

## « Comment j'écris »

### Marie Darrieussecq, entretien avec Jean-Marc Terrasse

JMT : Marie Darrieussecq est née en 1969. En 1996, à vingt-sept ans, elle publie son premier roman, *Truismes*. Le succès exceptionnel de ce livre, les ventes inattendues pour un premier roman et le nombre de traductions – plus de quarante – dans quarante pays différents tout au moins, lui permettent de devenir écrivain professionnel à plein temps. C'est un cas rare surtout après un premier roman publié, même si Marie Darrieussecq avait déjà cinq ou six manuscrits achevés mais non publiés à son actif. Vient ensuite *Naissance des fantômes* en 1998. Difficile épreuve que celle du deuxième roman qui suit un succès énorme. C'est en général le moment où la critique vous attend pour vous assassiner. Je crois que vous avez, comme moi, une tendresse particulière pour ce livre. Puis sortent *Le Mal de mer* en 1999 et *Bref séjour chez les vivants* en 2001 qui vient d'être traduit en anglais, et enfin, *Le Bébé* en 2002. Le prochain qui va sortir en septembre s'appelle *White*<sup>1</sup>.

Ce sont des textes qui ont trouvé un large public, moins que *Truismes*, mais probablement beaucoup plus que ce que les habitudes éditoriales ne le laisseraient normalement supposer, compte tenu du niveau de ces livres. *Bref séjour chez les vivants* s'est vendu à quinze mille exemplaires, ce qui est exceptionnel pour un roman de cette qualité littéraire.

Les livres de Marie Darrieussecq sont édités en poche et en Folio, mais ils ont tous été publiés initialement par POL, un petit éditeur, dont on connaît les exigences littéraires et l'attention qu'il met dans le choix de ses textes. POL découvre et publie également beaucoup d'auteurs de poésie contemporaine. C'est dire l'intérêt particulier de publier chez cet éditeur, dont Marie Darrieussecq est devenue, avec Emmanuel Carrère, l'écrivain le plus lu.

---

<sup>1</sup> Cet entretien date de juin 2003. *White* est bien sorti en septembre 2003. Il poursuit le thème de *Naissance des fantômes* en confrontant des esprits scientifiques à la présence d'esprits indéfinissables. Le tout a lieu dans l'Antarctique (d'où le titre). À l'hiver 2004 Marie Darrieussecq a publié *Claire dans la forêt* aux Éditions des Femmes (première édition dans *Elle* en 2000).

Marie Darrieussecq est une romancière qui raconte, invente des histoires, contrairement à un courant fort répandu en France chez les jeunes gens et jeunes femmes de sa génération qui proposent plutôt des variations diverses sur leur journal intime ou des coups de loupe sur un épisode de leur vie privée. Ce n'est pas le cas de Marie Darrieussecq qui bâtit des fictions, souvent à partir de thèmes de la littérature classique. Par exemple, le personnage de *Truismes* subit une métamorphose, obsession bien connue dans la littérature. Elle en est consciente et c'est cela qui est très intéressant. Le travail qu'elle fait sur cette métamorphose tient compte ou intègre Ovide et Kafka puis les oublie. Le monde qu'elle décrit dans *Truismes* est soit une projection futuriste de notre monde, soit une métaphore de ce qu'il est, chacun l'interprète comme il le pense. Le personnage assiste à sa propre métamorphose sans que nous sachions s'il en a conscience. Au début elle (c'est une femme) s'y intéresse probablement comme à un phénomène quasi naturel et puis au fur et à mesure, son regard sur cette métamorphose change. On ne sait pas si l'héroïne est profondément naïve ou totalement impliquée par cette transformation, si ce bouleversement de son corps lui vient d'elle-même ou s'il a sa cause dans une volonté extérieure. *Naissance des fantômes* traite du thème de l'absence de l'autre, absence surprise, disparition. Une femme dont le mari, un jour, ne revient pas, vit d'abord quelque chose de banal. Elle se retrouve seule avec cette disparition dont elle ne connaît pas les raisons. Puis, plus elle avance dans cette histoire, plus les fantômes, ceux qu'on a en soi, ceux qu'elle a en elle prennent cette place centrale de l'être dont on reparlera avec *White*. Là aussi la littérature de référence est importante. Marie Darrieussecq ne l'oublie pas dans ses choix puis s'efforce de l'oublier dans l'écriture.

Le sujet de ce colloque est la génétique et nous allons maintenant nous y consacrer. Marie Darrieussecq décompose son travail en trois phases distinctes. J'aimerais que l'on se tienne à ce découpage. La première phase est celle où elle pense au futur texte ou au sujet, la deuxième phase est le temps du premier jet (carnets, cahiers, notes) et enfin, la troisième phase est le temps de la composition ou de la recomposition avec l'ordinateur (un Mac). Prenons ces trois phases dans l'ordre. Comment s'installe le sujet en vous ?

MD : En général, comme beaucoup d'écrivains et d'universitaires aussi d'ailleurs, je me promène avec des petits carnets. Je prends des notes très éparses. Je n'ai pas apporté de transparents de ces carnets parce qu'ils ont pour le coup un côté extrêmement intime avec des codes personnels, des moyens mnémotechniques qui sont censés me faire penser à d'autres choses. Au milieu il y a aussi des listes de courses et des numéros de téléphone. En somme, c'est un carnet.

C'est un moment de gestation du texte, appelons ça ainsi, qui n'empêche pas d'ailleurs que je puisse être en train de travailler concrètement un autre texte. Par exemple, quand j'écrivais *Le Bébé*, j'étais complètement hantée par le roman à venir, *White*, que je viens de terminer. Il y a entre les textes des chevauchements temporels.

JMT : Il me semble que dans *Bref séjour chez les vivants*, il y a aussi des allusions aux bébés.

MD : En tout cas dans *Le Bébé*, il y a l'annonce d'un roman qui se passe en Antarctique, *White*. Il y a donc ces chevauchements temporels, mais disons pour simplifier les choses que je passe deux, trois, quatre mois sans écrire du tout, sans précisément écrire, à part des notes de temps en temps dans ce carnet. Par exemple (elle montre) il y a à peu près une trentaine de pages de très petit format écrites dans ce carnet que j'ai commencé en mars et nous sommes en juin. Il n'y a donc pas beaucoup de choses, ça va lentement. Je rêve sur le livre à venir soit dans mes insomnies, qui peuvent être nombreuses mais qui sont très efficaces en général, soit quand je marche à Paris, ville que j'habite, ou dans d'autres villes, soit en nageant à la piscine. C'est un très grand moment de vide, je m'ennuie en nageant. Au bout de deux cents mètres, mon cerveau commence à se mettre sur le mode rêverie et là, beaucoup de choses me viennent.

D'où sortent les idées, je ne sais pas, personne ne sait ; elles viennent de l'inconscient, de choses vécues, de conversations entendues, de livres lus. Le problème n'est pas tellement d'avoir des idées ; des idées on en a tous tout le temps. Et moi j'ai un métier luxueux où je peux me permettre de les écouter, de les prendre au sérieux. Je peux me permettre de ne rien faire pendant des jours et des jours et de laisser venir les idées, même les plus saugrenues. Le problème n'est donc pas d'avoir des idées mais de savoir quelle idée va être assez riche pour porter tout un livre. Bien souvent, je crois

avoir une bonne idée et je m'aperçois que c'est en fait une idée pour une nouvelle ou même parfois pour une lettre à quelqu'un, mais pas du tout pour un roman. C'est assez rare d'avoir une idée qui soit assez complexe pour qu'elle puisse porter, comme une colonne vertébrale, tout un roman.

JMT : Comment est né *Truismes* alors ?

MD : C'était mon sixième manuscrit et pas du tout mon premier roman. Depuis toute petite en fait j'étais déjà dans un besoin de l'écriture, et j'ai terminé ce qui ressemblait à un premier roman à l'âge de dix-sept ans. Pour moi, cette idée d'une femme qui se transforme en truie, était une idée parmi d'autres et je ne sais vraiment pas comment je l'ai eue mais je sais que quand cette idée m'est venue en tête, elle m'est apparue complètement saugrenue. Je me suis dit « qu'est-ce que je vais faire avec ça, ça n'a aucun sens ». Je n'y ai plus pensé mais elle s'est mise à penser en moi. C'était une idée qui revenait sans arrêt et c'est un assez bon signe. Quand une idée insiste, c'est qu'elle veut qu'on fasse quelque chose avec elle, même si elle a l'air complètement idiote. Une femme qui se transforme en truie : j'étais la première choquée par cette proposition de mon cerveau.

J'étais en train de lire Hervé Guibert, que je lisais énormément à l'époque. Il a un rapport très particulier à la narration. Il commence par exemple son roman *Les Gangsters* sur les chapeaux de roue avec une histoire de cambriolage, et puis le texte s'évase en quelque sorte, et part dans des tas de directions. Au moment où il commence à raconter sa maladie, puisqu'il est mort du SIDA, Hervé Guibert dit qu'il n'y a rien de plus narratif qu'une maladie ; on la suit de symptômes en symptômes, de rémissions en aggravations. Une maladie c'est une histoire. Et je me suis dit qu'il était très simple, au fond, de suivre la progression de cette « maladie de la truie » dans un corps de femme et que je pouvais très concrètement décrire des symptômes, la peau qui se transforme, les poils qui poussent ou le nez qui grandit.

J'avais donc un début d'ébauche de forme... J'étais dans la phase où on a l'impression de la tenir, l'idée, et où affluent des idées conjointes, le matériau du texte à venir... Une idée seule comme ça n'a pas beaucoup d'intérêt. Ce qui compte c'est de savoir comment on va la mettre sur la page. J'ai donc rêvé autour de cette idée d'un

corps de femme qui se transforme en truie pendant plusieurs mois. À l'époque j'étais en train de faire ma thèse. C'était une sorte de temps volé sur ma thèse, et je rêvais cette histoire. Je n'en parlais à personne parce qu'un jour j'en avais parlé à ma meilleure amie, je me rappelle très bien où, à un croisement sur le boulevard Saint-Michel, le feu passait au rouge, nous allions traverser et je lui ai dit : « En ce moment, j'ai envie d'écrire une histoire sur une femme qui se transforme en truie », elle m'a répondu : « Mais n'importe quoi... », et je n'en ai plus jamais parlé à personne. Quand je commence à rêver sur un livre, en général, je vois d'abord des paysages. Je savais qu'il y aurait la Seine, un Paris apocalyptique, ruiné. J'ai su très tôt qu'il y aurait un loup-garou parce qu'il y avait une logique sentimentale à faire s'épouser une femme truie et un homme loup et je voulais écrire ma propre scène de lycanthropie, c'est-à-dire de transformation d'un homme en loup. Je savais qu'il y aurait un marabout africain parce que je vivais dans un quartier africain et que ça m'intéressait, la magie dans toutes ses formes...

JMT : Et la piscine ?

MD : Je savais aussi qu'il y aurait une piscine parce que j'allais moi-même à la piscine et que ç'a pour moi un fort rapport à la pratique de l'écriture : le souffle, l'effort, la patience, le rythme, la lenteur, et aussi l'ennui !... Des lieux se mettaient en place. Mais ce que j'attendais, c'était d'avoir la voix qui allait porter le livre et je cherchais des choses très concrètes. Est-ce que j'allais l'écrire à la troisième personne ou à la première ? C'est la question la plus simple. J'essayais des bouts de phrase dans ma tête. J'ai très vite compris qu'il fallait que je me mette dans la peau du personnage pour assister à la transformation de l'intérieur mais ça ne marchait pas. Je ne sais pas comment ni pourquoi, mais à un moment j'ai entendu – c'est le côté Jeanne d'Arc des écrivains – cette petite voix, innocente, haut perchée, naïve... qui fait que j'ai eu la première phrase. Je suis toujours très choquée quand un acteur ou une actrice lit mes textes. Ça peut être très bien mais ce n'est jamais cette voix que moi j'entendais. Et la voix de *Truismes*, c'était (elle chantonne) : « J'avais de plus en plus de clients masculins à la boutique et ils payaient bien. Le directeur de la chaîne passait presque tous les jours pour ramasser l'argent. Il était de plus en plus content de moi et à la

fin j'avais les plus grands succès. Je crois même que le directeur de la chaîne, lalalalala... »

JMT : Vous risquez d'avoir du mal à faire jouer un comédien comme ça !

MD : À partir du moment où j'ai su qu'il fallait que je chante comme cela dans ma tête, j'ai pu commencer. Ce livre ne tient que sur cette voix.

L'histoire peut être intéressante, elle a beaucoup intéressé les journalistes à l'époque, et les féministes, les psychanalystes, etc. On y a vu une espèce de satire politique contre l'extrême droite. Ce n'est pas à mon avis l'aspect le plus réussi du livre mais il a absolument passionné les journalistes français parce que c'était une époque où Le Pen avait beaucoup d'audience en France. Très bien, toutes les lectures ne sont pas possibles, mais beaucoup le sont. Mais pour moi, c'était comme pour tous mes livres d'abord l'aventure d'une voix. C'est-à-dire qu'au début on a une femme qui est tellement aliénée, tellement à côté d'elle-même qu'elle ne se rend même pas compte qu'elle est prostituée, lalalala... Et tout à coup, son corps lui dit « tu es une personne », son corps va se transformer en monstre, et un monstre, c'est une chose qui n'a jamais eu lieu. Un monstre, c'est donc une créature qui n'a jamais pu être codifiée par la société, qui n'a jamais été dite par la société. Les truismes, c'est-à-dire les clichés, les lieux communs n'ont pas pu recouvrir ce corps monstrueux. Or c'est une femme totalement exploitée qui, n'ayant aucune culture politique, intellectuelle, etc. n'a pas de mots. Elle ne peut utiliser que des truismes, des clichés. Comme son corps lui dit « il t'arrive quelque chose à toi, et à toi d'une façon unique », elle est obligée de se mettre à penser pour la première fois de sa vie et à essayer de faire des phrases pour la première fois de sa vie. Elle devient une personne, c'est la métamorphose d'un objet femelle en femme consciente. Ce livre a été très mal lu. Ce qu'il fallait lire à mon sens, c'était que la voix se complexifiait. Plus les pages passent, plus il y a du vocabulaire, plus la syntaxe s'enrichit et plus la pensée de cette femme se complexifie. Plus elle devient humaine en fait. Pour moi, c'est l'histoire d'une libération par la pensée.

Revenons à la génétique. Une fois que j'ai eu la voix, je me suis mise à écrire le premier jet. Pour chacun de mes livres, il y a plusieurs mois de rêverie et j'ai la première phrase qui arrive. Pour

*Bref séjour chez les vivants*, c'est une phrase très simple : « Les jours fraîchissent. » Suit une description de roses. Je vais peut-être décrire ma méthode avec des exemples. Jusqu'au roman *Le Mal de mer*, j'ai écrit sur l'ordinateur et puis ce qui s'est passé au milieu, c'est que l'ordinateur est tombé en panne. C'est banal. Il est vraiment tombé en panne. Dans cette stupide petite boîte noire, j'avais tout mon livre et j'étais incapable de le récupérer. Heureusement un technicien a réussi à récupérer la plupart des pages mais il en manquait vingt-cinq. Vingt-cinq pages, c'est deux mois de travail. C'était insupportable. J'ai donc fini *Le mal de mer* à la main et décidé d'écrire tous mes autres livres d'abord à la main. Certes, c'est idiot parce qu'un cahier peut brûler ou se perdre, mais je fais des photocopies. À peu près toutes les dix pages, je « sauvegarde » : je fais des photocopies.

JMT : On peut aussi sauvegarder un ordinateur.

MD : Oui, mais je ne l'avais pas fait, l'informatique ne protège pas des actes manqués ! Mes cahiers sont de ce format (A4), pages blanches non quadrillées, j'essaie d'écrire environ une page par jour, serrée, presque sans marge. Et j'emploie toujours la même méthode : j'écris le texte sur la page de droite, et sur celle de gauche les phrases que je veux rajouter, ou des idées qui me viennent pour la suite. C'est une sorte de traitement de texte manuel. Je vais vous montrer avec *Bref séjour chez les vivants*. Page de droite, c'est un manuscrit normal avec des ratures, des choses que j'enlève. Ça, c'est vraiment le premier jet, c'est-à-dire que c'est pendant que j'écris que je rature.

Et puis la page de gauche. Ici, c'est un exemple assez rigolo. Il y a au moins cinq personnages dans *Bref séjour chez les vivants*, c'est une famille et je n'arrivais plus à savoir quels âges ils avaient, l'ordre chronologique, en quelle année ils étaient nés. Donc j'ai fait un petit décompte, essayé de leur donner des dates de naissance. Il y a aussi des rajouts pour le texte. Par exemple, je vois qu'il y a écrit « les crevettes transparentes », là... C'est un pense-bête, je voulais décrire les crevettes qui sont très transparentes quand elles sont dans l'eau et ça me faisait penser à une scène de *L'Homme invisible* de H. G. Wells. Il y a un stade du corps de l'homme invisible où il est comme une crevette avec les vaisseaux sanguins apparents et je voulais parler de ça. Et en fait dans le livre, cela apparaît peut-être trois cents pages plus loin. Et ici, qu'est-ce qu'il y a d'écrit ? « Le crépitement du

premier feu », je ne sais même pas ce que c'est ! « Papier alu qu'on froisse », ça c'était sans doute pour une onomatopée. Ce sont des idées que je note et à mesure que je les traite dans le livre, je les raye. « Le cœur gros » fait référence à quelque chose qui intervient beaucoup plus tard dans le livre, c'est le personnage de Nore qui ne peut regarder la mer que « le cœur gros ». Il suffit que je lise ça, et après, tout un paragraphe défile. En fait, il suffit que je note ça pour avoir le paragraphe en tête et savoir qu'il faut que je l'écrive. Et quand je l'ai écrit, je raye. Ce sont donc des aide-mémoire. Il y a aussi des idées que je n'ai pas traitées : « un Australien », non ce n'est pas ça, « l'Australien », en fait je ne sais plus. Voilà, c'est là le premier jet et quand je l'ai fini, je passe à l'ordinateur.

Ce que je viens d'appeler le premier jet, est une phase d'état de grâce. J'écris tous les jours, trois ou quatre heures par jour à peu près et « ça y va ». Je suis dans un état d'absence à moi-même où j'oublie qui je suis et où je me mets à la place des personnages. C'est comme cela que j'entends leur voix et que je peux écrire à leur place, en quelque sorte.

Le matin quand je me lève, c'est ce que j'ai envie de faire. Donc j'emmène mon fils à la crèche et je me mets à écrire. J'écris à peu près trois heures dans cette « phase de grâce ». Là, je ne pense à rien, je ne pense pas à un lecteur, je ne me censure pas, j'y vais. C'est quelque chose que j'ai appris, ce n'est pas quelque chose qui est donné d'entrée. J'ai appris à me laisser écrire. J'ai fait une psychanalyse d'ailleurs, qui m'a aidée à ça. Donc j'écris, j'écris. Et il y a un moment où le texte s'arrête parce que la structure s'est close, parce que j'entends la dernière phrase. Elle est là, le texte est fini. Je ne peux jamais trop le prévoir. Je m'accorde alors quinze jours de vacances. En fait je laisse reposer, j'essaie d'oublier ce que j'ai écrit et d'ailleurs réellement, je l'ai oublié.

JMT : Est-ce un texte écrit au fil de la plume ou a-t-il une structure, quelque chose qui vous réintroduit dans une narration ?

MD : Il y a deux grands clubs d'écrivains, ceux qui font des plans comme Perec et ceux qui écrivent *La Chartreuse de Parme* en cinquante-trois jours comme Stendhal, qui à la fin tue tout le monde parce qu'il ne sait pas comment s'en sortir... Je fais partie du club Stendhal. Je ne fais jamais de plan parce que je ne veux pas savoir ce qui va se passer, sinon je m'ennuierais et je laisse faire non pas les



personnages mais les mots. Et je laisse les mots se répondre quand je suis dans l'état de grâce. Et ça avance, tout seul, sans moi... Mais il y a aussi des livres qui échouent. J'ai jeté déjà trois livres depuis *Truismes* donc la méthode ne marche pas tout le temps. Quand je suis, parfois, dans l'état de grâce, il y a une logique interne, inconsciente, qui se met en place par structuration involontaire. C'est à la fois dû à la structure de mon imaginaire, à la structure de la langue, et à la logique pure. Les phrases se répondent et tout prend sens. Un livre fonctionne en entonnoir : au début toutes les phrases sont possibles, à la fin tous les mots sont déterminés par ceux qui précèdent. Et à un moment le livre se termine.

Je laisse poser quinze jours et je commence à relire mes cahiers. Là, c'est vraiment dur parce qu'il y a une page sur trois qui est très mauvaise, qu'il faut jeter, qui ne concerne que moi, où j'ai étalé ma névrose. Elle ne peut pas être rendue publique, non pas parce que j'aurais des choses à cacher mais parce qu'il ne faut pas oublier qu'on est en train d'écrire un livre, que ça doit rencontrer le monde et non tourner en rond sur soi-même. C'est pour ça que « l'état de grâce » est très proche de l'absence à soi-même, pour dire le monde il faut être dans une rêverie proche d'une sorte d'extase dans la langue, où on sort de son moi privé.

Bon, et me voilà, boum, face à mes cahiers comme un cinéaste avec des *rushes*. J'ai un énorme matériau, mais quand j'ai tout saisi sur l'ordinateur, le livre a en général diminué de moitié. J'ai coupé, coupé, coupé. Et vous savez bien ce que c'est, quand on écrit un texte, dès qu'on enlève un paragraphe, il y a un trou. Il faut donc refaire une transition. Ou si on déplace un paragraphe, ça déséquilibre le début, puis du coup la fin... C'est une spirale. J'ai appris à rester calme et à travailler de la même façon trois ou quatre heures par jour, pas plus, parce que c'est le stade du travail où on pourrait travailler vingt heures par jour. C'est complètement obsessionnel. Et au bout de plusieurs mois, j'ai une structure qui se tient avec un genre de début, un genre de milieu, un genre de fin.

Je passe alors à un travail beaucoup plus précis qui est le travail de la phrase elle-même. Reprenons par exemple le début de *Bref séjour*. Comment je passe d'une version de la phrase à l'autre, je n'en sais trop rien moi-même. Mais je sais qu'à l'ordinateur, je l'ai beaucoup changée. Effectivement, en termes de génétique, des choses vont se perdre. Là par exemple (elle montre la première phrase du manuscrit), je pense que c'est quand j'ai réécrit la page

que j'ai rayé tout ça. C'était en trop pour une question de rythme. Il fallait commencer le livre, et pas tout de suite mettre trop de détails. La version manuscrite du premier jet, j'essaie de déchiffrer, c'est : « Sur le rosier ancien, le blanc, Madame de Sévigné, deux petites têtes casquées encore, petites têtes de soldat, vertes, pointues, debout, droites parmi les épines et le tétanos et ses coups de sécateur à elle. » Ça me paraissait trop chargé pour le ton de la phrase. Alors ça donne : « Les jours fraîchissent. Il y a moins de roses, moins de boutons de roses. Sur le rosier ancien, le blanc, Madame de Sévigné, deux petites têtes casquées, vertes, pointues, debout et droites. » J'ai enlevé les soldats et je les déplace à la phrase suivante « petits soldats, parmi les épines et le tétanos et les coups de sécateur qui détachent, d'un claquement, de grosses fleurs abandonnées ». Je voulais rendre plus visible la formation d'un bouquet de fleurs fanées parce que ensuite ça aurait des échos dans le livre. Et puis le « ses coups de sécateur à elle », c'était vraiment trop vilain. En français la détermination du pronom pose souvent problème.

JM : Peut-on parler à ce moment de la question des personnages ? Le lecteur français<sup>2</sup> entre dans le texte sans savoir qui parle, qui est le narrateur, quel est le point de vue et quelques lignes plus loin, c'est un autre narrateur. Il y a donc là une volonté de parler à plusieurs voix, de construire une fugue ou quelque chose de ce genre sans dire qu'on change de personnage, sans dire qu'on change de tonalité. Est-ce délibéré ?

MD : Ce n'est pas exactement ça. J'avais déjà écrit *Le Mal de mer* de cette façon, c'est-à-dire que volontairement, je demandais au lecteur du travail, je lui demandais d'être patient. Ce sont des livres qui se méritent, c'est comme ça. J'ai besoin d'un lecteur qui aime la littérature et qui ait cette forme-là de courage. C'est un courage, la littérature, sinon on consomme du livre et je n'ai pas envie de ça. Donc je demande une sorte de collaboration active à mon lecteur. Et *Le Mal de mer* était déjà écrit de cette façon. Les paragraphes commençaient à la troisième personne et il fallait attendre trois ou quatre lignes avant d'avoir un détail, souvent un détail vestimentaire

---

<sup>2</sup> Dans la version anglaise chaque paragraphe est précédé des initiales du narrateur. Ce qui permet de savoir qui va parler. En français les lecteurs n'ont pas cette facilité et ils doivent attendre plusieurs lignes avant d'identifier le narrateur.

qui caractérisait le personnage en train de parler. C'était absolument nécessaire, ce n'est pas une coquetterie d'écrivain hermétique, c'est absolument nécessaire au flottement délibéré qui règne dans *Le Mal de mer* qui est un livre de l'oscillation maritime, du sentiment océanique, de la dépression. Les personnages ne cessent de se demander à la fois quelle est leur propre identité et qui est la femme qu'on recherche.

Dans *Bref séjour chez les vivants*, j'ai un peu réappliqué la même technique en l'élaborant puisqu'il y a à la fois des passages à la troisième personne et des passages à la première personne. Mais ce sont des séquences où un même personnage est concerné, que ce soit à la première ou à la troisième personne. Il faut un certain temps pour savoir effectivement avec qui on est, où on est et à quel temps éventuellement on est. Alors, dans la traduction anglaise, j'ai accepté que l'on mette le nom du personnage en entrée de paragraphe parce qu'il semble que les Anglais sont plus bêtes que les Français. C'était l'avis en tout cas de mon éditeur. J'ai donc accepté d'explicitier et le résultat n'est pas inintéressant car il produit un autre effet de lecture. C'est comme si la lucidité et la violence interne des personnages étaient amplifiées, leurs contradictions aussi, puisqu'on sait d'emblée dans la tête de qui on est. Il y a moins ce sentiment de flottement. Si je dois être parfaitement honnête, moi-même en écrivant *Bref séjour chez les vivants*, je me perdis. Donc en tête de page, quand je démarre la voix de quelqu'un, très souvent j'écris son nom. J'ai tellement d'amoncellements de cahiers que quand je tapais à l'ordinateur j'avais besoin de savoir tout de suite dans la tête de quel personnage j'étais. Dans le Folio, l'édition de poche, j'ai justement hésité à mettre les prénoms. Finalement je ne l'ai pas fait.

Quelqu'un parlait de ça : pourquoi diable Flaubert avait-il cru bon de préciser que ce qu'on entendait au Club de l'Intelligence, c'était des bêtises ? Cette précision alourdit son propos... Je ne me compare pas, mais l'écrivain a toujours ce problème avec le lecteur, qu'il ne sait jamais dans quel état d'esprit il va être, si à ce moment-là il va être patient, distrait. L'écrivain se demande à quel point il faut expliquer. Je suis un auteur qui n'est pas vraiment explicatif et il y a des moments où j'ai tellement conscience que je demande un effort que je lâche du lest et que j'explique un peu.

En relisant la version POL<sup>3</sup> de *Bref séjour chez les vivants* pour Folio, j'ai trouvé qu'il y avait une phrase extraordinairement lourde à la fin du livre. Ce serait un peu long d'expliquer mais une des sœurs est en train de mourir et l'autre sœur, par une espèce d'effet de télépathie – c'est un livre d'extrême interpénétration des pensées – est justement en train de raconter l'histoire de la vie de celle qui est en train de mourir. Ça fonctionne sur le principe du cliché selon lequel quand on meurt, on voit défiler le fil de sa vie. Et je me disais : ce fil de la vie de celle qui meurt, c'est sa sœur qui va le prendre en charge. Et c'est assez explicite comme ça. L'une est en train d'agoniser, l'autre est en train de raconter sa vie. Il a fallu que dans la version POL, parce que je n'avais pas assez confiance dans le lecteur, j'écrive la phrase : « Anne est en train de raconter le film de la vie de Jeanne. » Quand j'ai relu cette phrase, je me suis dit que je prenais le lecteur pour un imbécile. Il n'a pas besoin de ça. Et dans le Folio, cette phrase est enlevée. Comme d'autres phrases.

J'ai peut-être aussi le défaut de tellement détester les explications psychologiques dans les livres que je n'en fais pas assez. Le premier jet est un état de grâce parce que je ne pense pas au lecteur. En revanche, toute la phase de reconstruction du livre est un état où je me sens déjà presque lue. Je n'irais pas jusqu'à surveillée, mais lue. Et je me mets à penser au lecteur : est-ce que je lui en dis assez, est-ce que je lui en dis trop ? Et c'est là d'ailleurs que j'ai besoin d'un éditeur, c'est là que Paul est de bon conseil. Il ne change jamais rien aux livres qu'il reçoit, par contre il peut suggérer des choses. Il joue toujours au lecteur idiot, alors que c'est le meilleur du monde ou presque. Il me dit : « Là, je ne comprends rien. » Et si lui ne comprend rien, c'est qu'il faut que j'explique mieux. Je retravaille parfois comme cela. Ou alors il me dit quand c'est trop explicatif. C'est un de mes principaux problèmes : doser l'information au lecteur.

JMT : Quel rôle ont joué vos six manuscrits inédits, cinq ou six, je ne sais plus, dans ce processus ?

MD : En fait, l'un d'entre eux est dédoublé, donc il y en a cinq et demi.

---

<sup>3</sup> Le nom de la maison d'édition est formé des initiales de l'éditeur Paul Otchakovski-Laurens.

JMT : Vont-ils sortir un jour ?

MD : Non, non. Ils sont chez moi dans un carton. J'ai envoyé mon premier manuscrit par la poste à l'âge de dix-sept ans. Ça s'appelait *Sorgina*, ce qui veut dire « la sorcière » en basque. C'était un texte en français mais c'avait un nom basque et comme je ne doutais de rien, je l'ai envoyé aux Éditions de Minuit et à Gallimard. À l'époque, j'habitais à Bayonne et je n'avais pas conscience que POL existait sinon je lui aurais aussi envoyé. Ça ne m'a pas étonnée de ne pas être publiée, on est rarement publié à dix-sept ans mais j'ai trouvé parfaitement normal que Jérôme Lindon et je ne sais plus qui de chez Gallimard m'envoient de longues lettres m'expliquant à quel point ce livre était formidable mais qu'il présentait des défauts tels qu'ils attendraient le suivant. C'étaient des lettres très détaillées et je m'aperçois maintenant qu'en général, on reçoit des lettres types : « Le livre que vous avez écrit ne correspond pas à ce que nous recherchons actuellement. » Ça me paraissait parfaitement normal que les éditeurs s'intéressent à une lycéenne de Bayonne. Très encouragée, j'ai continué et j'ai systématiquement envoyé mes manuscrits à Gallimard et Minuit.

Finalement, Jérôme Lindon m'a convoquée à Paris dans son bureau tout bleu et blanc avec les livres. J'étais horriblement intimidée. J'avais dix-neuf ans. Il a été d'excellent conseil. Il m'a dit qu'il fallait que j'arrête mes études tout de suite, que je rentre chez mes parents et que je ne fasse plus qu'écrire ! (Rires) Ce programme me paraissait quand même dangereux car j'avais les pieds sur terre. Je voulais faire des études qui me mettent à l'abri du besoin. Je rêvais d'entrer à Normale sup parce que je savais qu'on y était payé pendant quatre ans au centre de Paris et ça me paraissait une bourse d'écriture fabuleuse. Donc je travaillais pour cela. Je revoyais souvent Jérôme Lindon, j'avais laissé tomber Gallimard. J'avais compris que Minuit c'était formidable. Et à chaque fois il me disait : c'est très bien, mais on va attendre le suivant. Et il avait raison, franchement, car ces textes étaient encore trop proches de ma propre psychologie, de ma propre névrose. Je crois que c'est vraiment avec *Truismes* que j'ai réussi à sortir de moi. C'est en même temps forcément un livre très proche de moi.

JMT : Et pourquoi n'a-t-il pas été publié chez Minuit ?

MD : Parce que j'en avais marre ! Et parce que Jérôme Lindon avait passé la main à Irène Lindon, sa fille, et moi j'avais envie d'être éditée par Jérôme. [...] Donc je l'ai envoyé à plusieurs autres éditeurs, dont POL. *Truismes* a été accepté chez quatre éditeurs. J'ai choisi POL parce que c'était le meilleur à mes yeux à ce moment-là et toujours. Mais Jérôme Lindon m'a appris deux choses. Il faut qu'à n'importe quelle page d'un livre on sache que c'est ce livre-là, c'est-à-dire qu'il faut qu'il y ait une cohérence de la voix. Une fois que l'on maîtrise cela, on peut jouer avec, on peut déstructurer, mettre de multiples voix. La deuxième chose, c'est qu'« on écrit *Finnegans Wake* à la fin de sa vie ». Moi je ne doutais de rien, je faisais des textes complètement expérimentaux mais qui ne fonctionnaient pas. Cette idée d'une voix, je la lui dois, cette conscience en tout cas qu'il faut qu'un livre soit tenu par un même mouvement. Après, dans *Bref séjour chez les vivants*, j'ai joué avec plusieurs voix [...].

Je ne publierai donc pas les manuscrits précédents. Ce sont les livres qui m'ont appris à écrire, pas des livres mûrs et publiables. Mais ce sont aussi des livres très matriciels, ils ont agi sur les livres suivants. L'un s'appelle *Le Mal de mer* par exemple. Ils contiennent des idées, des phrases même, que j'ai développées par la suite. C'est un matériau.

JMT : La langue basque joue-t-elle un rôle dans l'élaboration de vos textes et dans l'élaboration de votre langue ?

MD : Paul connaît beaucoup d'écrivains qui ont un rapport à la langue... Comment dire... Ma mère parlait basque, mon père parle français et une partie de la famille parlait espagnol puisqu'on habitait à une frontière. Très tôt, j'ai eu conscience que la langue n'était pas un état de nature mais une convention. [...] On peut appeler ça « water », « agua », « ur » en basque ou « eau ». Très rapidement, j'ai su ça. Je ne parlais pas basque pour diverses raisons, je le comprenais mais je ne le parlais pas parce que mon père ne le parlait pas. Je m'exprimais donc exclusivement en français mais je crois que les écrivains ont un rapport particulier à la langue maternelle. Ils osent y toucher, ils osent considérer ça comme quelque chose qui est extérieur à eux, qu'ils peuvent casser, avec lequel ils peuvent jouer, avec le corps de la langue. Ce n'est pas une nature, c'est une convention, ç'aurait pu être un autre corps.

Le basque est une langue non écrite, du moins jusqu'aux années 1970, une langue familiale et très obscure quant à son origine. Le basque et le français étaient en opposition pour moi au sens où le français était la langue de l'école, de la République, la langue de Descartes, la langue des auteurs que je lisais, la langue que j'allais pouvoir manipuler. Le basque avait presque une dimension sacrée au contraire : je n'osais pas y toucher, je n'osais même pas le parler. Je ne sais pas comment cela a joué.

JMT : Avez-vous envie d'écrire un jour en basque ?

MD : Je n'en suis pas capable. J'ai envie de traduire le basque. Les écrivains basques sont traduits en français à partir de la traduction espagnole. J'ai envie de traduire directement du basque au français, c'est quelque chose que je prévois de faire un jour.

JMT : *White*, le livre qui va sortir à la rentrée en France porte un titre anglais. Vous me disiez l'autre jour qu'il y avait un lien avec *Naissance des fantômes*. La grande question des fantômes en soi est traitée dans ce livre. Vous me disiez que vous alliez essayer de la régler avec *White*.

MD : *White* se passe au pôle Sud qui est, dans plusieurs mythologies, l'endroit de la terre où les fantômes se reposent. C'est un endroit extrêmement froid où l'air est saturé de cristaux de glace et tous les explorateurs, les scientifiques qui y ont été et qui y sont encore disent être victimes de nombreuses illusions d'optique parce que le soleil se réfracte dans les cristaux et produit des formes. Il y a aussi des illusions auditives, à tel point que les gens les plus rationnels et les plus scientifiques croient entendre des créatures les appeler, croient voir se former des caravanes, des troupes, des choses comme cela. Mon mari travaille là-bas deux mois par an. J'ai donc énormément de matériel imaginaire, ou plutôt réel pour le coup. *White* est une histoire d'amour au pôle Sud, un livre qui pose très simplement la question suivante : jusqu'à quel point peut-on se toucher réellement si l'on ne s'est pas débarrassé de ses fantômes, si l'on n'a pas expédié les fantômes hors de soi ? La narration est prise en compte par un nous collectif qui est celui des fantômes, celui de la névrose et celui de la convention sociale. C'est un vaste nous, celui des morts qui nous pèsent, celui de l'empêchement généralisé,

et peu à peu ce nous va basculer – il y a là un attrait théorique – vers le nous du couple en train de se former, pour devenir une espèce de *Nous Deux*<sup>4</sup> plus sentimental. Je me suis beaucoup amusée à l'écrire. Il est d'ailleurs possible que je n'en aie pas fini avec les fantômes parce que c'est un thème puissamment littéraire mais je suis en train de passer sur un versant heureux du fantôme.

JMT : Je vous remercie beaucoup.

---

<sup>4</sup> Magazine populaire français spécialisé dans les histoires d'amour à l'eau de rose.