

Entretien avec Régine Detambel

(réalisé à l'Université de Poitiers, le 29 mars 2001, avec les étudiants de l'UFR de Lettres)

M. C. : Avec plus de vingt ouvrages destinés aussi bien au public adulte qu'à un public plus jeune, vous avez en dix ans créé une œuvre à la fois variée et avec une unité sensible.

P. A. : Et nous avons souhaité débiter cet entretien par une question qui touche aux origines de la langue dans sa forme peut-être la plus élémentaire, à travers celle d'une enfance tiraillée entre l'Allemagne et la France. Vous êtes née en Moselle et dans votre roman *Le Vélin* dont l'histoire se situe en Lorraine, sur cet espace frontalier déchiré par la guerre, il y a ce passage assez troublant où vous évoquez la langue française et la langue allemande et je voudrais en citer deux courts extraits : « La frontière est une vieille clôture usée jusqu'à la corde, elle est tombée, et nous qui vivions en elle nous sommes maintenant des animaux égarés. Ce matin, dans la glace, j'ai regardé ma langue parler allemand, ensuite ma langue a parlé français, et ma bouche s'est tordue différemment et parfois mes dents cliquetaient. » A la fin du livre, vous évoquez ces trois langues : « Alors nous parlions trois langues, autant de langues qu'il y a d'oiseaux sur les armes de Lorraine : le français de pupitre, l'allemand quand il y avait la guerre, et notre langue à nous, celle qui nous appartient et dont l'entretien nous incombe, quand nous étions seuls et tranquilles, avec les bêtes, les chansons, les contes et les chants. Nous ne savions pas demain où commencerait, où finirait notre pays. » Est-ce que cette troisième langue constitue ce qui vous aurait amenée à l'acte d'écriture, et plus largement a-t-elle structuré votre rapport au langage dans ce passage qui conduit du mot à la création littéraire ?

R. D. : Je vous remercie de m'avoir rappelé ce livre-là qui est très ancien, qui est sorti en 1993, oui, mais j'ai dû l'écrire trois ans avant, donc c'est vraiment antédiluvien... Depuis les dix ou douze ans écoulés depuis que j'ai écrit ce texte, je n'ai fait qu'essayer de m'approprier ma langue, plus que me la réapproprier ; je n'ai plus du tout le sentiment que c'est la langue d'un pays ou une langue enlevée à ma famille par le jeu des guerres, j'ai complètement dépassé cette idée de frontière. Je m'approprie peu à peu une langue qui n'est plus pour moi ni maternelle ni paternelle, mais qui est ma propre langue, d'adulte et d'écrivain, je crois. Effectivement, j'attachais beaucoup d'importance à cette époque à mon lieu de naissance, au fait que j'étais née sur une frontière, ce qui me semblait hautement symbolique, important, et puis on s'aperçoit qu'aujourd'hui c'est le bilinguisme qui est la norme, tout le monde parle deux langues : les grands-parents parlaient une sorte de patois, ou alors on vient d'ailleurs, on est la première, la deuxième ou la troisième génération de gens qui sont venus habiter en France. Donc, ça n'existe plus une langue et une seule, on naît dans une langue et on meurt dans une langue, c'est fini, ça ; donc je pense que je faisais allusion effectivement à un fait historique,

mais qui masquait sûrement chez moi autre chose, qui maintenant m'apparaît comme une évidence. En tout cas, je vous remercie de m'avoir rappelé où j'en étais il y a dix ans, enfin c'est vraiment un constat, comme si j'avais rouvert l'album photos, ou rouvert le journal intime (rouvrir, ça sonne comme pour une plaie, n'est-ce pas ?), et que je puisse mesurer, grâce à votre intervention, le temps passé, non seulement le temps passé mais les progrès peut-être accomplis dans la quête... Ai-je répondu ?

L. R. : Est-ce que vous pourriez nous parler des contraintes que vous vous êtes imposées, dans votre écriture, notamment les références à l'Oulipo ?

R.D. : Alors, c'est une suite logique. Donc j'ignore quelle est ma langue, je cherche comment m'exprimer ; je ne trouve pas, je ne sais pas. Et puis un jour je rencontre l'OUvroir de Littérature Potentielle, avec des gens comme Georges Perec, et Italo Calvino. Mais surtout Perec dont la biographie me passionne quand j'apprends que s'il écrit *La Disparition*, ce grand roman lipogrammatique — ou lipodramatique — ce n'est pas un exercice de gymnaste ou de virtuose, mais en fait il écrit ça pour « eux », ses parents perdus. Sa mère était morte en déportation en 1942, comme Irène Némirovsky dont la fille cadette, Elisabeth Gille, fut ma première éditrice chez Julliard. Tandis que son père avait été tué aux premiers jours de la guerre de 1939. Il écrit ainsi parce qu'il est mutique, il n'a pas la possibilité de s'exprimer. Wittgenstein dit fameusement : « Ce qu'on ne peut pas dire il faut le taire. » Et c'est bien ce que fait Perec, dans cette mise en abymes d'un silence et d'une absence criants. Beaucoup d'écrivains sont ou furent mutiques, je pense aussi à Pascal Quignard. Le mutisme est une constante chez les grands auteurs. Et tout d'un coup je me suis aperçue que l'écriture n'est pas la parole, et l'Oulipo me faisait découvrir des exercices d'écriture qui donnent la possibilité, quand on se concentre sur la forme, de laisser aller tout le reste : plus je me concentre sur la forme, sur le cadre dans lequel j'écris et moins je contrôle ce que j'écris. Donc c'était une façon pour moi de m'exprimer à ma manière puisqu'à cette époque, on l'a vu, il était question de frontière dans ma tête, de langues différentes, d'une langue musculaire. Devant la glace, l'enfant du *Vélin* parle, mais elle voit sa langue muscle, sa langue organe, mais ce n'est pas encore une langue qui est à la fois le corps et puis l'esprit et puis l'abstraction et la symbolisation, et puis l'existence aux autres. Tout cela viendra plus tard, en travaillant. Et donc voilà pourquoi je me suis tant intéressée à l'Oulipo. L'aventure de l'écriture devenait tout à coup concrète, on pouvait presque la résumer à quelques principes mathématiques, ce qui était rassurant. Ainsi j'ai osé travailler, avancer. Maintenant évidemment je m'aperçois à quel point le cadre est étroit, et bien sûr, c'est fait pour être dépassé, mais je crois que c'était nécessaire. On ne peut pas commencer dans le vide, dans le blanc. Et puis la liberté c'est angoissant. Donc l'avantage de l'Oulipo, c'était de me donner un cadre relativement serré pour avoir l'impression d'apprendre à écrire (et à lire mieux) et pour pouvoir travailler à l'intérieur de ce garde-fou... au sens réel du terme.

P. A. : Je reviens sur ce goût des contraintes et du jeu sur le langage, qui s'inscrit dans la lignée de l'Oulipo. Ne peut-on pas dire que cette discipline est comparable à celle que s'impose *L'Ecrivillon*, dans votre récit éponyme, contre le danger des textes, je vous cite, « tout baveux de soi » ?

R.D. (Rires) : Oui, le danger du texte autobiographique où on s'étale avec une complaisance absolue et totale, ça m'a fait très peur au début. D'ailleurs un de mes premiers romans, *L'Orchestre et la Semeuse*, paru en 1990, chez Julliard, était une sorte de parodie de roman autobiographique, mais le seul élément que j'avais concédé à une autobiographie consciente, c'est que j'avais fait commencer chaque chapitre sur la reproduction en noir et blanc des 37 timbres postes émis en France l'année de ma naissance. J'étais ravie qu'il y en ait 37 parce que c'était depuis mon enfance une sorte de nombre fétiche : trente-sept ans en l'an 2000 ! Ce qui était amusant aussi, c'est que d'après le catalogue Yvert et Tellier, le premier timbre émis en 1963 était *Le Bathyscaphe Archimède*. Je me suis dit : « Tiens, voilà une bonne image de vie foetale ! » Et puis ça finissait par... je ne sais plus... la Maison de la Radio, oui, donc quelque chose qui s'ouvrait sur la communication, sur le rapport à l'autre, sur ce qui passe, qu'on fait passer, une certaine sorte d'onde...

J'ai compris depuis que l'autobiographie est à la fois inévitable et sans importance, elle n'est que le foret nécessaire pour creuser la langue. Douze ans après ma première publication, je commence à m'en apercevoir, la vie et l'écriture forment le même chemin de vie et j'y tourne en rond souvent. Au début, on croit qu'on avance, qu'on progresse, ensuite on retrouve les mêmes aventures, un peu plus loin, il est très difficile d'innover à la pointe de sa seule biographie...

Au début, on ne comprend pas très bien comment on peut écrire sans être soi tout en étant soi, sans s'étaler tout en se disant. C'est possible, à condition que l'auteur ne se plante pas devant lui-même comme devant un miroir excitant, mais qu'il tourne ce miroir de soi vers le monde, pour que le monde s'y réfléchisse ; à condition qu'il prenne vraiment le risque de laisser remonter à la surface toutes les ombres qui l'habitent. A condition qu'il se perde de vue, qu'il se laisse emporter très au large de lui-même par le flux discontinu du langage. Qu'il s'oublie, tout simplement. Et je suis d'autant plus convaincue de la difficulté de la chose quand j'entends parler les personnes qui participent aux ateliers d'écriture que j'anime et qui se demandent jusqu'où elles peuvent parler d'elles tout en restant dans l'écriture. Comment on fait la différence entre écriture et (auto)thérapie ? Et quand je parle à des classes, quand je dis que j'ai fait quatorze ans de psychanalyse, alors la moitié des gosses ricanent, nerveusement, parce qu'on le psychiatre est une personne dont ils ont encore très peur, et puis il y a deux, trois adolescents, souvent pas plus, qui voudraient bien poser des questions authentiques, mais qui sont inhibés par le reste de la classe, intimidés par cet auteur qui vient raconter sa vie mais sans la raconter, c'est difficile à comprendre pour ces jeunes qui lisent beaucoup de littérature de témoignage et connaissent peu le travail de l'écriture, celui qui vous éloigne de vous pour mieux appareiller chez les autres ! Tout cela ne se gagne pas d'un jour à l'autre, c'est un travail énorme, énorme.

T. M. : Est-ce justement, pour éviter de trop parler de soi, que vous avez toujours à l'esprit des références littéraires, des œuvres, des styles qui vous plaisent quand vous écrivez ?

R.D. : Oui, enfin c'est pas mauvais de parler de soi à partir d'un certain moment, c'est pas mauvais pour le lecteur ! Alors mes références... Comme ça fait trois ou quatre jours que je tourne en Poitou-Charentes, je me suis baladée dans des classes, des médiathèques, et j'ai envie de vous parler, comme là-bas, des références littéraires qui sont devenues pour moi des personnes, et qui m'ont aidée, quand j'étais adolescente. J'ai envie de vous parler de quelqu'un comme Colette, par exemple, qui est intervenue à une époque où j'avais vraiment envie et besoin de quelqu'un qui m'aurait enseigné une forme de sagesse. Parce que, bon, j'allais en classe, on m'enseignait des tas de choses, mais certainement pas le calme, la joie, une forme de sagesse, certainement pas comment résister à l'angoisse que j'éprouvais, à la solitude, à des choses épouvantables, et le seul, comment dire, le seul moyen anxiolytique que j'avais, c'était de lire, et puis de noter des citations sur mon petit carnet. Beaucoup de citations de Colette, je m'en suis aperçue après. Il y a des moments dans la vie où on s'accroche à tout ce qui n'est pas soi, qui ne nous renverra pas cette image trop connue et difficile à supporter ! Par exemple *Chéri* de Colette ne me semblait pas du tout décadent. Au contraire, Léa est une femme fantasmagorique, vraiment heureuse de vivre, qui vivra jusqu'au bout toutes ses passions. Colette m'a enseigné ça, justement à une époque où j'étais anorexique, je me souviens d'une phrase magnifique, qu'on retrouve dans sa correspondance avec Marguerite Moreno, où elle finit toujours ses lettres par : « Je t'espère pleine d'appétit et même d'appétits ! » (*rires*), ce qui fait que l'apprentissage des appétits passe pour moi par des choses complètement abstraites, par les bouquins, par Colette. Je me souviens d'une autre phrase qui m'avait beaucoup soutenue, une phrase de Colette, toujours, qui dit : « le hasard, ce grand terre-neuve qui vient me tirer par la peau du cou quand je suis sur le point de me noyer »... D'ailleurs j'ai écrit il y a quelques années un essai sur Colette, qui s'appelle *Comme une Flore, comme un Zoo*, donc une façon de la remercier pour m'avoir tenu la tête hors de l'eau quand j'étais adolescente (*rires*).

L.R. : Pour continuer à parler de la création littéraire, est-ce que vous avez plutôt une conception borgésienne de la littérature, c'est-à-dire que vous la concevez comme autoréférentielle et que vous essayez de gommer ou de ne pas faire trop de références à d'autres auteurs ? En fait, quelle est votre conception de l'intertexte ?

R.D. : Je ris parce que Colette et Borges ça ne va pas du tout ensemble. C'était l'homme sans appétit, enfin sans appétits physiques déclarés, il est angélique, cet homme ! Un homme de papier. C'est vrai que j'ai eu une grande époque borgésienne, ça c'est évident. D'abord parce que je ne me donne de famille que ma Bibliothèque, avec un grand B, ce qui fait que je suis une femme de papier, je le dis

souvent. Mais pour l'intertextualité, j'ai envie de vous proposer autre chose. Plutôt que de vous parler des textes des autres insérés dans mon œuvre, ce qui est évident, et même pas forcément conscient, c'est obligatoire de citer sans cesse et de rejouer sans cesse nos lectures et nos influences, mais je préférerais parler de l'intertextualité intérieure, c'est-à-dire... je ne sais pas comment... je vais vous proposer un exemple. Vous savez, dans les classes, les élèves demandent souvent : « Vous avez mis combien de temps à écrire ce livre ? » Et je réponds toujours par une anecdote de Picasso que j'espère très éclairante pour eux. Picasso fait un dessin en deux secondes et un brave béotien lui dit que son fils de cinq ans, il fait pareil que lui, en deux secondes aussi. Alors Picasso, agacé, rétorque : « Mais moi, pour faire ce dessin, j'ai mis soixante ans et deux secondes ! » Donc ce qui m'intéresse maintenant, c'est de voir que des choses que j'ai pensées, des projets, des desseins que j'ai eus il y a quinze ans commencent tout juste à pouvoir être rédigés aujourd'hui. Et des choses que j'ai écrites il y a quinze ans, je commence tout juste à les comprendre aujourd'hui. Donc je réutilise ces choses parce que ce n'est pas le même niveau, enfin je ne sais pas comment vous expliquer ça... je crois qu'il y a des exemples sur le dépliant de présentation de mes textes, que vous avez distribué : vous montrez comment on trouve un peu les mêmes histoires, les mêmes personnages dans *La Boîte à secrets*, texte écrit dans une revue pour les enfants (*Je Bouquine*, mai 1998), et puis dans un roman sorti chez Gallimard deux ans plus tôt (*La Verrière*). Voilà. Vous appelez ça des réécritures, en fait j'appellerais ça, moi, des remplois, c'est-à-dire, je ne sais si vous avez fait un peu d'architecture : le remploi c'est quand on utilise une colonne tombée. La colonne est faite pour être dressée, mais le temps a passé, elle s'est écroulée, alors on va la réutiliser en position horizontale, en linteau de porte, par exemple. Le remploi est une technique que je trouve extraordinaire parce que c'est justement la façon dont l'écrivain réutilise le matériau qui vieillit en lui : vieillir ne veut pas dire forcément se bonifier, ça peut être au mauvais sens du terme, de ce qui se détruit en lui, mais d'une certaine manière, je crois que rien ne se détruit réellement, on est obligé de recycler les choses en nous, on ne peut pas oublier, ou alors ça reviendra, comme le retour du refoulé, comme ce que je vous ai lu tout à l'heure [*La Patience sauvage*], comme ce chien de ferme qui va se jeter contre la porte : c'est l'inconscient en fait. Iris Murdoch dit qu'un écrivain doit être au moins à moitié amoureux de son esprit inconscient, qui, après tout, fournit la force qui le meut et fait une bonne partie de son travail ! Sarah Kofman notait également l'intuition particulière de l'écrivain, tout en rappelant que ce savoir n'est pas conscient. Et je ressens vraiment cela, un écartèlement entre l'ignorance où je suis du contenu de mes propres textes et de ce qu'ils résolvent ou exposent. On ne peut pas faire preuve d'amnésie, ça n'existe pas, ça reviendra un jour ou l'autre se jeter contre la porte. Donc ces choses qui ne se détruisent jamais, les irréductibles, les indestructibles, mes vieilles histoires d'enfance, mes vieux fantasmes, ressortent et reviennent ! Bah, je les réutilise, je les recycle en espérant que, comme l'uranium et tous ces produits qui mettent un temps fou à perdre leur radioactivité, voilà c'est ça. Ça reste phosphorescent en vous, ça reste actif en vous, tous ces souvenirs, ces traumatismes que vous essayez stupidement d'oublier. Vous

avez beau les mettre dans des containers de plomb, ça bouge quand même ! Donc les faire revivre, puisqu'ils le veulent, les recycler, les rendre créatifs, peut-être leur faire perdre un peu de leur puissance destructrice à chaque fois... C'est pas triste ce que je dis, c'est réaliste ! On transporte toujours du monde et du temps avec soi, on en a plein les ailes, plein les mains !

T.M. : Plus précisément dans *Elle ferait battre les montagnes*, l'histoire en gros est celle d'une petite fille qui a une chevelure extraordinaire, qui produit de la lumière et qui fascine son entourage. Et justement on a cru deviner une référence à Baudelaire mais on n'est pas trop sûrs ! Est-ce que dans ce que vous écrivez, il y a des références précises à des auteurs connus ?

R.D. : Oui, mais attention parce que là on peut fabriquer tout ce qu'on veut comme on veut. Tout à l'heure en attendant notre rendez-vous ici, je feuilletais un livre de Mircea Eliade sur l'androgynie et le mythe de Méphistophélès. J'ouvre au hasard et je lis : « La lumière dans la personnalité disparaît au fur et à mesure que la sexualité arrive. » Je me dis : « Mince, mais c'est exactement ce qu'il y a dans *Elle ferait battre des montagnes*. Je donne cet exemple parce que ça s'est passé il y a trois quarts d'heure. On peut dire tout ce qu'on veut après, c'est ce qui est magnifique, parce qu'un livre c'est fait de blancs. Entre chaque mot, il y a un espace vide et vous pouvez y mettre Baudelaire, si vous voulez, puisque je fais partie de l'immense communauté de ses lecteurs, mais vous pouvez y mettre Mircea Eliade aussi, et tout ce que vous voulez, vous, votre vie à vous, vos lectures. Paul Valéry a beaucoup écrit sur ce qu'il faut penser de l'interprétation d'un livre, de son sens... Le souvenir que j'ai, qui est peut-être un souvenir écran, c'est d'avoir écrit *Elle ferait battre des montagnes* parce que je venais de finir mon essai sur Colette, sevrage brutal après avoir lu tout Colette et puis je n'étais plus du tout moi, il fallait que je me débarrasse de toutes ces images qui n'étaient pas les miennes, de tous ces fantasmes qui n'étaient pas miens. C'est pour ça qu'il y a cette histoire de chevelure. Colette avait, enfant, des cheveux jusqu'aux pieds, elle en parle comme de choses très reptiliennes, elle se prenait les pieds dedans quand elle dormait, après elle avait des cauchemars d'étouffement, d'étranglement, enfin c'était quelque chose de très fort et moi je suis partie là-dessus. Et c'était aussi dans *Les Mots* de Sartre, quand il dit que, du jour où on a coupé ses boucles, il est devenu un personnage, un petit garçon sans intérêt, affreux, que sa mère n'a presque plus regardé et que son grand-père a enfin considéré comme un homme. Donc on est toujours dans cette histoire de sexualité, que j'ai retrouvée là, tout à l'heure, sans savoir pourquoi. Je n'ai pas acheté le bouquin, j'aurais dû, en plus il était d'occasion (rires) mais bon... je ne sais pas, c'est peut-être que je n'avais pas envie de savoir. Voilà j'ai donc au moins deux souvenirs de la genèse de *Elle ferait battre des montagnes*, mais il y en a sûrement plein d'autres, et ce que vous proposez à votre tour est donc tout aussi juste.

M.C. : Justement, dans *Elle ferait battre des montagnes*, le personnage principal est une petite fille anonyme, qui se définit uniquement par ses cheveux. Nous retrouvons cet effacement de la personnalité dans plusieurs œuvres, dont *Le long Séjour*, qui est assez marquant pour cela. Est-ce pour vous une façon de poser la question de l'identité ?

R.D. : Certes, *Le long Séjour* est un roman que j'ai écrit alors que je faisais mes études de kinésithérapie. J'étais en stage dans un service de gériatrie, complètement bouleversée par la façon dont on effaçait l'identité des vieux. C'était surtout la façon dont le personnel soignant, débordé, lui-même souffrant, avait complètement gommé l'identité des personnes âgées. M. Untel et Mme Unetelle devenaient papi et mamie ; « Vous madame ou vous monsieur » devenaient « Allez, tu te dépêches, viens ! ». Il n'y a pas de nom sur la porte, mais un numéro. Plus de vêtements mais une espèce de chemise blanche qui arrive à mi-cuisse et se boutonne dans le dos pour favoriser les soins d'hygiène, et puis il y a les couches parce que, le personnel soignant étant si peu nombreux, on ne peut pas amener chaque personne âgée aux toilettes à chaque fois qu'elle en a envie, ce qui fait que c'est quand même plus simple de leur mettre des couches, et les laisser allongés, de les rendre grabataires peu à peu, enfin vous connaissez le processus. Donc là j'ai été, comment dire... estomaquée, et j'ai essayé d'étudier techniquement, là on revient à ce que vous disiez tout à l'heure sur l'utilité des contraintes... Les contraintes donnent aussi des techniques pour essayer d'être le plus efficace possible, donc je me suis demandé comment traiter la perte de l'identité dans les maisons de retraite ou les hôpitaux psychiatriques. Comment traiter ça ? Sous le coude droit, j'avais *La Modification* de Butor pour travailler le pronom « vous », sous le coude gauche j'avais *Un Homme qui dort*, de Perec, pour travailler le « tu » et en fait j'ai travaillé les pronoms comme des prénoms. Là aussi c'était la technique, un cadre très précis, oulipien, puisqu'il y a Perec, et puis Nouveau Roman, puisque Butor ! Enfin, on ne peut pas écrire certaines choses sans la moindre référence, même si vous avez cité de moi cette phrase : « L'écrivain n'a rien à savoir. Je dirais même que c'est mieux s'il ne sait rien. » J'ai dû dire cela à l'époque où j'étais encore analysante ! Mais on a le droit de se contredire !

T.M. Enfin vous avez dit quand même, dans une interview, que vous étiez réticente à l'égard des universitaires, que pour vous le savoir c'était plutôt, enfin chez vous particulièrement, un savoir d'autodidacte qui a beaucoup lu pendant sa jeunesse ou dans son enfance, et qui réutilise plus qu'un savoir officiel universitaire.

R.D. Un art n'est jamais officiel ! Ou alors c'est de l'académisme... A mon avis, il n'y a pas qu'un seul savoir, et ensuite le savoir s'acquiert à chaque instant : là, demain, jusqu'à la mort. Je ne crois pas à l'extinction des capacités cognitives avec l'âge ! Si on vit sur des acquis, on n'a pas la moindre chance de se découvrir. Trakl dit bien que c'est la douleur qui creuse l'intériorité. La douleur est un puits de science... Trakl, on ne me l'a pas enseigné à l'université... Le problème des interviews, c'est

trois phrases à l'emporte-pièce. Je veux dire ce n'est pas de cette université-là dont il s'agit, celle de Poitiers puisque nous y sommes, c'est pas ce savoir-là qui importe. A mon avis, aucun savoir transmis n'a d'intérêt sauf pour les techniques et l'artisanat. Le savoir n'a d'intérêt artistique que lorsqu'il permet un retour sur soi, et ensuite on va en autodidacte faire son miel. D'un autre côté, quel savoir vous donne la psychanalyse ? Quatorze ans de divan valent quatorze ans de fac ? Qui peut dire : « Maintenant j'ai appris suffisamment, et je peux commencer. » Commencer quoi ? A apprendre ? Ce que je crains dans le savoir universitaire, c'est justement ce mot de savoir, qui vous a des airs bétonnés. Le savoir se répète en boucle, de façon rassurante, comme les fables et les proverbes, des choses qui vous endorment, du lait sucré, alors que la recherche véritable c'est bien l'inverse. Il faut avoir le droit de malmener le savoir et de ne pas vouloir rester assis !

L.R. Donc en fait vous réaffirmez l'importance de la puissance de l'enfance à chaque moment, et dans votre vie et dans votre conception de la littérature, c'est-à-dire à chaque fois voir les choses comme un enfant, s'exprimer comme un enfant...

R.D. : Regardez, de 0 à 7 ans, la quantité de choses que vous apprenez ! Vous apprenez tout : la vie, le monde, les autres, la mort, la douleur, la perte, l'amour, tout ! Enfin, tout... On n'arrête pas de comprendre et ressentir à l'âge de 7 ans. Pourtant ensuite on vous dit qu'il y a d'autres périodes, la préadolescence puis l'adolescence, et on vous découpe en tranches comme ça, mettons jusqu'à 20 ou 25 ans. Et puis après on vous parle d'un âge qui a l'air d'une espèce de chose compacte, assez volumineuse, qui va s'étirer de 25 à 70 ans, qu'on appelle l'âge adulte. Là, il n'y a plus de découpage, plus rien, on dirait que vous êtes d'un bout à l'autre immuable, vous n'apprenez rien, pas de grandes découvertes, de métamorphoses admises. Ou peut-être la crise des quarante ans et le démon de midi. Mûrir, mourir, c'est presque le même mot ! Alors que ça continue, le jeu de glissement des plaques en vous, les séismes, les tsunamis... Mais on n'a pas l'excuse de l'adolescence, ni son énergie peut-être. Mais c'est la même souffrance intérieure, la souffrance d'être, d'être humain, d'être en vie, d'être acculé à être soi depuis un petit moment déjà... C'est ce que je traite dans un roman qui paraîtra au Seuil à la rentrée prochaine, *La Chambre d'écho*. C'est l'histoire d'une femme de 28 ans, qui va recommencer sa vie parce qu'elle a perdu son compagnon. Il l'a quittée pour de bonnes raisons. Et à 28 ans, elle va recommencer sa vie, faire une nouvelle entrée dans le monde. Il va falloir tout réapprendre : son corps contre le corps d'autres hommes, un métier, un but à elle seule, une ambition pour elle-même, etc. L'apprentissage de soi-même peut recommencer plusieurs fois dans une seule vie. Il y a des êtres que la vie conduit à se découvrir après 50 ans, ou à 80 balais ! Il faut qu'il y ait une catastrophe dans l'existence pour qu'on pense à s'occuper un peu de l'intérieur...

L.R. : Tous vos personnages seraient en quête d'identité et auraient en fait besoin d'un traumatisme pour arriver à le dépasser en se dépassant. C'est le cas de *La Verrière*, par exemple.

R.D. Voilà, oui...

L.R. : On peut dire que le personnage principal a une adolescence très difficile, avec des parents brutaux. L'explosion de la verrière va être pour elle une manière de dépasser son adolescence et en même temps de rester enfant ? C'est un peu dans cette dialectique que vous voyez les choses ?

R.D. : Que je voyais les choses (*rires*). Pendant que vous parliez, je regardais l'extrait de *La Verrière* que vous avez choisi. C'est difficile de se souvenir de son écriture. Ce ne sont pas tellement les sujets qui sont importants, c'est la façon dont on les écrit... effectivement je regardais les phrases employées pour dire l'adolescence... Je ne sais que vous dire, sinon que l'adolescence est un matériau excellent, justement parce qu'on est sur le fil du rasoir, prêt à toutes les implosions, toutes les explosions. Et il n'est pas certain qu'on puisse être plus tard assez lucide pour retrouver cette folie créatrice. J'utilise souvent des lieux et des personnages qui sont extrêmes. Je parlais du *Long Séjour* tout à l'heure, qui est quand même un lieu clos, un endroit où on vit en communauté, dans une certaine promiscuité. Pour moi, la famille est dangereuse parce qu'on y vit en communauté et dans une promiscuité que je trouve malsaine, parce que justement sans distance, sans distance possible. Et pour moi l'intériorité a besoin de calme, de silence, de solitude pour s'exprimer. Adolescente, je n'avais pas cette paix nécessaire.

M.C. : Dans vos œuvres, vous dites que l'enfance et l'adolescence reviennent souvent. Mais ce qui revient beaucoup aussi, c'est la forme courte, que ce soit par le découpage en chapitres brefs, dans les romans, ou sous forme de nouvelles dans *Solos*, ou alors de tableaux, dans *Graveurs d'enfance* notamment. Pourquoi cette forme courte ?

R.D. : Je crois que c'est un bonheur de lectrice d'abord : j'ai toujours beaucoup aimé les fragments, lire des auteurs qui écrivent des choses très brèves et très exigeantes. C'est aussi devenu un réflexe d'animatrice d'atelier d'écriture ! Il y a Pascal Quignard, de petites choses de Jules Renard qui sont des chefs-d'œuvre sur l'ongle, j'aime beaucoup les miniatures, closes sur elles-mêmes, donc infinies. Les petites choses permettent de bien travailler le trait, de bien travailler l'écriture, parce que ce que j'aime dans les livres, c'est pas tellement l'histoire, c'est la langue quoi, enfin ce qu'on appelle le style pour aller vite. Je dis « pour aller vite », mais vous savez que c'est beaucoup plus long d'écrire de petites pages très fouillées plutôt que des aventures, des textes narratifs avec beaucoup de dialogues. On ne peut pas tirer à la ligne avec la forme brève, toute l'énergie va dans le noyau...

P.A. : Justement je voudrais vous poser une question quant à ces tableaux dont vous venez de parler. Il y a aussi une filiation avec Ponge, on a le sentiment que vous accordez une importance au détail le plus banal, et pourtant vous montrez une écriture très sensible à tout ce qui appartient à la vulgarité du monde.

R.D. : Oui, c'est vrai, j'aime beaucoup ce qu'on appelait la célébration ou le blason. Parce que je crois que le salut est dans le détail. Ça rejoint ce que nous disions tout à l'heure sur le savoir. C'est quoi le savoir ? Est-ce une vaste science qui recouvre beaucoup de sujets ou est-ce aller le plus loin possible, le plus profond possible, pour décrire comme Ponge un galet, une crevette ou un cageot ? Les mystiques disent que pour aller où on ne sait pas, il faut passer par où on ne sait pas !

P.A. : Dans *Graveurs d'enfance*, les détails sont liés à la matérialité même de l'écriture et vous semblez avoir un rapport très physique à l'écriture.

R.D. : Je crois qu'il y a une vraie mythologie des outils de l'écriture. D'abord les outils de l'écrivain sont ceux de l'écolier : les crayons, les ciseaux, la colle, le marqueur. L'enfant aussi a de l'encre sur les mains, il vit dans le papier, les cahiers, les livres, c'est son quotidien pendant plus de quinze ans. Et vous, vous êtes aussi tout le temps avec cette boule de l'écriture sur la dernière phalange du majeur, comme un écolier attardé. Ensuite vous posez la question du côté physique de l'écriture. Certes, on écrit avec tout le corps. Et il vaut sans doute mieux danser son écriture qu'écrire avec la main et la tête seulement. J'en ai discuté avec René Depestre, qui écrit debout. Chaque matin, levé à 5 heures, il écrit debout, il bouge, il danse, il s'est fait construire un lutrin, juste à la bonne hauteur, comme les chanteurs qui chantent debout pour bien dégager le diaphragme, pour bien respirer. L'écriture c'est pareil, même si elle est parfois une espèce de torture, parce qu'elle voudrait vous visser à votre table, à votre chaise ou à votre lutrin. Elle voudrait vous domestiquer. Mais la plus belle des écritures accepte l'existence du corps. On le voit d'ailleurs avec les calligraphies chinoise ou arabe qui se vivent intégralement.

P.A. : Vous disiez justement que l'écriture est forcément physiologique, mais on voit par exemple dans *Le Ventilateur*, ce thème du corps devenir la construction même de la narration et cette image dans *Le Ventilateur* a quelque chose de très décousu...

R.D. : Voilà, c'est le corps morcelé !

P.A. : ... et qui renvoie justement à cette main qui a été, si je puis dire, déchiquetée dans *Le Ventilateur*, et on retrouve tout un style par lequel le corps structure un certain nombre de vos livres.

R.D. : Tout à fait. C'est normal que vous ayez un peu de mal à parler du *Ventilateur* parce que c'est assez compliqué, symboliquement... Je m'en rends compte quand

vous parlez de cette main (en fait, il ne lui arrive rien de très grave, en tout cas pas physiquement). Un de mes premiers livres chez Julliard s'appelait *L'Amputation*, c'était l'histoire d'un sculpteur qui s'était pris la main dans son œuvre, qui se retrouvait avec, à bout de bras, le matériau qu'il était en train de travailler, hybride, donc sans possibilité de prendre de distance vis-à-vis de cet objet, sans plus savoir si ça faisait partie de lui ou pas. C'était l'un de mes premiers livres, donc une première interrogation sur le geste de l'écriture, sur ce lien que fait la main avec le reste du monde dans le travail de l'écrivain. Ensuite, j'ai beaucoup travaillé sur le corps, mais c'est aussi une question de formation, puisque je n'ai pas fait par hasard ce métier de kiné. D'abord j'étais en fac de médecine, et ce n'était pas non plus par hasard... En kiné on a la chance d'aller en salle de dissection, puis on dessine beaucoup, os et muscles, puis on touche des gens vivants, des gens qui souffrent et que parfois on parvient à soulager ou à guérir. A ce moment-là j'ai vraiment pu matérialiser le geste de l'écriture, comme s'il devenait un geste de soins, de soi vers l'autre et de l'autre vers soi. Tout ce qui touche peut guérir et toucher c'est être touché... Pour revenir au corps proprement dit, je suis tout à fait passionnée par l'anatomie. Par exemple, j'ai publié *La Ligne âpre* chez Christian Bourgois, un livre dont chaque chapitre est consacré à un os de notre squelette. C'était une façon d'innover puisqu'à ce jour il n'y avait pas eu de littérature des os. Je viens de publier *Blasons d'un corps enfantin* chez Fata Morgana, de petits textes très courts sur l'écorchure, l'égratignure, l'éraflure, la coupure, toutes ces petites choses constitutives de l'enfance. Elles sont le rapport que nous avons alors avec le monde, la peau étant notre interface, la surface d'inscription entre l'intérieur et l'extérieur. L'enfant fait connaissance avec les angles rugueux du monde extérieur, inerte, contre quoi il exerce et teste ses limites. J'écris le corps parce que nous avons bien de la peine à en parler, sinon sur le divan du psychanalyste où il parle à sa façon. Et puis j'aime ces noms que les humanistes ont donné au corps, autrefois, ces mêmes savants nommèrent les cratères et les mers de la Lune. La ligne âpre, c'est le nom d'une petite ligne de trifurcation derrière notre fémur, et sur laquelle s'insèrent nos muscles ischio-jambiers, ceux qui font mal quand on s'étire. (*Rires*). L'anatomie du cerveau est pleine aussi de ces noms incroyables, des synonymes de sillons, de scissures, un lexique tout à fait oublié qui fait de nous des œuvres d'art. Dans les années 70, le *body art* a eu son heure de gloire, on se faisait des scarifications et autres mutilations, et on regardait opérer en soi le processus de cicatrisation, de régénération, comme s'il était artistique. Michel Journiac a fait du boudin avec son sang et l'a fait manger aux spectateurs. Je trouve que la littérature est toujours en retard sur les plasticiens !

P.A. : Dans *Le Ventilateur*, des critiques ont dénoncé des descriptions écoeurantes, une approche trop clinique du corps. Est-ce que cette précision dans le détail est un des moteurs de votre écriture ? Parce qu'on a l'impression dans vos livres que c'est plus par le détail que vous rentrez dans une histoire que par l'histoire elle-même. Il y a ce sentiment que le détail est extrêmement présent et même peut figurer le tout de votre histoire.

R.D. : En effet, je travaille énormément ce que vous appelez le détail, mais pour moi ce ne sont pas des détails. C'est justement l'essentiel. On entre toujours dans la découverte de quelqu'un par le détail. Personne ne peut avoir une vision globale des choses et des gens, sauf si le regard est fabriqué, inconsciemment manipulé. Mais quand on cherche à être lucide, on ne voit jamais une construction, mais seulement un détail... par le petit bout de la lorgnette... Dans *Le Ventilateur*, tout le corps de ce garçon est passé au crible, à la moulinette du regard de cette fille, qui ne l'aime plus. Et c'est justement le désamour qui fait qu'elle jette sur ce corps, autrefois adoré dans sa globalité, un regard d'une acuité cisailante. Le désamour c'est précisément quand on ne voit plus que le point noir sur le nez de l'autre. Le matin, on n'entend plus que le craquement exaspérant de ses biscottes. Et c'est justement ce genre de détails qui tue !

L.R. : Est-ce que vous avez une volonté vraiment scientifique, parce qu'on pourrait parfois penser que c'est un peu voyeuriste ? Pour le garçon, c'est peut-être un peu malsain. Enfin, c'est un peu choquant...

R.D. : Autant que pour les femmes les affiches de publicité avec... Vous êtes choqué, c'est bien, il serait temps !

L.R. : Oui, c'est pareil. Ce que je voulais dire, c'est que vous avez une écriture plutôt féminine. Est-ce que vous penchez pour le féminisme ou est-ce que vous vous arrêtez à une écriture de type féminin ?

R.D. : Je ne souhaite pas m'arrêter où que ce soit. L'écriture va où elle doit aller. Et je ne crois pas qu'elle soit scientifique. Mais oui je suis une femme, oui j'ai envie d'aider concrètement à l'harmonie du monde mais si je résumais mon travail à un militantisme social, je me sentirais perdue. Chercher à être efficace, chercher à convaincre, c'est l'inverse de ma vision de l'écriture. Mais pour en revenir à l'histoire du « shocking », je me réjouis secrètement, et même ouvertement, de choquer puisque le but de la littérature, si on doit lui en trouver un, est bien de déranger.

Intervenant public : On parle beaucoup d'écriture féminine en ce moment et on vous réunit souvent dans des articles avec d'autres écrivains femmes. Or on a le sentiment que ces rapprochements ne sont jamais fondés sur l'écriture, mais juste sur le fait d'être une femme.

R.D. : C'est juste. Et je ne vois pas trop l'intérêt de ces groupements. Pour le lecteur, c'est ennuyeux parce que ça vous classe tout de suite. (Rires)

I.P. : Je reviens un peu en arrière, au corps. Quelle importance a l'oralité pour vous ? Est-ce que vous avez un « gueuloir » ? Est-ce que vous faites beaucoup de lectures comme celle-là ?

R.D. : Oui, et ces lectures ont une grande importance pour moi. Parfois je regrette de n'avoir pas une formation de comédienne mais très régulièrement je fais venir des comédiens dans mon atelier d'écriture pour des rudiments de lecture à voix haute. C'est très important de se lire, non pas pour magnifier ou pour servir son texte, mais tout simplement pour apprendre à se projeter vers les autres. Projeter sa voix, toutes les voix en soi. Ne pas rester plié sur sa feuille, plié dans sa vie, plié dans sa voix, mais au contraire se projeter, c'est-à-dire se jeter en avant... Quand j'écris, je parle, oui, je me dicte les choses. Après il y a l'épreuve, comme vous dites, de la musicalité de la phrase, de son équilibre, l'épreuve toute bête de la recherche des cacophonies, des rythmes bancals. Dans *La Chambre d'écho*, j'ai beaucoup travaillé sur la voix. C'est un roman sur la voix téléphonique. J'en viens maintenant à beaucoup m'intéresser à ce nouvel organe qu'est la voix. La voix est une espèce de lien avec le sacré, c'est le souffle aussi. J'ai travaillé la langue puis le corps et maintenant je vais revenir à une langue, mais qui est cette fois une langue du souffle, la langue qui vient de la profondeur, qui s'appuie sur les viscères, qui est enfin « le bruissement de la langue », le grain de la voix, toutes ces choses qui ramènent aussi au papier parce que tout cela forme une boucle éternelle. Travailler l'écriture, c'est travailler le corps, puis soi, et puis on boucle en revenant au papier et au geste d'écrire. L'écriture est peut-être ce geste cyclique. Ce mouvement est grisant. *Rires.*

I.P. Je voulais savoir si vous n'avez jamais eu le sentiment, quand vous écrivez, que tout ce qui sort de votre stylo, de votre tête, ça devient tout de suite une chose étrangère. Parce qu'avant c'était une pensée, ça se matérialise sur le papier et ça devient toujours un corps détaché, d'une certaine façon.

R.D. Oui, on écrit aussi sûrement pour ce vertige-là. On croit maîtriser quelque chose mais quand c'est sorti de soi, on éprouve un vrai sentiment d'étrangeté, comme vous dites, un malaise presque devant ce dédoublement. Alors je me fais lire tout de suite par des proches et je leur demande ce que je dis là, ce qu'on comprend, de quoi il est question. C'est devenu même tellement étranger que je me demande parfois avec stupéfaction ce que je suis allée raconter là ! C'est toujours le lecteur qui nous donne la clé. Mais ce sont ces petits moments de dérapage qui valent le coup de continuer à écrire. Parce que ce sont ces tremblements-là, ces vacillations qui me donnent le sentiment d'être écrivain, là, à ces secondes-là, ça ne dure pas des heures non plus...

I.P. : Quand vous relisez un texte après plusieurs années, est-ce que vous parvenez à réincorporer ce texte ? Est-ce que ça vient de vous de nouveau ou est-ce comme si vous lisiez le livre de quelqu'un d'autre ?

R.D. Oui, avec le malaise en plus, comme relire un journal intime, ou revoir l'album photos d'il y a quinze ans. Je ne suis plus du tout dedans et pourtant cela vient de moi, il y eut autrefois une familiarité avec cela...

I.P. : Et ça ne donne pas une peur par rapport à la publication du texte ?

R.D. : Plus maintenant... il faut que le cœur se brise ou se bronze ! Mais effectivement, le premier texte, on se demande s'il faut le montrer ou le cacher... et on veut le montrer à proportion de l'envie qu'on a de le cacher ! C'est la torture du désir de publication... Mais plus tard on s'aperçoit que plus on montre plus on cache, mais c'est encore une autre aventure !

T.M. On n'a pas abordé le thème de la musique. Quelles correspondances on peut faire dans votre œuvre avec la musique ?

R.D. : Je vous répondrai d'abord par une phrase d'Hemingway qui disait : « Un écrivain sans oreille, c'est comme un boxeur sans main gauche. » C'est clair ! (Rires). J'ai beaucoup parlé de la musique au début de mes livres parce que cette formation avait été essentielle pour moi.

I.P. : Un boxeur gaucher ou droitier ?

R.D. : Rires. Je ne suis pas experte en boxe. Mais il me semble que d'une main on se protège et de l'autre on cogne, mais le coup le plus terrible, c'est quand on cogne avec la main avec laquelle d'habitude on se protège !

M.C. : Personnellement, j'ai lu *Solos*, un recueil où toutes les nouvelles tournent autour de la musique, surtout la guitare, puisque vous jouez de la guitare, et en fait vous associez la musique à l'adolescence.

R.D. : En fait, *Solos* était une commande de Gallimard Jeunesse. Presque tout ce que je raconte dans ces nouvelles résulte d'une expérience que j'ai faite au temps lointain où je faisais partie d'un groupe de rock.

I.P. : Dans vos livres, à chaque fois ce qui relève d'un thème est aussi un moyen de structurer l'œuvre. Cela a été évoqué pour le corps, mais c'est vrai aussi pour la musique. On pourrait parler de l'image comme générateur d'écriture. Que pouvez-vous nous dire sur cette correspondance entre thème et écriture ?

R.D. : Oui, je pense que le sujet structure toujours mon livre. Dans *La Modéliste* par exemple, qui parle d'une relation amoureuse entre deux femmes, je n'ai utilisé que des substantifs féminins pour recréer leur monde. Et du coup, il y a une musique, une sonorité particulières. Est-ce cela l'écriture féminine ? En tout cas, essayez d'écrire une ou deux phrases avec uniquement des substantifs féminins, vous allez

être étonné du son de votre phrase. Et après vous faites l'inverse avec des mots masculins. On a la chance d'avoir une langue comme ça, qui permet des coupures terribles.

I.P. : Je n'ai pas vérifié ce qui était inscrit sous vos titres comme indication de genre, mais ce que vous écrivez se rapproche davantage du récit, même si c'est un genre mal défini, qui renvoie à la prose poétique.

R.D. : En 1990, j'ai été invitée à *Apostrophes* par Bernard Pivot, et il m'a dit : « Quand est-ce que vous allez écrire un vrai roman ? » Je ne le sais toujours pas... je fais seulement mon travail, comme je le sens.
