, à l'instar de *La Princesse de Clèves*. Ce huis-clos se développe donc peu à peu dans ma tête, par rêveries. Il ne se situe pas à la cour du roi, mais dans un village où plusieurs familles interviennent. J'ai d'ailleurs eu un moment de panique, il y a quelques mois, parce que j'ai créé tant de familles, avec tellement d'histoires – un peu à la Faulkner –, et tellement de croisements entre elles, que je me disais que je n'allais pas m'en sortir. Le récit tel qu'il se développait représentait plus de six tomes. Cela faisait trop et je ne savais plus par quoi commencer. J'ai commencé une première fois sur un cahier, j'ai écrit soixante pages et ce n'était pas ça ; j'ai donc pris le point de vue d'un autre personnage, j'ai réécrit quatre-vingt pages et ce n'était toujours pas ça. Et, depuis un mois et demi, c'est ça. Pourquoi ? Parce que j'ai envie de continuer, tout simplement, et c'est un signe qui ne trompe pas : le désir est là.

Toute cette période de rêverie finit par aboutir à un cahier, à de l'écriture ; il y a le problème de la première phrase, mais on verra ça plus tard. Si tout va bien, j'écris le premier jet en six mois, un an, puis je le reprends à l'ordinateur. Là, c'est un autre travail, et c'est affreux ; il faut couper et recouper : du coup, il y a des trous partout, les transitions sautent. Je me dis « tant pis pour les transitions », alors je colle les morceaux et, bizarrement, parfois ça marche. Une des choses que j'ai apprises en écrivant, c'est que les transitions sont des conventions, la plupart du temps on s'en passe très bien. Il faut écrire

ce qu'il y a à écrire, c'est tout. Là où est le désir. Au bout d'un moment, j'obtiens un livre, un texte qui se tient, mais qu'il faut à nouveau travailler pour retrouver le rythme initial, s'assurer qu'il ne s'est pas perdu en route, revoir les phrases poétiquement. Poétiquement, c'est-à-dire au niveau du travail du matériau, les mots. La poésie et le roman ne sont pas séparés, le genre est une invention rhétorique. On écrit et la forme se trouve et c'est toujours un travail poétique. Quand j'écris un roman, c'est d'abord une harmonie, un rythme et des sonorités, et des images – si ce n'est pas de la poésie, je ne sais pas ce que c'est. Et il se trouve que, parfois, il y a une histoire ; ou pas. Bref, je retravaille au niveau des phrases et quand je ne peux plus rien faire pour ce livre, je le donne à mon éditeur, et là commence notre conversation.

Nelly Kaprielian : Ton éditeur, Paul Otchakovsky-Laurens, peut-il intervenir, te donner des conseils ? Tu l'écoutes ?

Marie Darrieussecq : Il a le droit d'intervenir mais j'ai aussi le droit de ne pas suivre ses conseils – d'ailleurs, ce ne sont pas des conseils mais des remarques. Paul Otchakovsky-Laurens est un éditeur très singulier, peu d'éditeurs font ce métier-là de cette façon. Quand j'ai publié *Truismes*, le manuscrit avait été accepté par quatre éditeurs – c'était merveilleux, j'avais vingt-sept ans –, et tout le monde voulait me faire changer quelque chose. Paul lui-même, quand je lui ai remis le manuscrit, m'a dit que le titre n'était pas possible (« *Truismes* !? »), que P.O.L n'étant pas une maison très connue, il n'y avait aucune chance pour que cela marche et qu'il fallait au moins changer le titre, vu qu'on ne pouvait changer ni le nom de P.O.L ni le mien, qui lui même était très compliqué... On a donc réfléchi, fait des listes de titres, et j'ai signé un contrat pour un livre qui s'appelle *La Parfumerie*. Je l'ai toujours, ça me fait rire. Mais, à part le titre, les modifications que Paul avaient à proposer, c'était par exemple : « page 53, vous répétez deux fois le même adjectif, est-ce une étourderie ou est-ce voulu ? » ; je ne savais pas forcément, alors je rentrais chez moi et me posais la question. C'était toujours de cet ordre-là. Des questions très précises, des questions de syntaxe, de grammaire et de littérature. Dans *Naissance des fantômes*, il voulait par exemple remplacer les très nombreuses parenthèses par des points ; il me disait que les parenthèses compliquaient sans rien ajouter. Il lisait à voix haute et me faisait entendre que points ou parenthèses, c'était pareil ; je lui prenais le manuscrit des mains, lisais à voix haute et lui faisais entendre que ce n'était pas exactement pareil. Ma narratrice se perd dans les parenthèses, elle ne se perdrait pas de la même façon dans des points. On a vraiment discuté de cette question, j'ai tenu bon, et il m'a dit beaucoup plus tard qu'il était d'accord avec moi. Ce n'était pas une lutte de pouvoir, c'était une discussion technique et littéraire.

Au rebours, un éditeur potentiel pour *Truismes* m'avait dit : « La fin est trop pessimiste, il faut changer la fin. » On sait où on est quand on entend ça. Donc, ce travail que je fais est accompagné très discrètement, sans pression – je n'ai jamais de délais par exemple –, mais il est tout de même accompagné par mon éditeur. Je sais que j'écris dans cette maison-là, ça me fait une sorte d'horizon où les gens, je le sais, ont la même exigence littéraire que moi. On se sent moins seul. Je n'ai pas à me

battre contre un éditeur qui ne comprendrait pas, c'est donc très confortable.

Nelly Kaprielian : J'ai amené avec moi *Tom est mort*, parce que la première phrase est très forte. Tu commences par quelque chose qui a l'air très simple : « Tom est mort. J'écris cette phrase. » Ensuite, il y a un saut de ligne, et tu reprends : « Ça fait dix ans que Tom est mort, dix ans maintenant mais la date ne s'est pas inscrite au fer rouge comme on dit. » Et le livre continue. Tu parlais de tes rêvasseries et insomnies, de ces moments où les choses te viennent, où tu penses au livre. À partir du moment où tu commences un livre, comment attaques-tu une première phrase, et en particulier celle-ci ? Comment te vient-elle ?

Marie Darrieussecq : Pour ce livre-là, j'ai au moins fait deux tentatives. Ce n'était pas soixante, mais peut-être cinq ou six pages que j'avais écrites, et ça ne marchait pas. Je me suis souvenue d'une conversation avec Yannick Haenel, qui me disait qu'il était à un moment de sa vie où il lui était nécessaire, quand il pensait à un narrateur, que celui-ci écrive. Yannick Haenel entend par là, pas forcément que son narrateur soit écrivain, mais ne pas faire semblant qu'on n'est pas en train d'écrire un livre. Les phrases s'écrivent. Ne pas entretenir la fiction d'un narrateur qui parle, comme ça, en l'air. Je me pose aussi ce genre de questions, mais cette conversation m'avait ouvert les yeux sur le fait que beaucoup de mes narrateurs écrivent, tiennent un cahier, témoignent à l'écrit de leur expérience, même s'ils ne sont pas « officiellement » écrivains.

Pour *Tom est mort*, ce qui n'allait pas dans mes tentatives, c'est que cette femme n'avait, d'une certaine façon, aucune raison de prendre soudain la parole. Une femme qui parlait à la première personne et qui se remémorait cet accident, la mort de son fils de quatre ans, entre son aîné et sa petite sœur, et qui était toujours en deuil dix ans après – la structure je l'avais. Mais le point exact de narration je ne l'avais pas, je n'entendais pas le son nécessaire du livre. Et je me suis dit : cette femme va écrire. Ce n'est pas un écrivain, c'est une femme au foyer, comme beaucoup de mes personnages – peut-être qu'on y reviendra, c'est très important pour moi, la femme au foyer. Et elle écrit un cahier parce que, il y a dix ans, il s'est passé un événement en apparence anodin, que je raconte au début du livre. Pendant quelques secondes, sur une plage, elle a eu un moment de bonheur et elle a oublié la mort de son fils. C'était la première fois qu'elle l'oubliait, sinon elle y pense tout le temps, il est toujours là quelque part dans sa pensée, comme une coloration de sa pensée. Et ce moment d'oubli la trouble, l'horrifie tellement qu'elle décide de tenir ce cahier. À partir de là, le livre s'est déroulé d'un seul jet, parce qu'elle écrivait, parce qu'elle mettait des mots là où il n'y en avait pas ; c'était ce geste-là, identique au mien. Je me suis alors rappelé que dans *Truismes*, c'est aussi une narratrice qui écrit. Je n'avais pas mesuré à l'époque l'importance que cela avait pour moi, et je n'aurais sans doute pas pu écrire ce livre si la narratrice n'écrivait pas elle-même, si elle n'était pas dans les mêmes difficultés que moi – des difficultés d'écriture et de vie, des difficultés pour mettre des mots.

Beaucoup de mes personnages parlent à la première personne et, en fait, je crois qu'ils écrivent, même si ce n'est pas explicite dans le livre. Ils écrivent dans leur tête. Dans *Naissance des fantômes*, le mari

de la narratrice a disparu et elle l'attend, c'est ça l'histoire, c'est tout bête. Elle ne tient pas de cahier, son monologue se passe dans sa tête. J'ai toujours eu un petit malaise à me dire : « Mais alors, d'où vient cette voix ? Comment a-t-on accès à cette voix ? » Un micro qui va enregistrer dans la tête ? On se pose souvent la question des narrateurs omniscients, à la troisième personne, ceux qui savent tout, chez Balzac ou dans *Guerre et Paix*. Mais la première personne est largement aussi énigmatique : comment y a-t-on accès ? C'est une convention, mais elle me trouble un peu. En fait je comprends mieux si je me dis que les narrateurs écrivent, dans leur tête ou sur un cahier. Pour *Tom est mort*, à partir du moment où j'ai décidé que la narratrice écrivait, j'avais tout, à commencer par la première phrase : « Tom est mort. J'écris cette phrase », et ça se déroulait. Mais dans ce livre qui s'appelle peut-être *Clèves*, je ne procède pas de la même façon. Quand on sait trop faire, ça devient dégoûtant : je n'ai pas envie d'écrire un livre que je sais faire, sinon je m'ennuie. On va voir ce que cela donne...

Nelly Kaprielian : Ce n'est donc pas une narratrice qui écrit ? Et pour *Truismes*, te souviens-tu du moment où tu as écrit la première phrase ? Et quelle est cette première phrase ?

Marie Darrieussecq : Je m'en souviens, c'est à peu près : « Je sais combien cette histoire pourra troubler de gens... et que mon éditeur finira sans doute en prison... » – ce qui, après coup, nous a fait rire chez P.O.L. Au moment de *Truismes*, j'étais étudiante, je finissais péniblement une thèse, et j'étais désespérée. C'était au moment des grandes grèves de la fin de 1995, où une grande ébullition sociale avait lieu ; c'était quelque chose de très riche et de dramatique à la fois. J'étais alors en banlieue parisienne, à Malakoff, et c'était toute une histoire, une aventure, de se déplacer, et Paris était à la fois désespérée et euphorique. Quelque chose se passait, les gens se parlaient, s'entraidaient. Je me rappelle avoir laissé mon vélo à un parfait inconnu, parce que j'essayais d'arrêter une voiture qui allait peut-être là où j'allais. Le type a gardé mon vélo, mais, comme je ne revenais pas, il l'a posé, et quand je suis revenue, longtemps après, il était toujours là. C'est anecdotique, mais cela dit quelque chose de cette époque. Encore un détail : j'ai dû traverser Paris à pied – ce qui est toujours une aventure aussi –, et je m'arrêtais régulièrement ; comme une randonneuse, je faisais des étapes dans des bistrots, et ce livre *Truismes* venait. La toute première idée du livre était : une femme se transforme en truie. J'étais embarrassée par cette idée parce que je la trouvais dégoûtante, saugrenue, bête. Mais quand l'idée insiste, il n'y a pas le choix ; et puis, ça faisait longtemps que j'écrivais, je savais ça, qu'il faut écrire ce qui insiste. J'ai commencé à écrire ce livre dans cette ville en ébullition. Il s'est aussi passé quelque chose de très singulier dans ma vie à ce moment-là : parce que j'étais désespérée, je suis allée voir un psychanalyste comme on sauve sa peau. C'était ça ou crever. Dans des carnets, je note toujours les dates de quand je commence un livre, avec la première phrase, et bien longtemps après, je me suis rendu compte que j'avais commencé *Truismes* l'après-midi de ma première séance. C'était complètement inconscient ; j'avais le livre dans la tête depuis plusieurs mois et c'est après cette première séance, en janvier 1996, que je me suis mise à l'écrire, et j'ai écrit le livre très rapidement, en six semaines.

Nelly Kaprielian : Cette analyse et cette séance ont donc ouvert quelque chose ?

Marie Darrieussecq : Ça m'a autorisée.

Nelly Kaprielian : Depuis quelques années, tu exerces en tant que psychanalyste ; le fait d'avoir été analysante et d'être psychanalyste change-t-il ton rapport à l'écriture ? Fais-tu quelque chose dans tes livres du fait d'écouter les autres ? Nombre d'écrivains, quand on les interroge sur la psychanalyse, répondent qu'ils ont très peur que cela les rende arides et assèche leur créativité. Quel est ton rapport à la psychanalyse en ce qui concerne l'écriture ? Qu'est-ce que cela t'apporte ? Ou bien, cela t'a-t-il freinée ?

Marie Darrieussecq : C'est un vaste sujet. C'est un cliché, ou plutôt une peur de croire qu'on va être stérilisé par la psychanalyse. Je n'ai jamais entendu parler d'un artiste qui ait été arrêté par la psychanalyse, à part à vrai dire, une seule personne : mais l'art était chez lui un empêchement à vivre de l'ordre de la maladie, quelque chose dont il fallait qu'il se débarrasse, sous peine d'en mourir. Chaque histoire est singulière, et ce cas-là excepté, tous les artistes, peintres, écrivains ou autres auxquels je pense ont été aidés par la psychanalyse à exercer leur métier et à oser affirmer qu'ils étaient des artistes. Quand je dis : « oser affirmer qu'on est un artiste », la question n'est pas de le crier sur tous les toits, mais de se penser comme artiste, de l'accepter, ce qui n'est pas si facile. Dans mon cas, cela a « dénévrosé » – dans la mesure du possible – mes livres. Tous les manuscrits précédant *Truismes* – quatre ou cinq, qui n'ont pas été publiés, ni par Lindon chez Minuit ni par Gallimard – étaient des livres immatures, imbibés par ma névrose, et qui étaient au fond des règlements de compte ; je ne voulais pas m'adresser à un public mais à mon papa, à ma maman, à mes ex, à ceux qui m'avaient quittée, moi, moi, moi... Cela n'avait aucun intérêt. Lindon m'avait encouragée, m'avait dit qu'il y avait une écriture, mais que ce n'était pas abouti. La psychanalyse m'a permis de déverser sur un divan, deux ou trois fois par semaine, cette névrose, ce qui en a vidé mes livres. C'est comme quand on vide la viande de son sang ou qu'on prépare un foie gras mi-cuit : il faut bien le vider parce qu'il reste toujours un peu de sang dedans et que ce n'est pas très bon... Cela m'a libérée pour écrire et j'ai osé écrire certaines choses que je n'aurais pas osé écrire sinon : quand on écrit, il ne faut surtout pas penser à son père, à sa mère et à ses enfants... Avec cette analyse, j'ai exploré ma marge de liberté, celle qu'on a tous, quelle que soit notre détresse.

Si la psychanalyse vient entraver quelque chose, c'est qu'en ce moment il est possible que je pense trop à mes patients. Je me dis : « Oh ! s'ils lisent le prochain livre, il va se passer quelque chose au niveau du transfert. » C'est idiot, parce que ce n'est pas le cas, et quand bien même ça le serait, c'est leur problème, ceux qui choisissent de me prendre comme analyste ont tous un rapport singulier à mes livres, ils en font leur affaire. Dans la tête des écrivains, il y a toujours des gens pour les empêcher d'écrire. Des spectres aussi. Mes enfants qui grandissent, aussi, je me demande ce qu'ils liront dans

mes livres, s'il les lisent. On ne peut pas répondre à ces questions. Il faut écrire, c'est tout. La psychanalyse m'a, entre autres, aidée à être seule devant ma page.

Être analyste, c'est un rapport fondamental au mot, et ce qu'on oublie, c'est que ce n'est que de l'oral : cela ne peut pas passer par l'écrit. Actuellement – c'est l'époque qui veut ça –, les analysants envoient des textos ou des méls à leur psy. Mais la présence et l'oral demeurent indispensables, ne serait-ce que pour autoriser les lapsus et les actes manqués dans les rendez-vous ; sinon, ça ne fonctionne pas. Mais littérature et psychanalyse sont deux activités bien distinctes, et j'ai eu besoin de faire autre chose avec les mots.

Nelly Kaprielian : Tu écris, comme tu le disais tout à l'heure, surtout autour de femmes au foyer. Tes narratrices et tes personnages sont féminins. Pour quelle raison ? Est-ce parce qu'un travail les occuperait trop, qu'il n'y aurait pas cet espace de vide temporel pour accueillir les fantômes, les métamorphoses, les pensées, les émotions, le ressenti ?

Marie Darrieussecq : C'est tout à fait cela : un travail les occuperait trop. Dans un roman, c'est très encombrant de devoir faire ce pas vers le réalisme : de faire que le personnage ait un métier, même si ce n'est pas le sujet du livre. Sauf dans *Truismes*, où le personnage principal est une prostituée, je ne me suis jamais préoccupée du métier de mes personnages ; mais c'est un sujet qui, justement, m'occupe dans ce roman qui s'appelle peut-être *Clèves*. Dans mes autres romans, si la femme qui parle – c'est souvent une femme qui parle parce que ça m'est tout bêtement plus évident, même si dans *White* il y a aussi un homme qui parle – bref, si la narratrice doit aller bosser, ça m'emmerde, ce n'est pas le sujet. Ce qu'elles font – pas grand-chose – est assez flou. Cette vacance de mes narratrices m'autorise, sans délivrer je l'espère de message trop lourd, à faire parler ma fibre féministe : il s'agit toujours de femmes aliénées et leur vie n'est pas follement excitante. Ce sont fondamentalement des « Madame Bovary ». Imaginez que Madame Bovary ait un job : le bouquin n'existerait plus. Il faut que ce personnage ait le temps de prendre sa calèche avec Rodolphe, et puis surtout, de rêver. Regardez ces femmes au foyer dans les séries américaines, ce sont des personnages merveilleusement romanesques, parce qu'elles n'ont que ça à faire : rêver en faisant la vaisselle.

Nelly Kaprielian : En parlant de séries télévisées, existe-t-il d'autres formes qui t'attirent ? Comme Djian avec *Doggy Bag*, certains films ou séries t'inspirent-ils ?

Marie Darrieussecq : Cela ne me nourrit pas au sens où cela a pu nourrir Djian, qui a vraiment conçu *Doggy Bag*¹ comme une tentative de nouvelle forme littéraire. Mais cela me distrait. Je suis en ce moment dans les DVD de *Mad Men*², série qui décrit le milieu des publicitaires à New York en 1960,

¹ Philippe DJIAN, *Doggy Bag*, saison 1, Julliard, 2005. Saga littéraire, directement inspirée des séries télévisées américaines telles *Desperate Housewives* ou *Six Feet Under*, qui doit se décliner en six saisons.

² *Mad Men* est une série télévisée américaine créée par Matthew Weiner et diffusée depuis le 19 juillet 2007 aux États-Unis.

très précisément. Cette série m'intéresse parce que dans ce roman qui s'appelle peut-être *Clèves*, je me penche pour une fois sur un milieu précis : celui de la petite bourgeoisie régionale en France dans les années soixante-dix, parce que c'est mon enfance, tout simplement. Le temps va passer, je ne vais pas rester uniquement dans les années soixante-dix. Dans ce village, différents milieux sociaux, différentes « classes sociales » – parce qu'il faut vraiment réemployer ce terme aujourd'hui, qui est un outil conceptuel indispensable pour penser le monde – s'affrontent, certes dans une certaine douceur du sud-ouest, mais s'affrontent quand même. Ce récit n'est pas écrit à la première personne, mais se centre autour du point de vue d'une petite fille qui va grandir et assister à des conflits sociaux, et sexuels, sans comprendre de quoi il retourne. Pour la première fois, je m'intéresse à des effets de classes sociales, sûrement à cause du contexte actuel, dans lequel l'indifférence de l'écrivain est, au bout d'un moment, difficile à tenir.

La seule fois où le réel est vraiment venu interrompre mon écriture, à ma grande surprise, c'était pour le 11 septembre 2001. Beaucoup d'écrivains ont témoigné sur l'impression qu'ils avaient d'être en train d'écrire un bouquin totalement anecdotique, à côté de la réalité. On écrit, puis on allume sa télé et on voit les deux tours s'effondrer. J'étais en train d'écrire une version de *White* – qui se passe au pôle Sud – où la narratrice était un agent secret. C'était un récit d'aventure, extrêmement romanesque, qui n'a pas tenu le choc. J'ai totalement changé le point de vue, parce qu'écrire un roman d'agent secret, au moment où la CIA n'avait apparemment rien vu de ce qui allait se passer, n'avait aucun sens. Et puis ce n'est pas comme s'il y avait de toute éternité un roman appelé *White*... Les romans changent. On n'a pas perdu LA version géniale : on écrit une autre version qui donne ce livre-là qui correspond à ce temps-là et on essaie d'avancer.

Nelly Kaprielian : Gardes-tu toutes les versions de tes récits ? Par exemple, as-tu conservé les deux précédentes versions de *Clèves* ?

Marie Darrieussecq : Ce n'est pas que je les garde, mais je ne les jette pas : elles sont là, quelque part.

Nelly Kaprielian : Avant de mourir, demanderas-tu à tes enfants de les détruire par le feu ? Je pense au fils de Nabokov qui, désargenté, a décidé de publier l'original de *Laura*...

Marie Darrieussecq : J'aurais vendu mes manuscrits avant ! Il y a toujours des espèces de collectionneurs un peu fous. J'avais une belle proposition pour le manuscrit de *Truismes*. Mais le manuscrit de *Truismes* est une disquette et ça ne l'intéressait pas, l'acheteur, il voulait du papier...

Nelly Kaprielian : Cela valait peut-être le coup que tu recopies *Truismes* à la main, avec des ratures ! Tu parles de *Clèves*, de *La Princesse de Clèves*, des femmes, du féminin ; tu as soutenu une thèse sur l'autofiction... Comment te distancies-tu de ces narratrices ? N'as-tu jamais eu envie de faire de

l'autofiction ? Une tendance lourde a prévalu récemment, mais je ne te classerai pas du tout dans ces auteurs-là. Peut-on réaliser une thèse sur ce champ littéraire et ne pas s'y inscrire du tout ? Ou, au contraire, lui tournes-tu le dos, quitte, un jour peut-être, à livrer non pas une autofiction mais un texte vraiment autobiographique ?

Marie Darrieussecq : C'est un vaste sujet pour moi. J'ai effectivement écrit une thèse sur l'écriture de soi et l'autofiction au début des années quatre-vingt-dix, quand on commençait à parler d'autofiction. C'est Doubrovsky³ qui, en 1977, a inventé ce mot. La mode du mot est venue bien après. Toutefois, de toute évidence, un auteur en faisait déjà : Hervé Guibert. Je voulais soutenir une thèse sur Hervé Guibert, mais à l'époque l'université n'était pas prête à ça. J'ai donc été un peu obligée d'élargir mon sujet à d'autres auteurs et à m'intéresser à une forme – sans faire la puriste... –, très particulière de l'autofiction. Ce qu'est l'autofiction pour moi, c'est ce que font Pierre Loti, Blaise Cendrars ou Hervé Guibert : s'inventer une vie, avec tous les signes de l'autobiographie, mais une vie invraisemblable. Par exemple, quand Hervé Guibert écrit : « J'ai eu le sida pendant trois mois ». On sait malheureusement que c'est impossible. Il va donc essayer d'inventer la vie (le livre) qu'il vivrait s'il ne l'avait que pendant trois mois. Il pratiquait l'autofiction déjà depuis longtemps. Dans *Mes parents*, qui est un chef-d'œuvre, il dit : « Maintenant que mes parents sont morts (mais je mens), je peux bien dire tout le mal que je pense d'eux. » Pour moi, toute l'autofiction est contenue dans ce « (mais je mens) ». Il annonce qu'il va raconter une histoire à la première personne et sous son nom – il dit Hervé Guibert, H. G. dans le livre –, mais cette histoire, cette vie, est invraisemblable : on peut vérifier facilement que ce n'est pas ce qui est arrivé en vrai, que ses parents n'étaient pas morts à ce moment-là, et le pauvre n'a pas eu le sida pendant trois mois. Pour moi, c'est cela l'autofiction : Blaise Cendrars, sous le nom de B. C., qui s'invente une vie extraordinaire dans cet autre chef-d'œuvre qu'est *Moravagine*, une vie avec des voyages en Amazonie, ou *Arthur Gordon Pym*... – une première personne qui a l'air totalement réaliste et vit des choses de dingue.

Il me semble que j'ai fait de l'autofiction dans *Le Pays*. Certaines parties du roman, très proches de ce que j'ai vécu, sont écrites à la première personne. Le personnage s'appelle Marie Rivière, qui est un jeu de mot tout bête sur mon nom – « Darrieu » veut dire « de la rivière ». Elle se rend dans une maison des morts, une sorte de parloir funéraire où on rencontre ses morts sous forme d'hologrammes ; c'est une idée que je reprendrai sans doute, car elle est très vivante pour moi. Cette autofiction-là m'intéresse énormément.

Le terme autofiction a été largement repris par la presse et est redevenu simplement le roman de soi. Ce n'est pas différent de ce qui se faisait jusque-là, ni mieux ni pire : c'est un genre qui se déplace et

³ Serge Doubrovsky, critique littéraire et romancier, a créé le néologisme d'autofiction et l'a défini sur la quatrième de couverture de son roman *Fils* (Galilée, 1977) : « (...) Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. »

se transforme avec le temps, parce que les vies changent – on ne vit pas aujourd’hui comme on vivait en 1960 ou au XIX^{ème}. Cette forme ne m’a jamais trop attirée, car ma vie n’est pas très intéressante, et j’ai une tradition autobiographique de silence dans ma famille, à la fois très lourde et très belle, de ce silence où les gens ne disent rien y compris sur des drames qui nous ont tous fracassés. J’ai hérité de cela et ce serait extrêmement difficile de trouver une forme qui dise ce silence et le respecte – si je racontais l’histoire, quel intérêt ! Les drames sont toujours les mêmes depuis Homère : il faudrait plutôt trouver la forme du silence.

Public : Vous n’écrivez pas directement à l’ordinateur, mais à la main. Vous parlez sur un magnétophone ? Vous utilisez un crayon et une gomme ?

Marie Darrieussecq : J’écris, par plaisir d’abord, à la main. J’ai mis au point une méthode il y a longtemps : j’écris sur de grands cahiers A4 aux pages totalement blanches, sans laisser aucune marge. Je suis contente quand la page est remplie, à la fin de la journée, mais je n’écris que sur la page de droite, et la page de gauche est laissée libre pour que je prenne des notes, que je fasse des ajouts, des idées qui me viennent, etc.. C’est mon atelier. Pour vous répondre très précisément, j’écris plutôt au stylo, sauf pendant mes trois grossesses, où j’étais obligée d’être allongée et je disais à mon mari que je n’arrivais pas écrire parce que l’encre, à la verticale, ne coulait pas. Mon mari, qui est astrophysicien, me racontait que dans l’espace l’encre n’arrivait pas non plus au bout des plumes ; la NASA avait planché durant dix ans sur un stylo avec une petite pompe qui envoie de l’encre en continu, ainsi les astronautes américains pouvaient écrire dans leurs capsules. Les Russes, pendant ce temps-là – c’est une histoire vraie – embarquaient des crayons. Donc mon mari m’a dit : « Écris au crayon », et en effet ça marchait parfaitement bien... J’ai donc écrit trois de mes livres au crayon, et les autres à la plume. Après, je reprends tout à l’ordinateur : cela devient un autre chantier, où je me sers des traitements de texte modernes, qui sont très utiles aussi.

Public : Est-ce que vous raturez beaucoup quand vous écrivez ?

Marie Darrieussecq : Cela dépend des livres. J’aurais dû vous apporter un manuscrit. Je ne sais pas, je rature de façon moyenne. J’ai très peu raturé *Tom est mort* : à partir du moment où j’ai trouvé cette homogénéité, le fait que la narratrice écrive, les choses ont bien avancé. J’ai davantage raturé *Bref séjour chez les vivants*, pour lequel j’ai beaucoup bataillé. *Le Bébé*, mon seul livre autobiographique, n’est quasiment pas raturé, parce que j’écrivais par espèce de flashes, de petits paquets qui venaient tout seuls.

Public : Et vous avez des phrases qui se forment la nuit dans votre tête et vous réveillent ?

Marie Darrieussecq : Non, cela ne me réveille pas. Quelque chose me réveille, je ne sais pas quoi,

l'angoisse ou une sirène dans la rue. Un rêve. Des images peuvent me réveiller, parfois des bribes de phrases, des lambeaux. La phrase me vient quand j'écris, la phrase formée, elle ne me vient qu'avec un papier et un crayon à la main.

Public : Vous avez mentionné les « traces » d'auteurs et de lectures précédentes, dont Duras et Faulkner. D'autres auteurs français et étrangers vous hantent-ils ?

Marie Darrieussecq : Marguerite Duras et Nathalie Sarraute me hantent, pour des raisons différentes que j'ai déjà évoquées ; Hervé Guibert, j'en ai déjà parlé. Annie Ernaux ne me hante pas, mais fait partie des auteurs que j'estime et que je lis régulièrement, de la même façon que Patrick Modiano, dans mes aînés. Ces deux-là forment une espèce de couple parental spirituel, ce qui est complètement délirant, mais passons. Actuellement je lis *Guerre et Paix*, que je n'avais jamais lu, et je suis habitée par Pierre, par André Bolkonsky, Natacha... et Napoléon. Je suis habitée par les pensées de Napoléon, ce qui est très drôle si vous vous souvenez de l'épisode *Jan Karski* (où on reprochait à Yannick Haenel d'inventer le monologue du personnage historique qu'est Karski). Aujourd'hui, il est apparemment interdit de se mettre dans la peau des personnages, ce que Tolstoï ne manque pas de faire.

Je lis aussi beaucoup de psychanalyse et suis très hantée par Freud, tout bêtement. Mais je lis tout le temps, donc je suis sans cesse habitée par toutes sortes d'auteurs, et j'ai toujours une dizaine de livres en train en même temps, de tous genres. Georges Perec, par exemple : même s'il s'agit là d'un univers complètement différent, je suis sûre qu'il m'a laissée quelque chose, parce qu'il parle sans cesse de la « disparition » et, même si je ne la traite pas de la même façon, j'ai vraiment trouvé là un collègue en disparition. Chez les étrangers, par exemple Yoko Ogawa, une auteure japonaise toujours très bien traduite publiée chez Actes Sud, qui elle aussi traite de thèmes qui me sont chers : la disparition, les enfants étranges, les grossesses... Ou prenez par exemple Haruki Murakami, celui qui a écrit *Kafka on the Shore* : c'est un auteur parfois décevant, mais que je lis toujours, en me disant que le prochain sera peut-être meilleur. J'ai bon espoir parce que *La Fin des temps* est un livre que je trouve merveilleux, celui avec les licornes et les histoires d'ombres... J'ai des goûts très éclectiques. Et puis je lis aussi beaucoup de livres de chez P.O.L, puisque souvent ils me les donnent gentiment.

Public : J'ai été frappé par ce que vous avez dit sur la tradition du silence et le fait que vous ayez écrit au départ des choses plus ou moins autobiographiques qui n'ont pas fonctionné. J'aimerais bien en savoir davantage.

Marie Darrieussecq : Je me pose beaucoup de questions là-dessus. Il n'est pas du tout exclu qu'un jour, quand je serai vieille, c'est-à-dire quand mes parents seront morts, je raconte ma vie, un peu comme Patrick Modiano l'a fait dans *Pedigree*, qui est à mon avis un de ses meilleurs livres. De façon extrêmement simple, dépouillée, il met les choses à plat, raconte des événements les uns après les autres.

Un jour, vers cinquante-cinq ans, Faulkner a arrêté d'écrire. Quand on lui a demandé pourquoi, il a répondu cette phrase que j'aime beaucoup : « Le tonneau est vide. » Nathalie Sarraute, elle, a écrit jusqu'à quatre-vingt-dix-neuf ans et demi, jusqu'au bout. Pour moi aussi, peut-être qu'un jour le tonneau sera vide. À ce moment-là, j'écrirai ce qui restera, c'est-à-dire cette histoire de ma vie, qui est aussi banale qu'une autre, mais qui s'est vécue, au moins dans les vingt-cinq premières années, sous une dalle de silence – un couple parental silencieux comme il en existe tant. Ce silence, il faut trouver sa forme, il faut trouver la forme littéraire du silence et du secret. C'est aussi pour ça que ce drame familial, banal, comme tous les drames, je ne peux en parler « comme ça », ce serait rompre l'envoûtement du silence, le cercle de cendres, et je n'ai le droit de le faire que si je trouve une forme pour cela. Pour l'instant, je suis passionnément éprise de fiction et liée par cette sorte de pacte familial selon lequel on n'entre pas sur cette zone de silence, puisqu'on ne peut ni y habiter ni y respirer. Quand je fais de grands discours sur l'indicible, je grignote sur ma propre zone de silence : je pense qu'on en a tous une et que d'ailleurs c'est absolument nécessaire, ne serait-ce que pour notre santé mentale.

On perçoit maintenant un des écueils de l'autofiction, cette sorte de rage pour la « véracité », selon le terme utilisé par Dominique Viart, critique et universitaire. Il diagnostiquait la mort du roman – ce qui me fait rire, parce que le roman survivra aussi à Dominique Viart – mais il parlait avec justesse de ce goût dans le public pour la véracité, qu'on retrouve dans les *reality shows*. Quand on regarde la littérature, il y a toujours eu de mauvais livres sur le versant du déballage : cela a toujours existé, les gens qui racontent leur vie et écrivent des ouvrages sans intérêt. En revanche, les gens qui racontent leur vie et dont le récit a un intérêt, comme dans le cas d'Annie Ernaux, cela a aussi toujours existé, au moins depuis Ovide.

Aujourd'hui, la fiction m'est une métaphore nécessaire pour décrire le monde, parce que le monde est plein de poches de silence et qu'on ne peut pas faire comme si elles n'existaient pas. On ne peut cependant pas toutes les faire exploser, car si on les faisait toutes exploser, on ne pourrait même plus parler. La fiction sert donc aussi à repérer ces zones de silence et à essayer d'entrer délicatement dedans.

Public : Ce que vous venez de dire sur le silence, comment l'appliquez-vous à *Tom est mort* ? Est-ce une recherche de dire ou de ne pas dire ?

Marie Darrieussecq : C'est toujours entre les deux : je cherche mon chemin entre dire et ne pas dire. Tous mes livres enchâssent un enfant mort, c'est-à-dire qu'ils sont comme des coffrets – ou des châsses, au sens médiéval – autour d'un enfant mort. Même dans *Truismes* – cela n'apparaît pas forcément au lecteur –, elle n'arrive pas à mettre bas et elle regarde sa portée de créatures mortes. Dans *Naissance des fantômes* – quelques lecteurs m'en ont parlé, c'est très discret (un paragraphe) –, cette femme a perdu un enfant à six mois de grossesse, lors d'un accouchement prématuré : c'est aussi ce qui la hante et quand son mari disparaît, ça recommence ; c'est un roman sur la disparition.

Absolument tous mes livres – et bien évidemment *Bref séjour chez les vivants*, le centre de la spirale, l'œil de l'ouragan... – sont habités par Antigone. Dans *Tom est mort*, il fallait que j'affronte le récit du deuil lui-même, mais je suis encore très loin de pouvoir parler de ce qui est recouvert de silence dans ma famille : on ne peut pas avoir été élevé dans le silence et aller dégoiser dans la presse sur ses petits malheurs privés. Cela n'a pas de sens. Même si ce n'est pas apparent tout de suite, il est certain que sans vergogne je ne parle que de moi dans mes fictions, mais en intégrant le silence dans ce pas de côté de la métaphore. La littérature est la suite de ce silence, c'est ce geste qui continue, à la fois dévastateur et magnifique. La littérature est aussi là pour semer le désordre, et pas pour nous réconcilier. Donc je ne vais pas raconter ma vie maintenant, j'ai besoin de passer par la fiction pour entourer ce silence ; après, on verra, ce n'est pas forcément nécessaire.

Public : Quelle distinction faites-vous entre « fiction » et « figurable » ?

Marie Darrieussecq : En entendant ces mots je pense tout de suite à l'art contemporain et au travail de Louise Bourgeois, sur lequel j'écris depuis des années ; du non figurable qu'elle a réussi à rendre figurable. Pour moi, c'est vers cela qu'il faut tendre, je vois des formes et des images.

Public : Je pensais à une disparition qu'opère Beckett et qui n'a rien à voir avec le figurable.

Marie Darrieussecq : Tout à fait. Il est évident qu'après Auschwitz on ne parle que de cela, ce désastre-là, même quand on n'en parle pas directement – aucun de mes livres ne parle d'Auschwitz mais ils en parlent tous, et d'Hiroshima aussi. Je pense que les livres totalement anecdotiques aujourd'hui sont ceux qui n'ont pas été brisés par « ce qui arriva », comme le disait Paul Celan. La question n'est pas d'écrire un roman qui se passe à Auschwitz ou de se mettre dans la peau d'un enfant mort à Auschwitz – et pourquoi pas, d'ailleurs. Par exemple, Vassili Grossman, dans *Vie et Destin*, fait parler une déportée, qui marche vers la chambre à gaz. Je ne suis pas dans cette fiction-là, mais même si mes livres n'en parlent pas, ils ont été fracturés par cela, par le simple fait que je suis née à la fin d'un siècle de massacres. J'ai vu *Shoah*, *Nuit et Brouillard*... On est tous lestés par le désastre. Blanchot en parle magnifiquement, le mot « désastre » est blanchotien, mais Deleuze aussi... Tous ceux qui ont pensé quelque chose depuis la guerre en parlent, tout le reste est anecdotique. La disparition dans mes romans vient directement de mon histoire familiale, mais elle vient percuter quelque chose de beaucoup plus vaste – la dévastation. « Il est barbare d'écrire après Auschwitz », pourtant, on écrit quand même, parce qu'il faut porter cette mémoire. La faire vivre. Ce n'est pas un devoir – le devoir de mémoire, c'est un oxymore dans les termes – mais un désir, même si c'est un désir qui n'est pas de l'ordre de la joie : la littérature aujourd'hui, ce n'est rien d'autre que cela. Les derniers témoins vieillissent, la fiction doit prendre le relai.

Public : Pensez-vous également à la guerre d'Algérie et à ce que les Français ont fait ?

Marie Darrieussecq : J’y pense parce que mes deux beaux-pères ont fait la guerre d’Algérie, et mon père a, lui, aidé à la reconstruction, comme il a pu... Là aussi, quel silence ! Je n’ai pas lu le livre de Laurent Mauvignier, *Des hommes*, mais je vais le lire : j’en attends beaucoup parce que le roman continue aussi cette mémoire-là. Pour l’instant, mon désir d’écriture va vers d’autres zones de silence. Dans *Bref séjour chez les vivants*, la guerre d’Algérie est évoquée de façon discrète à travers un des personnages qui s’appelle Momo, Maurice, et qui est très inspiré par mon beau-père, l’actuel mari de ma mère. J’hérite de cette histoire, que je le veuille ou non, mais je ne vais pas non plus me faire un devoir d’écrire là-dessus, parce que je ne m’en sens pas capable pour l’instant. J’ai lu *Le Carnet d’or* de Doris Lessing, qui, à un moment, se met dans la peau d’un combattant de la guerre d’Algérie, côté algérien. Elle décrit son bras, à la première personne, les poils virils de son bras et la main qui tient le flingue. En lisant ce passage, je me suis dit : la littérature peut tout, elle est capable de tout. Doris Lessing était une femme anglaise qui n’avait rien à voir avec la guerre d’Algérie : pourtant, il fallait qu’elle le fasse.

Public : On n’ose pas vous parler de la question du plagiat...

Marie Darrieussecq : Il faut lire *Rapport de police*. Le livre tourne aussi beaucoup autour de ces histoires de limitation : qu’est-ce qu’on doit, qu’est-ce qu’on peut, qu’est-ce qu’on est autorisé à écrire ? Il faut lire ce livre, qui est excellent...

Nelly Kaprielian : C’est un essai que tu as choisi d’écrire parce que tu as fait l’objet de deux attaques de la part de deux écrivains, dont Camille Laurens. La meilleure réponse, je pense, était d’écrire un essai remettant en perspective tous les écrivains accusés d’avoir plagié un autre auteur. J’ai trouvé cet essai absolument formidable, car on voit à quel point, que ce soit névrotiquement, politiquement, ou pour X ou Y raisons, l’accusation de plagiat est une manière de censurer la littérature, en tout cas la fiction. Tu abordais aussi le livre de Yannick Haenel sur Jan Karski ; qu’as-tu pensé de ce débat ⁴ ? C’était au moment où ton essai paraissait. Claude Lanzmann a accusé Yannick Haenel de le plagier. Je prends l’exemple de ce débat parce que c’est le dernier en date, et que c’est aussi une question intellectuelle intéressante : en quoi y as-tu retrouvé ce symptôme de limitation ? Et pourquoi pour cette question de l’histoire ?

Marie Darrieussecq : Aujourd’hui en France, et dans d’autres pays comme les États-Unis, la fiction est accusée d’être le plagiat du récit de faits, comme si, à partir du moment où on imaginait quelque

⁴ Référence à la polémique autour de *Jan Karski*, roman de Yannick Haenel (Gallimard, 2010) consacré au résistant polonais qui a tenté, durant la Deuxième Guerre mondiale, d’alerter les Alliés sur la réalité du génocide des Juifs ; le cinéaste Claude Lanzmann (*Shoah*, 1985, *Le Rapport Karski*, 2010) accusant Yannick Haenel de falsification de l’histoire et de plagiat, l’écrivain se défendant au nom de la liberté de création et reprochant à Lanzmann de s’approprier Jan Karski.

chose, c'était une usurpation. Apparemment, une partie du public ou des écrivains a du mal à croire à l'imaginaire. Effectivement, comme le disait à raison Dominique Viart, il pèse une certaine menace sur le roman. Cette menace ne va pas le tuer, parce qu'il y aura toujours des gens qui écriront des romans et qui en liront, mais il y a une certaine panique en ce moment, un besoin panique de véracité. Sans doute l'époque est-elle troublée, cette époque où écrire un roman est tout de suite suspect : on retourne à Platon. Dans *La République*, Platon, on le sait, dit qu'il faut chasser le poète de la cité, c'est-à-dire l'auteur de fiction. Il assimile fiction et mensonge. Mais il accepte à la rigueur les récits à la troisième personne – et encore. Homère, dit Platon, n'a pas fait la guerre : c'est déjà très limite, selon Platon, qu'Homère se permette de se mettre à la place des vrais gens qui l'ont faite, eux. Mais ce qui est intolérable, c'est qu'il l'écrive à la première personne – c'est le « plagiat psychique », l'usurpation maximale. Alors, Platon réécrit, dans le Livre X de *La République*, tout le monologue du prêtre d'Apollon, Chryseis (qui est en deuil, c'est une voix chagrinée qui parle) – il réécrit ce monologue de façon « licite », c'est-à-dire à la troisième personne. Nous sommes aujourd'hui dans une époque extraordinairement platonicienne. On a reproché à Yannick Haenel d'écrire à la première personne la voix, imaginaire, de Jan Karski. Mais qui savait ce qui se passait à l'intérieur de la tête de Jan Karski ? Car, quand Karski parle à Lanzmann dans le film – il faut absolument voir ce film, c'est extraordinaire –, il raconte qu'il était une machine qui débitait son discours. Et qui peut prétendre savoir ce qui se passait dans la boîte crânienne de cet homme-là ? Ni Lanzmann ni un autre. Le ne fait que proposer une hypothèse, il ne prétend pas détenir LA vérité. Le romancier a donc, bien entendu, le droit de se mettre dans sa tête d'un personnage qu'il imagine, qu'il réinvente. Effectivement, l'époque formule une demande de vérité, d'authenticité pour calmer des angoisses ; et puis, après le désastre, on est tous évidemment dans une longue difficulté de penser. Mais le roman nous y aide. Il y a cette phrase de Jorge Semprun à propos des *Bienveillantes* : « Sans fiction, le souvenir meurt. » Les témoins sont âgés et meurent, et il va bien falloir porter cette mémoire et vivre avec. On ne va pas répéter ces textes sacrés à l'infini : il faut faire vivre cette mémoire dans la fiction. Il y a des tentatives très ratées : par exemple, je ne suis pas du tout convaincue par *La Vie est belle* de Roberto Benigni. Le niveau d'erreurs historiques est grave chez Benigni et vient perturber la mémoire : il n'y avait pas de jeunes enfants dans les camps. Au rebours, s'il fait peut-être de micro-erreurs historiques, Yannick Haenel est extrêmement conscient des enjeux historiques. C'est un vaste débat mais il faut absolument que ces tentatives romanesques soient permises, qu'on puisse continuer à essayer de faire vivre cette mémoire par la fiction.

Nelly Kaprielian : Selon toi, qui as écrit *Rapport de police*, en quoi le plagiat est-il une forme d'arme ultime contre l'écrivain ?

Marie Darrieussecq : Accuser un roman de n'être une copie du réel, c'est complètement platonicien, et c'est nier tout droit à exister à la fiction. Émile Zola a été accusé de plagiat par un ancien ouvrier, lorsqu'il a écrit sur la vie difficile des ouvrières dans les usines du nord. Zola avait lu *Le Sublime*, que

l'ouvrier en question – l'ouvrier est le « sublime » – avait écrit, et il s'en est inspiré, ainsi que de beaucoup d'autres livres et documents, pour écrire *Gervaise* et *L'Assommoir*, qui furent de gros succès. Il est accusé de plagiat, la presse adore cette histoire, partout son nom est sali, il écrit une très belle lettre pleine de dignité. Ce livre, *Le Sublime*, que personne n'avait lu, lui est opposé comme étant plus « vrai », plus « authentique » que le roman de ce falsificateur de Zola, avec cette notion de terroir, de « bien de chez nous ». En étudiant la rhétorique de ces pamphlétaires qui accusent de plagiat un écrivain, on s'aperçoit que c'est toujours la même : c'est une rhétorique du « bien de chez nous », elle pue, elle est à l'inverse de la littérature. La littérature, c'est le brassage, ça circule, ça respire. J'ai étudié une dizaine d'histoires où des écrivains ont été accusés – de Du Maurier à Mandelstam, de Danilo Kis à Paul Celan – et ce sont toujours des affaires de « bien de chez moi, bien de chez nous, c'est à moi », comme si quelque chose de l'ordre de la propriété privée, de l'acte notarié voire de l'identité nationale, étaient des valeurs littéraires. Ce sont les concepts que j'essaie d'explorer dans *Rapport de police*.

Public : Comment l'écrivain qui n'est pas comme Kafka – qui n'a pas d'activité salariée, qui n'est pas forcé de sortir, d'aller vers celui qu'il ne connaît pas – entretient-il son rapport à l'autre, à l'étranger, au sens d'étranger à soi-même ? Se force-t-il à entretenir ce rapport ?

Marie Darrieussecq : C'est la question de ma vie. C'est trivial, mais je me suis mariée et j'ai eu des enfants, ce qui a été très important pour maintenir ce contact. Je savais que si je ne le faisais pas, je deviendrais cinglée, totalement renfermée sur moi-même. J'ai besoin d'avoir une vie très routinière pour pouvoir me perdre dans l'écriture. Cela a l'air très romantique, mais *de facto* c'est ce qui se passe : quand je sors de mes cahiers, de cette dérive, je retrouve une vie quotidienne et stable. Il y a un tout autre genre d'écrivains, « *sex, drugs, et rock'roll* », à la Sagan, à la Burroughs, mais je ne sais pas faire ça, j'ai besoin de quelque chose de très carré pour pouvoir écrire. Alors, bien sûr, je vais parfois écrire dans les bistros, manifester pour certaines causes, je fais partie d'une association qui défend les victimes du Distilbène... – c'est un scandale médical qui me concerne. Ces activités sont mon contact avec la société civile, comme pourraient l'être d'autres causes telles que l'avortement ou les sans-papiers. Comme je disais, à un moment de ma vie, il m'a été nécessaire de faire autre chose, parce que l'écriture me maintient dans la mélancolie – que le livre soit triste ou gai. L'écriture est pour moi directement connectée à la voix des morts. Or le coup de sonnette du patient est le meilleur antidépresseur que je connaisse : c'est un *shoot*. Sinon, les journées d'écriture et uniquement d'écriture, je traîne en pyjama, mes enfants vont à l'école, je me recouche et je commence à écrire dans mon lit en buvant des litres de thé : c'est le marasme... Quand le patient sonne, je suis obligée d'être à peu près pimpante, comme maintenant, d'être à l'autre et de faire avec sa présence ; c'est très efficace, mes patients me soignent, et j'essaie que ce soit réciproque ! Pour le moment, c'est le meilleur truc que j'aie trouvé.

Nelly Kaprielian : Merci et bonne chance pour *Clèves*, en espérant que ce soit la bonne version.