

Décapage

**MAYLIS
DE KERANGAL** •
par elle-même

« La fiction est un pouvoir
d'hallucination. »



RENCONTRE AVEC
LOUIS-FERDINAND
CÉLINE

Flammarion
ÉTÉ AUTOMNE 2015

**COMMENT APPREND-ON
QU'ON VA ÊTRE PUBLIÉ ?**

Réponses de Nathalie Kuperman,
Éric Holder, Iegor Gran, François Bégaudeau,
François-Henri Désérable...



La Panoplie littéraire

Maylis de Kerangal

La panoplie, c'est ce déguisement complet offert aux enfants dans un grand carton plat, un costume chatoyant bien présenté derrière une paroi en plastique transparent. C'est donc un personnage dont on revêt les atours, dont on détient les accessoires. Dès lors, une panoplie a toujours quelque chose de spectaculaire et d'archétypal, c'est une représentation. Elle a le pouvoir de désigner celui qui la porte via son rêve, de le rendre visible par le filtre de cette altérité qu'il s'est choisie, et en même temps elle a aussi le pouvoir de le masquer.

Cette idée de panoplie résonne avec la façon dont je me perçois dans mes livres : rendue visible, désignée par une altérité, et en même temps au secret. Plus encore la panoplie, c'est le bal costumé. Et, selon l'adage russe – en exergue de Corniche Kennedy – : « Quand on est au bal, il faut danser. »

M. de K.

Des lieux

Le Havre

J'ai grandi au Havre. J'ai vécu mon enfance dans les immeubles Perret de la place de l'Hôtel-de-Ville. Ma famille n'est pas d'origine havraise, mes parents sont venus y vivre au milieu des années 1960 car mon père naviguait à la Transat. Plus tard, il est devenu pilote au port. Mon lien au Havre n'est donc pas lesté d'une longue histoire généalogique, c'est une expérience.

J'ai aimé être enfant au Havre : la cour Perret fonctionnait comme un monde, il y avait la plage, les cabanes, le square Saint-Roch, la bibliothèque municipale et les Nouvelles Galeries. Adolescente, la ville me brûlait les pieds : ville mal aimée, ville grise, ville de pros, villes de cocos, on la disait laide façon « Ostblock ». C'était aussi la province, les rues désertes à la tombée du jour, le terminus du chemin de fer. J'avais le sentiment qu'on y était à bout de continent. Heureusement, il y avait les ferrys vers l'Angleterre.

Avoir grandi ici ou là est, parmi les données biographiques d'un auteur, celle qui m'intéresse le plus parce qu'elle le situe, le situe au sens propre, désigne sa géographie initiale : un climat, un site, une topographie. Je me demande si cette géographie joue dans son écriture, dans son imaginaire, ses motifs, mais surtout dans sa langue, dans sa phrase – l'écriture est-elle différente selon que l'on a grandi dans une vallée de montagne encaissée, dans une grande ville cosmopolite ou comme moi dans un port, sur un rivage ?



Le Havre-New York. Mon père navigue à la fin des années 60 à bord du *France* sur cette ligne mythique de la Transat.

Donc Le Havre. Soit une ville qui tient de la mer – horizon, plage, falaise, site industriel et mythographie portuaire – et qui tient du fleuve – ponts graphiques, marais, abbayes. Soit une ville de béton, un urbanisme modulaire, un quadrillage de rues où s'engouffre le vent. Soit une ville que la guerre a rasée, une ville disparue, spectrale. Soit un ciel – un ciel d'estuaire, majestueux et instable, d'une largeur dingue –, un temps de chien – vents, crachins, tempêtes lyriques –, et une lumière de vitrail – l'or et la grisaille. On est bien là quelque part.

Tous mes livres font signe au Havre, ou en sont un signe. L'écriture a incorporé quelque chose de la matérialité de la ville, tout en se saisissant d'elle comme d'un matériau. Que la ville soit un plateau pour la fiction – *Dans les rapides*, *Réparer les vivants* –, qu'elle en contienne des scènes – *La Vie voyageuse* –, ou qu'elle en soit un hors-champ, un écho : un paquebot sombre au large de Cork, un garçon et une fille se tournent autour sur des rochers à Marseille, un pont se construit quelque part en Californie, un oiseau migre.

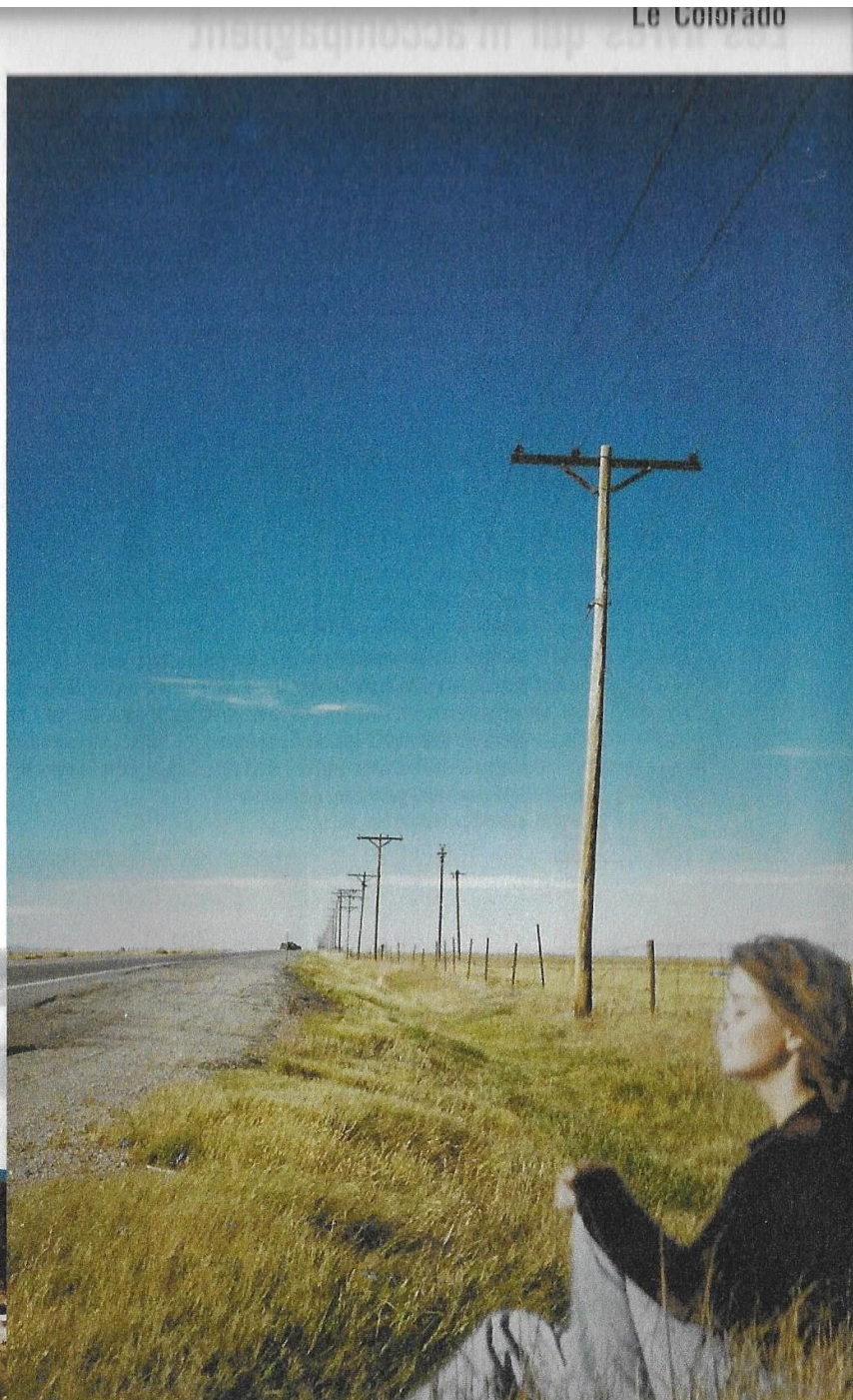
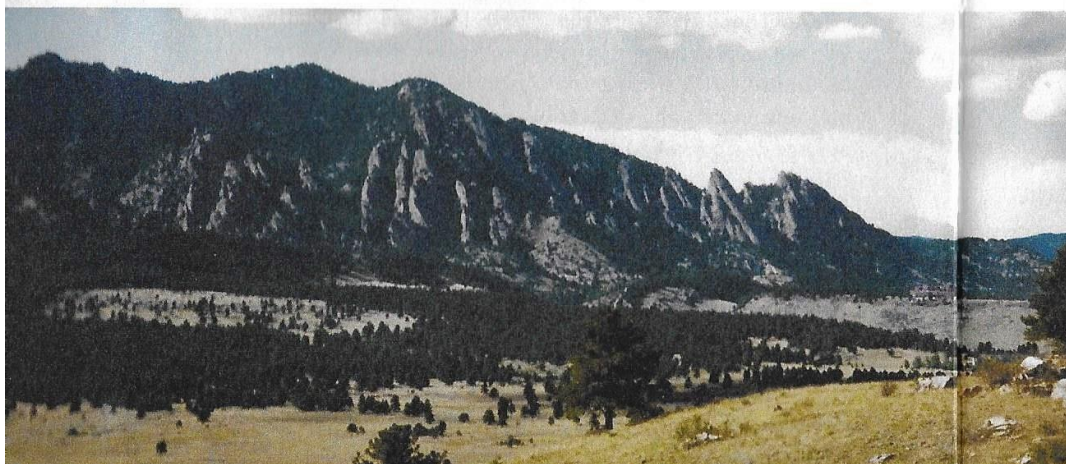


J'ai vécu au Colorado en 1996 et 1997, deux automnes. À Golden, petite ville universitaire aux pieds des Rocheuses, entre Denver et Boulder. C'est mon premier long séjour à l'étranger.

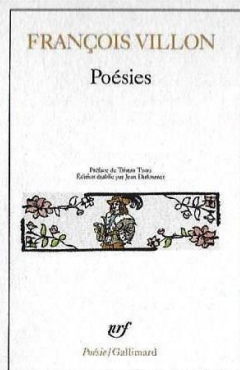
Je suis dépaylée. Une grande banderole *Welcome to Golden!* est suspendue au-dessus de la rue principale, les pick-up roulent au ralenti, les étudiants s'éparpillent sur le campus, l'usine de bière Coors fume, la chaise électrique fonctionne. Je regarde autour de moi. J'en appelle au cinéma, aux westerns, aux fictions américaines. Je n'ai jamais habité ces territoires où la nature est ainsi en force – montagnes, forêts, rivières, prairies –, où le climat est aussi radical, et contrasté. Je n'ai jamais côtoyé de daims en liberté dans la plaine, ni vu de cerf égaré la nuit sous les néons du parking d'un Safeway. Du coup, je fais des choses que je n'avais jamais faites auparavant : je passe mon permis de conduire, je nage de longues distances, je chante dans une chorale. J'écris un roman.

Dans ce moment où je suis déstabilisée, étrangère, et où, pour la première fois, je ne vis pas dans ma langue, il y a ce geste d'écrire qui se met en place – d'écrire une fiction –, instaurant dans la foulée des pratiques qui ne varieront pas : longues séquences, horaires quotidiens, réguliers, carnet, lecture à haute voix. Tout cela arrive tard. Je suis alors éditrice de guides de voyages. J'ai presque trente ans.

Durant ces automnes au Colorado, il se passe quelque chose, je change. Sans doute la lancée dans l'écriture fait-elle écho à une prise de liberté : je m'éloigne d'un certain rapport à la culture et à la littérature, où la mémoire, le rapport au passé, l'empreinte familiale jouent le premier rôle. L'expérience de l'espace américain, en tant que monde physique et sensoriel, déclenche une lente reconfiguration, je me déplace de l'histoire vers la géographie, du passé vers le présent, de la mémoire vers le mouvement. *Nouveau monde.*



Les livres qui m'accompagnent

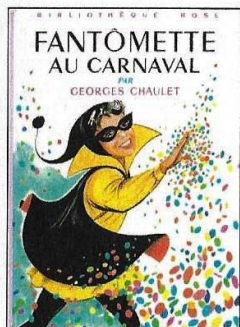


François Villon

C'est celui que j'aime.

Poète voyou, poète de la fraternité.

Je n'ai pu faire autrement que de l'inscrire au cœur de *Réparer les vivants*.

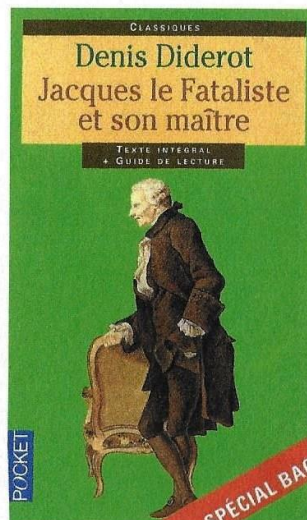


Georges Chaulet, *Fantômette*

J'ai été une enfant lectrice. Des albums du Père Castor (*Michka*, *Epaminondas*, *la vache orange* ou *La Robe neuve d'Anne Catherine*) aux volumes des bibliothèques rose et verte lus un à un – Le Club des 5, Le Clan des 7, Les Six Compagnons, et toutes ces collections situées dans un collège anglais ! Mais mon héroïne, c'est Fantômette : agile, curieuse, gymnaste, aventurière !

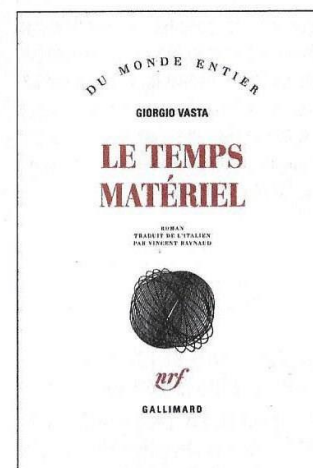
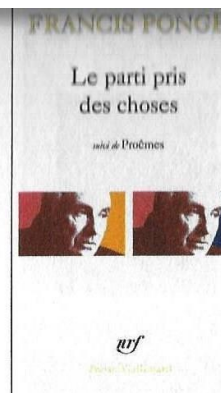
Denis Diderot, *Jacques le fataliste*

Ce livre, c'est l'idée du charme. Présence du mouvement, du multiple, désir de vertige. Un livre qui catalyse tous les genres, sans se résorber en un seul – conte philosophique, roman picaresque, théâtre. Il dit que la littérature est une expérience de la liberté, autrement dit l'une des formes que prend la liberté dans le langage.



Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*

Le titre du recueil résonne pour moi comme un possible programme littéraire, un horizon d'écriture : prendre le parti des choses, écrire « à la culotte des choses » dans un geste de captation et de restitution du monde physique. La manière dont Ponge rend compte des objets – cageot, bougie, galet, savon –, son art de la description comme définition, la précision et la profondeur avec lesquelles il s'empare des réalités matérielles les plus prosaïques et les plus négligées – comme le fera aussi Perec – m'inspirent et me guident, et je me mets dans le sillage de son écriture du contact.

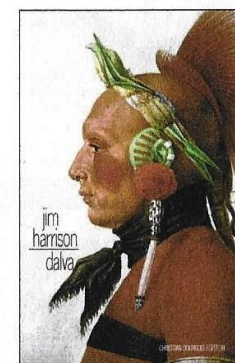


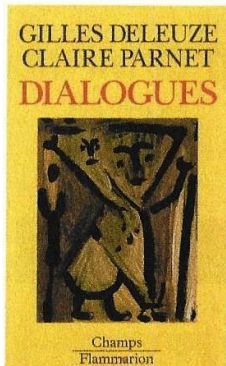
Giorgio Vasta, *Le Temps matériel*

«Avoir onze ans nous rend invisibles.» Il s'agit de trois garçons à Palerme. Dès les premières lignes, quelque chose disjuncte : aucun enfant de onze ans ne parle de la sorte, ne parle comme un livre. Ce coup de force de Vasta est selon moi le coup d'éclat qui donne toute sa puissance au roman, lui donne sa dimension à la fois hyperréaliste et fantastique, sa pression phénoménale. Il est surtout ce qui permet au *Temps matériel* d'être le grand livre de l'enfance, c'est-à-dire le livre qui restaure à la fois la puissance révolutionnaire de l'enfance et son innocence perdue. Une boule de feu.

Jim Harrison, *Dalva*

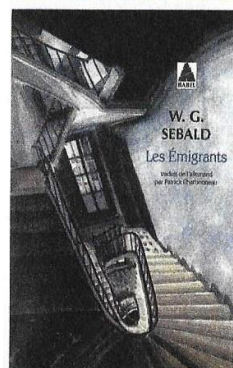
C'est un livre radiant, une clarté, je me souviens précisément de l'été où je l'ai lu. J'ai aimé que ce grand mélo romanesque tourne récit d'émancipation, que la quête identitaire devienne *road-movie*, et que, finalement, ce soit la géographie et le rapport au présent qui se taillent la part du lion, prennent les rênes du roman. *Dalva*, c'est le livre des chevaux et des belles bagnoles, celui des routes, des rivières, des canyons, celui de la prairie américaine et des motels éclairés au néon. Une femme-continent et sa *piste chantée*.





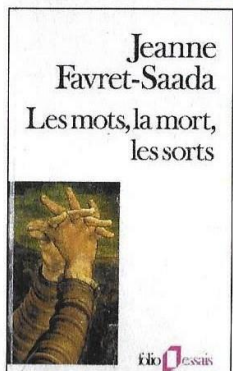
Gilles Deleuze, Claire Parnet,
Dialogues, Pourparlers, Mille plateaux

Je lis Deleuze, je le regarde et l'écoute parler – *L'Abécédaire* –, c'est une influence décisive. Je décroche un fragment de sa philosophie et l'importe littéralement dans la fiction : « On est toujours au milieu de quelque chose. » Ce morceau devient la rampe de lancement de *Corniche Kennedy*, roman du territoire, du milieu, du pur présent, de l'identité réinventée, du devenir.



W. G. Sebald, *Les Émigrants*

La lecture tardive des *Émigrants* est une émotion qui n'en finit pas de me secouer. Il y a la puissance de l'évocation, la phrase sebalienne, ce lyrisme sec et étouffé, mais ce qui m'impressionne plus encore c'est cette écriture de l'empreinte : écrivant en creux la violence inouïe de la guerre et de la destruction des juifs, Sebald la fait saillir avec d'autant plus de force. Une littérature de l'histoire qui passe par la captation de sa réplique, de ses secousses.

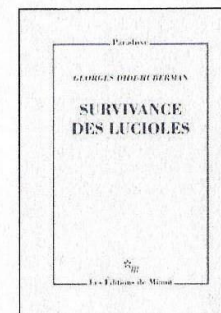


Jeanne Favret-Saada, *Corps pour corps et Les Mots, la mort, les sorts, La Sorcellerie dans le bocage*

L'aime les textes d'ethnologie. Ces livres, eux aussi, ont valeur de « sources ». *Corps pour corps* (1981) est à la fois carnet de travail et *making of* de l'enquête ethnographique que Favret-Saada mena sur la sorcellerie dans le bocage mayennais en 1969-1970, « terrain » dont sera issu *Les Mots, la mort, les sorts*. Il décrit une communauté dans son rapport au langage et à la mort, aux corps des hommes et des bêtes. Un monde rural, crypté, silencieux, brutal et secret.

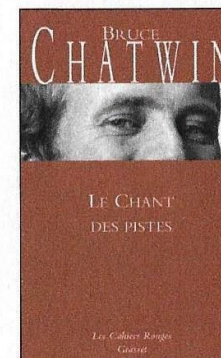
Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*

Depuis que j'écris, l'œuvre de Georges Didi-Huberman m'accompagne et me porte : c'est *Gestes d'air et de pierre* pour la nouvelle *Sous la cendre*, *L'homme qui marchait dans la couleur* pour *Corniche Kennedy* ou *Survivance des lucioles* pour *À ce stade de la nuit*. *Survivance des lucioles* a ceci de particulier qu'il résonne aussi avec mes voyages sur l'île de Stromboli : regardant la nuit le volcan noir, j'aperçois une procession de points lumineux qui redescend du sommet, incertaine et vacillante ; ce sont les lampes torche des marcheurs qui ont fait l'ascension du volcan. Je repense alors au livre de Didi-Huberman, à ces lucioles fragiles, minoritaires, leurs menacées mais persistantes qui défient la lumière aveuglante du pouvoir.



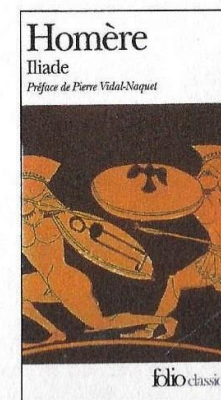
Bruce Chatwin, *Le Chant des pistes*

Topologie devenue chant sacré, les *songlines* aborigènes tracent dans l'espace des trajectoires ponctuées de noms. C'est une représentation nomade du monde, une conception de l'espace sous forme de parcours, déplacements, embarquées. C'est aussi une conception de l'identité comme mouvement. Chatwin découvre ces pistes et les décrit dans un récit dont la lecture est un moment décisif.



Homère, *Odyssée, Iliade*

Ce sont des livres-gisements, j'ai la sensation qu'ils sont inépuisables : leur chant contient tous les livres. Ce qui me touche, c'est le sentiment que chaque vers d'Homère soit le lieu du rendez-vous entre l'archaïsme et la modernité.



D'AUTRES LIVRES IMPORTANTS





Les auteurs de chez Verticales en septembre 2012. © Stéphane Zaubitzer et Jean-Robert Dantou.

Les éditions Verticales

Depuis quinze ans les éditions Verticales publient mon travail. Quand Bernard Wallet, leur fondateur, m'annonce qu'il retient mon manuscrit – en 1999 ?, 2000 ? – Verticales est une jeune maison. J'éprouve un sentiment de joie mais aussi, dans le même temps, l'intuition que le monde qui s'ouvre devant moi m'est inconnu : les écritures qui font l'identité de Verticales me sont encore étrangères, dès lors je me déplace vers d'autres auteurs, d'autres livres – c'est un pas décisif.

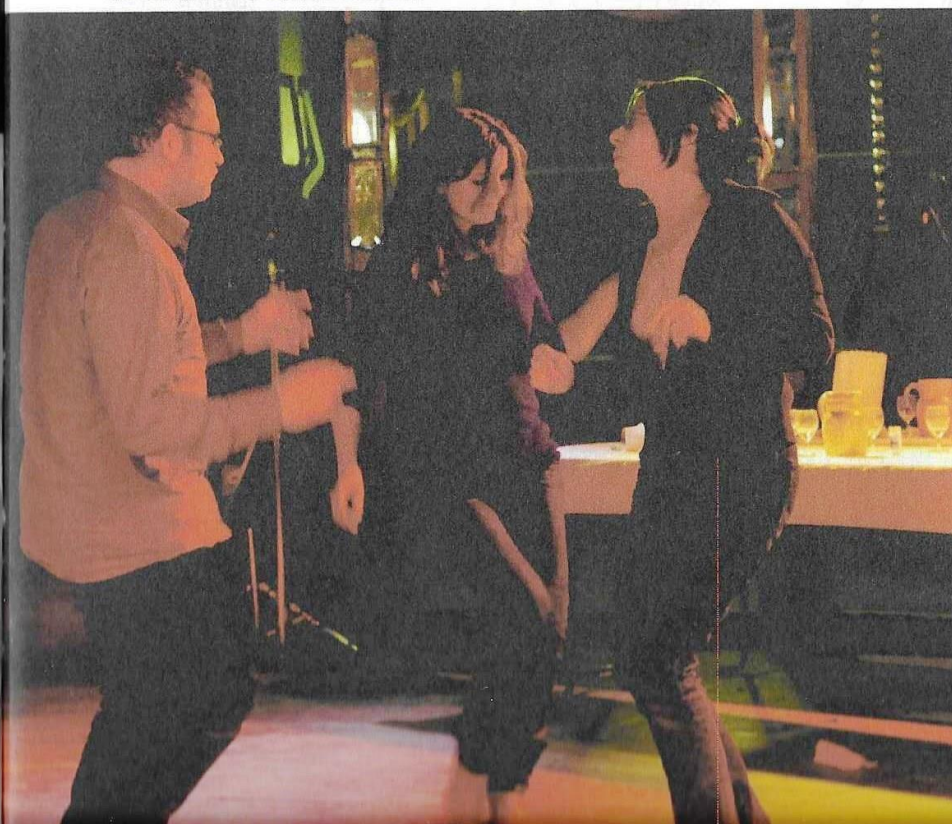
J'ai travaillé mes premiers manuscrits avec Bernard Wallet, dans sa présence forte, charismatique. Durant les séances de travail, nous parlons « autour » du texte – politique, littérature, musique –, puis il déplie ligne à ligne. Nous caviardons ensemble le gras du récit ; il m'enjoint à être davantage, et autrement, « en intimité » avec ce que j'écris.

À partir de *Corniche Kennedy*, les éditeurs de mes livres sont Jeanne Guyon et Yves Pagès. C'est donc un duo. Leurs lectures, si elles convergent, sont aussi des singularités, des paroles autonomes, ce qui stimule un dispositif de travail hyperattentif, précis, engagé. Jeanne et Yves sont les premiers lecteurs d'un manuscrit que j'ai gardé secret. Leur lecture dès lors est un moment d'une forte intensité. J'aime ces longues séances de travail à la fois enthousiastes et tendues, où toute l'énergie de la parole converge vers une densification du texte. Texte qu'ils porteront, diffuseront, feront rayonner.

Leur regard sur mon travail m'est indispensable et précieux. Comme l'est notre relation, notre amitié vivante dans les livres.

Quinze ans, c'est maintenant une longue histoire. Je me dis souvent que, si nous avons peut-être « grandi » ensemble, pour moi, en tout cas, c'est chez Verticales que je suis *devenue* écrivain.

Avec Yves Pagès et Jeanne Guyon, au festival de Bron.



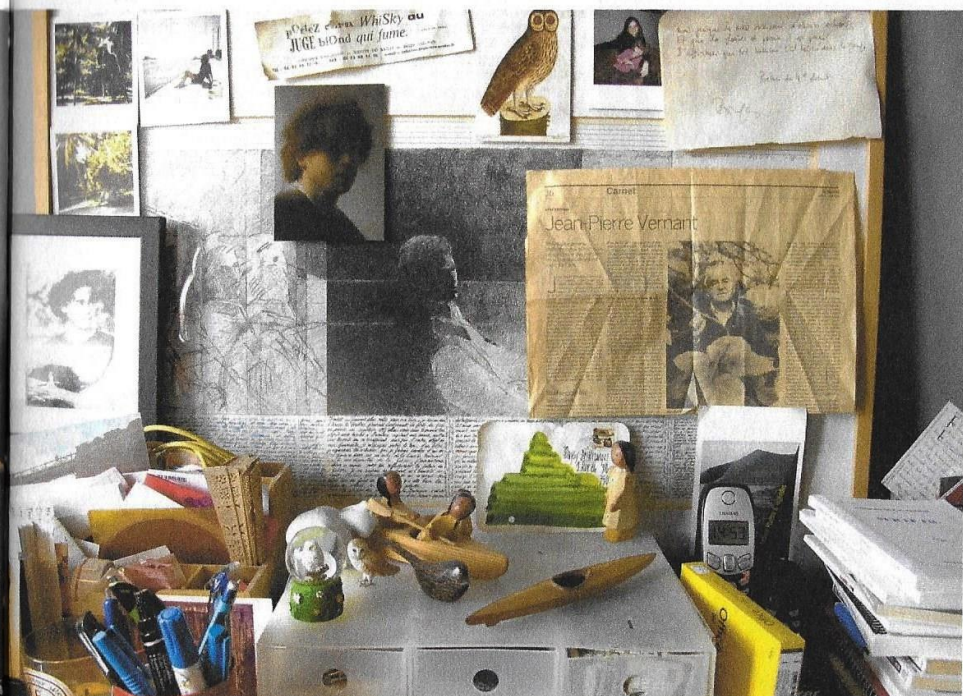
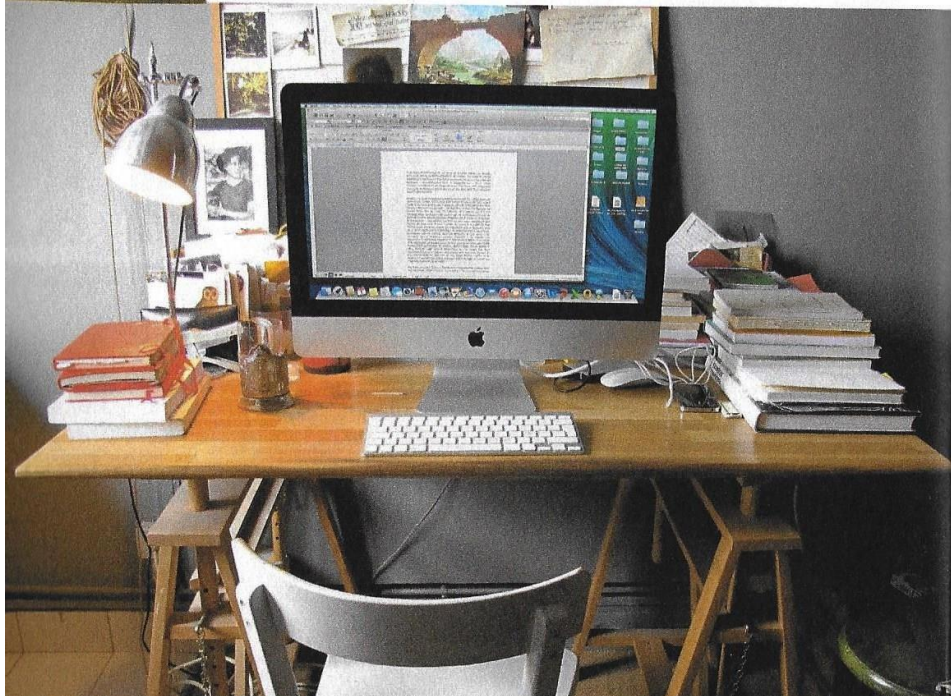


Je dis « la chambre » ; je dis « je suis à la chambre », « je vais à la chambre », j'ai toujours dit comme ça. Depuis que j'ai lu *Une chambre à soi*, je sais aussi que disant cela je fais signe à Virginia Woolf : pour écrire, une femme doit disposer « de quelque argent et d'une chambre à soi ». De fait, celle-là est bien à moi, à moi seule, et distincte de la « casa », maison où la vie est celle d'une famille. Si bien que je m'arrache à l'une pour rallier l'autre et inversement, et me figure ces va-et-vient, et le transvasement continu des livres qui lestent mon sac, comme une sorte de circuit à injection dans un moteur à combustion interne. J'y viens toujours pour une longue séquence, plusieurs heures, de jour – les nuits sont rares, mais existent en bout de course, quand le livre s'achève et que vient le galop de la fin – et j'y suis seule. Le temps de trajet de l'un à l'autre, vingt minutes, trois stations de métro, ou quatre arrêts de bus, me pourvoit d'un sas de compression / décompression utile, cet entre-deux poreux du retour où les temps se mélangent pour se discerner au terme de la ligne.

La chambre

J'écris n'importe où. Ici, c'est autre chose, c'est l'atelier, le chantier permanent, le cœur d'un écosystème : une ancienne chambre de bonne dans un immeuble banal – escalier de service, six étages raides, étroit couloir pavé de tommettes, portes numérotées, c'est la 9. Murs gris d'orage et orientation nord, la lumière y est mate, mais le ciel est ici « par-dessus le toit » comme dans un poème de Verlaine, découpé dans une grande fenêtre, en majesté. Quinze ans que j'invente ce lieu, que j'y viens, que je l'investis comme espace d'intensification et alvéole de vie – techniquement je pourrai y vivre d'ailleurs, il y a ici tout ce qu'il faut pour.

J'aime l'idée qu'ici ce ne soit pas un bureau, la pièce fonctionnelle à vocation unique – le travail –, mais bien une chambre, autrement dit un espace avec plus de corps, plus d'intériorité, plus de disponibilité. L'une de ses propriétés magiques est d'ailleurs sa capacité à se transformer, malgré les strates successives qui peu à peu la recouvrent, malgré les colonnes et les entassements, merdier qui serait illisible pour tout autre que moi. Une autre est sa physique singulière, double : c'est à la fois une sphère de concentration, où je me réunis et me ramasse, et une sphère de dilatation, où je me faille et m'amplifie ; à la fois une zone de repli étanche et une zone d'hyperconnexion. Chambre forte et chambre d'écho.

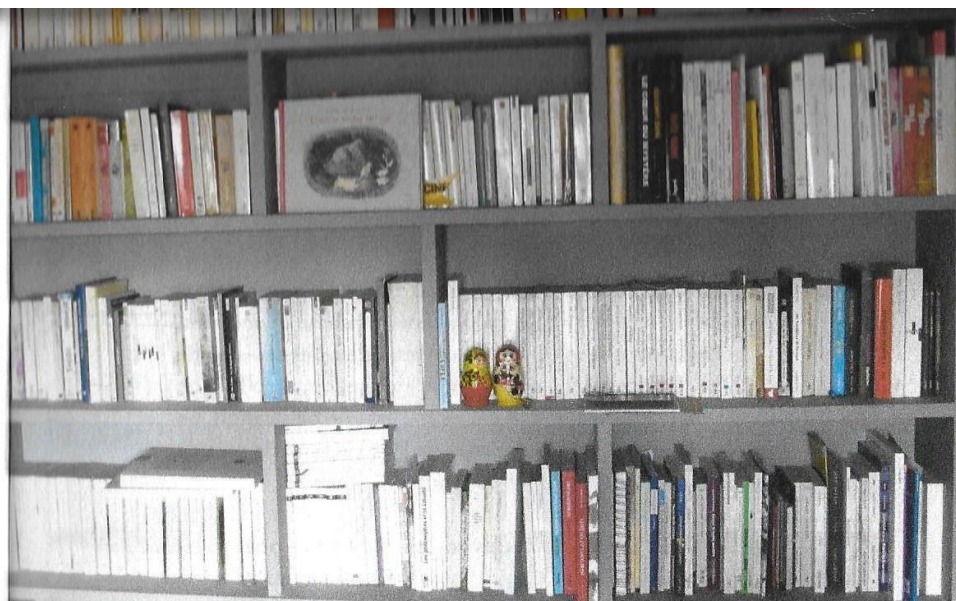




La bibliothèque

La bibliothèque, c'est le grand circuit, la mise en réseau de toutes les écritures. C'est d'abord un meuble, un contenant. Où croisent plusieurs classifications. À première vue, la répartition des livres se fait par genre (littérature, poésie, philosophie, sciences humaines, etc.), lesquels se partagent en zones géographiques, celles-là alignant les auteurs suivant l'ordre alphabétique. Soit. Mais si l'on s'approche, si l'on regarde bien, tout cela ne tient pas longtemps : d'autres paramètres activent l'espace.

Le temps est le premier fauteur de trouble. Lieu de sédimentation et lieu de mouvement, la bibliothèque bouge, elle se décompose et se recompose en permanence. Ça entre, ça sort – même si plus rarement –, ça trafique. Le dernier livre acquis s'infiltre bien souvent où il peut, là où subsiste un peu de place, et les volumes versés



ensemble ne sont pas séparés, si bien que leur entrée désigne un « moment » de la bibliothèque. Il y a des recouvrements, des niches écartées, des fonds intacts, des livres couchés par-dessus les autres, sur leur tranche. Quand l'espace manque, quand la rangée de livres est devenue si dure et si compacte que sortir un volume demande d'en desceller plusieurs, quand il est temps de faire respirer l'ensemble, la bibliothèque sort d'elle-même, se renverse, passe de l'horizontale à la verticale et commence à coloniser la pièce, à croître en piles, en colonnes – c'est l'image de la forêt qui surgit, n'importe quelle forêt.

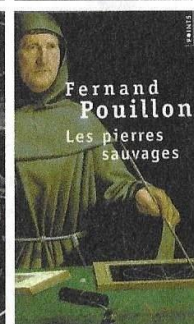
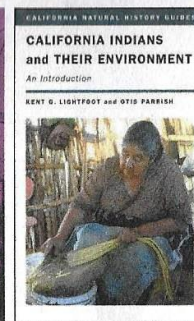
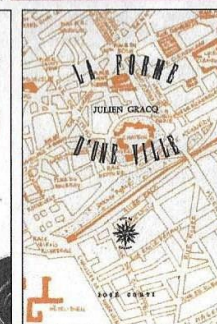
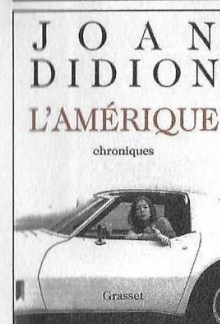
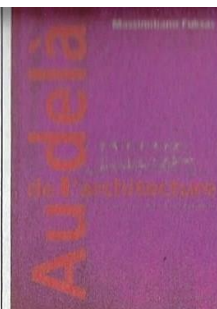
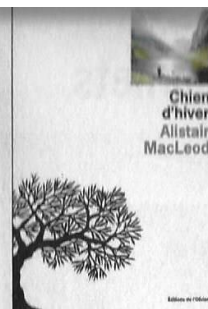
Le regard – l'idée de la beauté – est l'autre mouvement qui anime ma bibliothèque : graphisme et couleur du dos, épaisseur de tranche, hauteur, ces variables rythment le mur de livres, le convertissent en « tableau ». Il devient une surface où se projette ma rêverie. Souvent, je sors un livre et le place de face sur l'étagère, pour un temps. Je le choisis d'abord pour son titre, afin qu'il s'affiche, déployé comme un mantra, ou pour sa couverture, ou pour son texte, ou plus simplement parce qu'à un moment donné je veux le voir, je veux voir son visage.

La «collection»

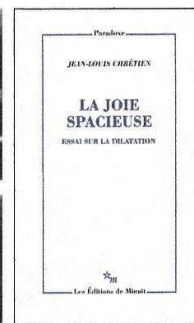
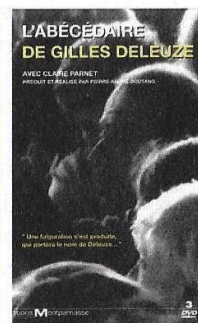
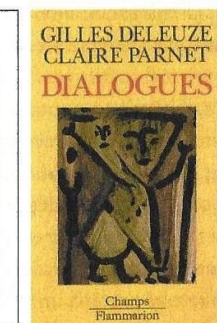
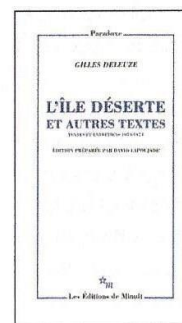
Quand je commence un livre, mon premier mouvement est de constituer une «collection» : une quinzaine de volumes, prélevés dans la bibliothèque ou acquis au-dehors – jeu de piste, chasse au trésor. Une fois établie, cette collection n'évolue plus tellement – ou alors c'est une bifurcation, un coup de théâtre dans ce projet de livre ! Je la garde près de moi durant tout le temps de l'écriture.

La collection réunit toutes sortes de textes – poèmes et manuels, guides de voyage et ouvrages techniques, romans, récits, essais, livres d'histoire et atlas –, des livres qui n'ont pas forcément un rapport avec ce qui m'occupe, ni en termes d'écriture, ni en termes de sujet, de thème ou de motif. Ce sont les liens que je forme entre ces livres qui créent la collection. Si je les associe, c'est parce que chacun d'eux porte l'intuition de ce texte qui me travaille – parfois un mot, parfois seulement leur titre, parfois une résonance plus visible, plus documentaire. J'écris ainsi à travers ces autres voix, à travers ces autres écritures qui émergent dès lors comme une seule matière, prennent corps comme un tout. Inventer la collection n'est donc pas seulement une phase de préparation, une prise d'élan : pour moi, c'est déjà écrire le livre.

Réunir cette collection est un moment de rêverie active et de tension euphorique. Il faut être concentré, disponible et en même temps plonger dans le secret. Je me dis parfois que c'est comme former une bande avant d'aller faire un coup, un braquage – le grand braquage du langage. Voilà : la collection c'est le désir du livre.



Et quelques autres pour la «collection» de Corniche Kennedy



la finie
de hachon.

Les carnets



Un carnet, c'est un format – surface, focale, cadre. Depuis dix ans, c'est un Moleskine, en 13 x 21, couverture cartonnée, ligné, noir, plus rarement rouge. Un standard. Objet hypertechnique, il a au moins deux atouts : un élastique – on y serre des papiers –, et cette enveloppe contrecollée au dos de la couverture, secrète comme une poche dans la doublure d'un vêtement. Trop grand pour être tenu en poche, dégainé sur le vif, griffonné d'un geste fébrile – chorégraphie de l'inspiration –, ce carnet appelle illico un bivouac – table, chaise, stylo, source de lumière. Puisque l'ouvrir, c'est ouvrir un espace – temps, celui de l'écriture.

C'est un carnet de travail. Il n'est jamais exclusivement destiné au livre en cours : toute la vie de l'écriture le traverse – en ce sens, c'est un compagnon.

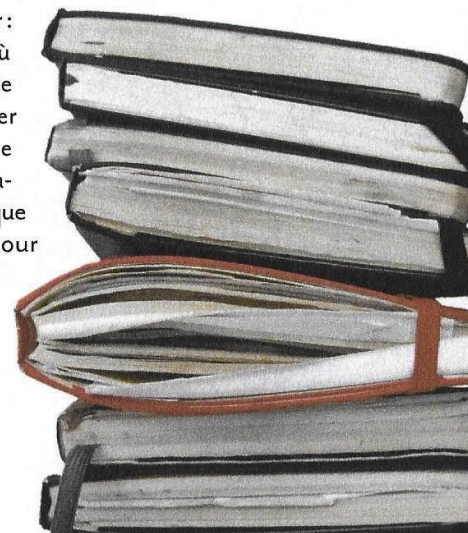
Je n'en tiens qu'un seul à la fois, il s'écrit en continu, et quand il est plein, un autre prend la suite – tous sont numérotés. Le carnet fonctionne comme une boîte noire, c'est la bande où j'enregistre toutes sortes de prélèvements, c'est le contenant où je dépose ces matériaux qui inventent le texte en cours – citations, titres, prises de notes intégrales de livres ou d'articles, images : les fruits de la cueillette. Dans le même temps, c'est un laboratoire portatif, un cahier de formation



le 1^{er} septembre 2001
Port - Racine

– phrases, scènes, ébauches de situations, tentatives de plans, essais de noms, schémas de lieux, l'ensemble déjà « écrit », procédant d'emblée de l'écriture. J'en use aussi, plus trivialement, comme d'un mémo – notes sur des manuscrits, notes de rendez-vous, recette du bortsch de Natacha. C'est donc un continuum discontinu, quelque chose comme un faufilage, un « bâti », cette ligne de points temporaires qui signe une réplique furtive de ce qui se trame, de ce qui vient.

Le carnet a pour moi valeur de moteur : il « encourage » l'écriture. Il est ce lieu où se joue la relation, le rapport que je crée avec mon travail, où je peux le poser devant moi, le discerner, en suivre la ligne de basse, les piétinements, les accélérations, les vertiges, les butées. Il arrive que trois phrases sur une page aient pour « réplique » vingt feuillets publiés, il arrive aussi qu'elles se résorbent en un seul mot – chimie du langage.



Fantine, des Eugénie ou des Emma, femmes obligatoires dont il avait entrevu des fragments de psyché dans des manuels scolaires, et qui figurent pour lui de sortes de trous noirs dans la galaxie de celles qu'il aime voir scintiller. Lady Gaga en tête. D'ailleurs celle-là, justement, il l'aurait dite américaine, oui, d'instinct il aurait dit elle vient du Wyoming ou de l'Arizona, une femme qui n'a pas peur des grands espaces et prend des trains sur de longues distances. La France, c'est tout petit comme pays. Sourires encore, polis. Après quoi ils se taisent. Ne peuvent se dire grand-chose car n'ont pas de langue commune mais un seul langage, celui, trivial, de leurs corps, réunis depuis une heure dans ce local exigü, côte à côte, lui plus grand qu'elle qui lui propose maintenant de boire dans son verre, c'est de la vodka, elle précise, articulant exagérément vodka, quand lui recule, gêné, secoue la tête, non, non, et puis finalement oui, alors saisit le verre par son anse — un geste qu'il n'a jamais fait de sa vie, ça, prendre une tasse, ou plutôt un mug par son anse en joignant le pouce et l'index — et glou. Il semble à cet instant que le train

très étrange
gestes - gestes
- mouvement
- mouvement

Les manuscrits

Liam se rallume une clope : devant lui, Marlow marche dans la lumière des phares, et tourne sur elle même en écartant les bras, tête renversée sous la cosse céleste, noire et scintillante, éclat paradoxal, les étoiles comme des éclats durs et glacés, elle hurle, hurle et tournoie puis bondit sur le coffre, rampe jusqu'au pare-brise et lui gueule face collée contre la paroi de verre : Liam, c'est un accident, je n'irai pas en prison, jamais, je tiens à ma vie ! C'est toujours Marlow, c'est elle, c'est bien elle, c'est elle qui danse et gueule, cette fille qui aime tant la vie, allumeuse de rade et flingueuse de queutards, en prison, rasée, éteinte. Liam se précipite dehors et lui crie à son tour Marlow rentre vite, le jour va se lever, on ne pourra plus rien faire après, viens, et elle s'arrête net de danser, le regarde de ce regard dingue qu'ont ceux qui s'aiment quand ils ont peur ensemble, et fonce à nouveau s'asseoir dans la voiture, elle claque des dents, la peau brûlée de darts rouges, les lèvres explosées de gerçures, t'inquiète, Liam lui chuchote doucement, la tombe de Buffalo Bill c'est juste là, encore deux virages et on y est.

Liam a empoigné la pelle et a commencé à creuser juste derrière la tombe de Buffalo Bill, sur l'extrême bord de la montagne, à l'aplomb du précipice, un endroit où personne ne vient jamais puisque les visiteurs s'arrêtent à quelques mètres, devant la plaque du cow boy, enterré là on ne sait trop pourquoi. Il a d'abord déblayé la neige, transi mais suant à nouveau. La lumière de la nuit éclairait la scène. Dans la voiture, Marlow s'était subitement endormie, effondrée sur le fauteuil, la tête penchée. Alors Liam a creusé comme un malade, pendant une heure, à chaque coup de pelle un visage de Marlow, à chaque coup de pelle, un geste avec elle, à chaque coup de pelle leur amitié. La terre était meuble à cet endroit, étonnamment meuble et facile, elle venait à la pelle. Quand il a eu fini de creuser, il est retourné à la voiture orientée vers l'arrière, a ouvert le coffre, a plongé le torse à l'intérieur puis a attrapé le corps qu'il a fait basculer sur son épaule — tête en bas ? — comme un fagot. Il l'a porté au-dessus du trou et l'a balancé à l'intérieur. À cet instant, tap tap tap sur l'épaule, c'est Marlow. Je prends le relais. Il lui a filé la pelle et elle a remblayé le trou. Liam sautillait sur place, clope au bec, si ça continue on va devoir m'amputer des doigts de pieds Marlow, sans s'arrêter de creuser, elle a ri, à chaque coup de pelle Liam, et quand tout fut fini, sa robe rougeoyante baignait leur deux visages.

fin + riche
reprenant !

dure
toute froide
dure de re
c'est long

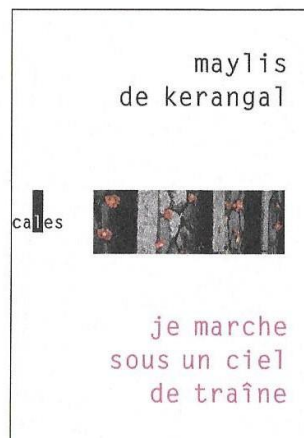
La petite fabrique des romans

Je marche sous un ciel de traîne, 2000

Premier texte, premier livre publié. J'y travaille au Colorado mais ce séjour n'est pas visible : comme de nombreux premiers romans, celui-ci ressaisit des éléments autobiographiques, identitaires – ici, une possible histoire française, le Sud-Ouest familial et ce métier qui est encore le mien, l'édition de guides de voyage exercé chez Gallimard Jeunesse, dans le département créé par l'éditeur Pierre Marchand, qui fut pour moi une figure essentielle. Pourtant, c'est sans doute ce « regard éloigné » qui déclenche l'écriture.

Ce qui me frappe aujourd'hui, c'est de voir comment le texte, dans sa forme, dans son écriture, est animé par une convention du roman – ou plutôt par l'idée que je me fais de ce que doit être un roman : une fiction stable, narrative, des personnages saisis par l'introspection, une intrigue qui se dénoue, un point de vue – ce « je » qui est celui d'un jeune homme. L'ambition du texte est de raconter une histoire. C'est un geste simple, profil bas, lesté de classicisme, étranger aux questions de littérature. Et en même temps, il y a ce « je » qui déboule tête la première dans le titre, cette espèce de lyrisme atmosphérique ! Verticales le publie – comme une promesse.

J'aime bien l'idée que ce premier roman contienne, comme des potentialités en sommeil, non activées, des éléments, des pistes qui se déploieront plus tard, notamment le sentiment de l'espace, l'idée du paysage, la question des noms propres. Un certain rapport à la fiction. C'est un roman de latence.

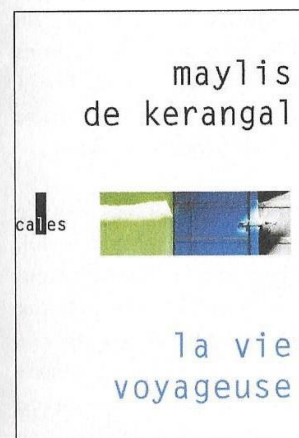


La Vie voyageuse, 2003

L'écriture tient une place dans ma vie, en continu mais marginale : je suis éditrice de livres de jeunesse et c'est ce travail qui, en termes de temps et d'énergie, prend de la place. Mais maintenant la chambre existe. J'écris là un autre roman.

C'est de nouveau une histoire de mémoire où le légendaire familial tient la corde, où les existences sont situées dans le ressac de l'histoire, où la narration est à la première personne. Quelque chose bouge dans le roman, quelque chose s'enhardit – notamment dans le montage des temps, dans leur enchâssement. C'est surtout, dans mon travail, le premier texte à prendre la forme d'un mouvement : une trajectoire ponctuée de lieux traités comme des pôles d'intensité – Dordogne, Barcelone, Vals-les-Bains, Le Havre. Le premier roman que j'envisage comme une ligne. Bernard Wallet trouve le titre dans sa lecture de Michelet.

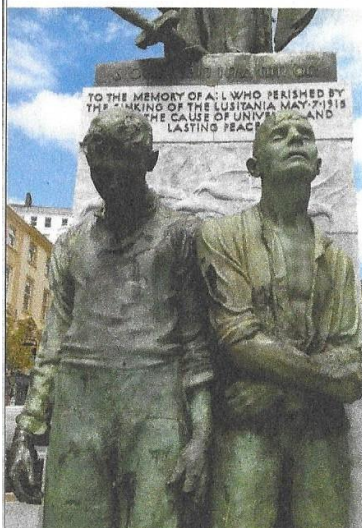
On se focalise souvent sur la question du premier roman – ce qui le déclenche et comment et pourquoi – mais la question du second roman m'intéresse davantage – ce qui fait que l'on y retourne, que l'on continue. Voilà : je continue. Je continue. Et Verticales continue aussi.





Ni fleurs ni couronnes, 2006

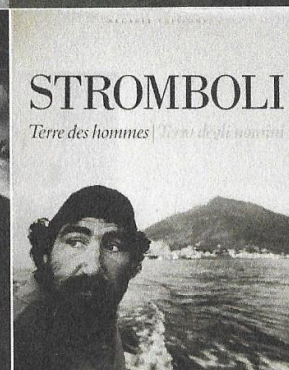
Je ne relis pas mes livres mais j'en ai un sentiment précis, je les connais. La représentation que j'en ai ne cesse de se modifier dans le temps, au contact des autres livres – ceux que j'écris, ceux que je lis : des intentions apparaissent, des échos se forment, ça s'éclaircit. Dans tous, il y a quelque chose qui ne va pas, qui me fait comme un grain dans la chaussure, je boitille. Le seul de mes livres qui traverse intact ce regard rétrospectif, c'est *Ni fleurs ni couronnes* (2006) : si je devais l'écrire aujourd'hui, j'aimerais l'écrire comme il est.



Monument en hommage aux victimes du naufrage de Lusitania et de leurs sauveteurs, à Cobh en Irlande.

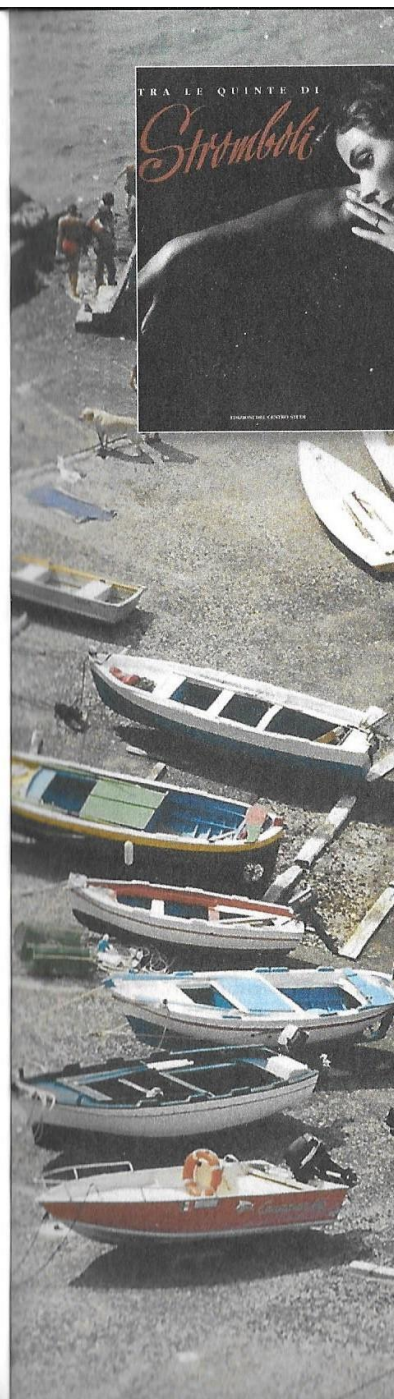
Je savais le titre avant d'écrire. Après coup, je me dis que les deux fictions se résorbent en lui, définitif, âpre et sec comme une porte qui claque, et en même temps lyrique, presque voluptueux. Comme si le titre avait magnétisé tout le texte, l'avait tiré à lui. Ce titre, je l'entends comme la dernière mention sur le faire-part de funérailles et comme un sursaut immédiat, une force. De fait, je perçois ces deux longues nouvelles, ces *novellas*, comme des récits d'adieu et d'affranchissement.

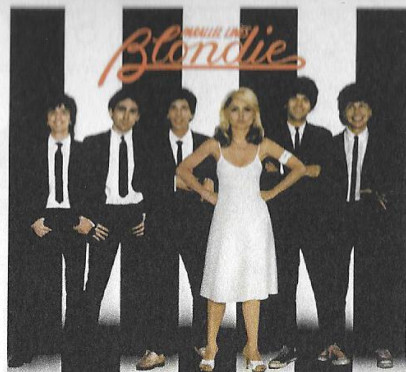
Quelque chose se met en place ici, qui n'existait pas avant – voire se met en place contre ce qui existait avant. C'est un peu le livre « de l'infime et décisif putsch dans le parlement intérieur » (Pierre Michon) : la langue s'avance, elle se place au-devant. L'écriture vient chercher un réel organique, le présent enfle, l'espace monte en



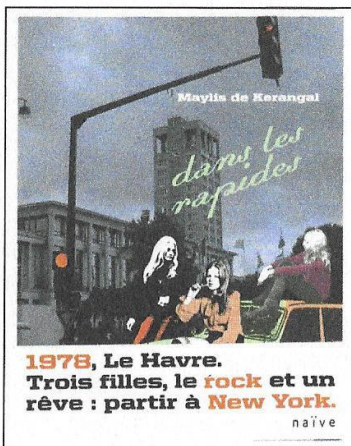
puissance, et les personnages y sont plongés comme des intensités, hyperactifs et secrets. Il s'agit dans les deux textes d'investir un périmètre défini – la barque de *Ni fleurs ni couronnes*, le Stromboli de *Sous la cendre* –, de le pousser à bout, et d'en partir à la fin. Ce qui me frappe aujourd'hui, c'est la charge de désir qui traverse ces deux récits nocturnes : je les perçois du début à la fin comme de longues scènes sexuelles, la barque et le volcan fonctionnant comme des mondes érotiques sous tension.

Je connais le Stromboli – je suis montée au sommet du volcan –, mais ne suis jamais encore allée en Irlande. J'apprends cette histoire du Lusitania un soir dans un documentaire télévisé, j'ouvre un atlas, je repère le tracé de la côte, je repère des noms – Belgooly, Kinsale –, je lis Seamus Hiney, je lis des livres d'histoire sur l'Irlande. Écrire ces deux textes me prend une année. Plus tard, je vais sur les lieux de *Ni fleurs ni couronnes*. Je suis curieuse de voir. Bientôt, j'ai la tête qui tourne : le paysage est ici le même que dans mon texte. Et Finnbar est là, sculpté sur le mémorial des naufragés. La fiction est un pouvoir d'hallucination.





Dans les rapides, 2007



La collection « Sessions » se crée chez Naïve. Des textes s'emparent de la musique via des icônes, des figures, des expériences pour en faire un motif de fiction. J'imagine un récit polarisé par deux chanteuses, Debbie Harry, leader du groupe Blondie, et Kate Bush, artiste solo. Manière d'interroger deux voix, deux énergies, deux présences, manière pour moi de pister le féminin, le féminisme. Un trio de lycéennes balance de l'une à l'autre.

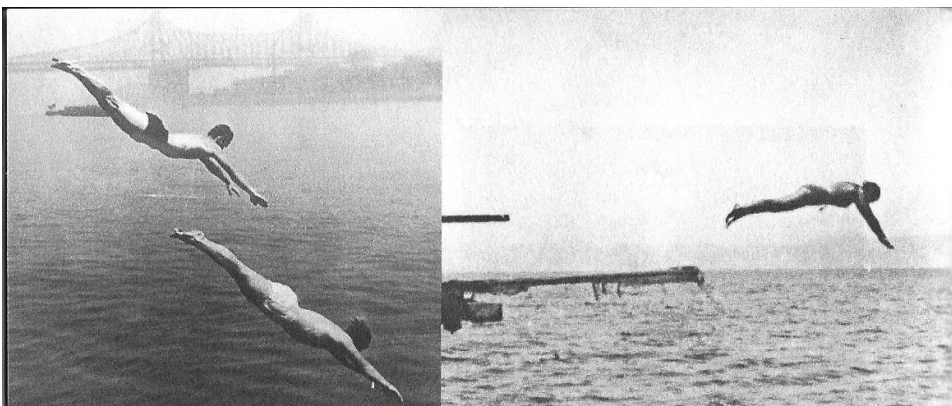
L'idée d'un album musical organise le roman. J'écoute en boucle *Parallel Lines* (Blondie) et *The Kick Inside* (Bush). J'y puise les titres et durées de morceaux qui intitulent les chapitres du texte, lui donnent sa ligne, son mouvement. Ce qui m'intéresse, c'est que l'écriture absorbe l'énergie de la musique, dans son flux, dans son souffle, qu'elle fasse corps avec elle. Dès lors, la phrase s'excite, elle s'emballe, se cale sur un tempo scandé comme une cavalcade fébrile. La notion de vitesse se propage dans l'écriture, le titre apparaît.



Il existe un décalage entre l'âge des trois lycéennes et le mien, si bien que j'ai peu connu la scène rock havraise. Pour autant, le roman prend clairement place sur le terrain autobiographique, c'est un geste assumé : via l'adolescence des héroïnes, il situe la mienne, fait retour sur mes quinze ans, investit Le Havre, et donne une présence à des figures proches – mes parents –, s'introduit dans des lieux familiers – le lycée Porte Océane, les cafés autour, le boulevard maritime, les docks.

J'envisage souvent *Dans les rapides* comme le premier temps d'une séquence essentielle sur la jeunesse, comme la préfiguration de ce qui va s'intensifier ensuite dans *Corniche Kennedy*. Mais pour moi, c'est d'abord, et plus que tout, un livre de filles – je l'aime pour cela.





Corniche Kennedy, 2008

maylis
de kerangal

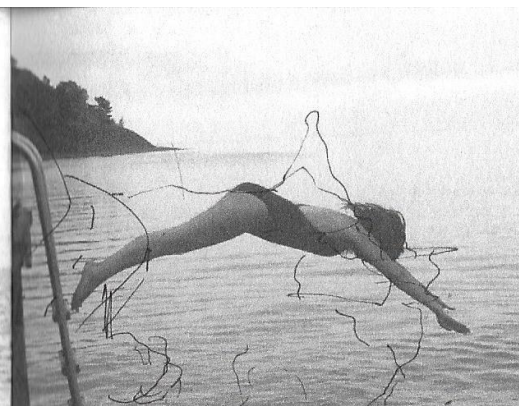
cales



corniche
kennedy

C'est un roman dédié à l'adolescence, c'est son plateau, je veux qu'on la voie et qu'on l'entende, qu'elle envahisse tout le livre, qu'il devienne son lieu. En ce sens, c'est clairement un roman politique – le premier. Je l'écris dans la foulée – et plus encore sur la lancée – de *Dans les rapides*, en resserrant la focale de l'écriture sur le mouvement, le corps, l'oralité.

C'est un roman de rivage – l'empreinte autobiographique. La jeunesse occupe ici une marge de la ville envisagée immédiatement comme espace politique : c'est la corniche, ligne de front entre la cité et la mer, entre les lois des hommes et le monde organique. Le projet du roman est de s'emparer de cette lisière, de cette zone de refoulement qui situe socialement la jeunesse, et de la convertir en centre, en royaume. Le lieu devient ce pôle d'intensité qui va ébranler la fiction, en résorber la vie : il est absolu, omnipotent. « C'est là que ça se passe, et c'est là que nous sommes. »



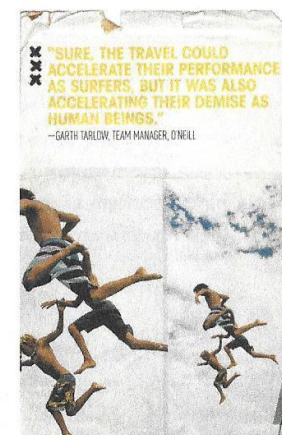
LA PLATE

l'azur = l'épaisseur optique
de l'atmosphère
la grande lentille
du globe terrestre
la brillante rétine

entre mer
et ciel
horizon
la ligne d'horizon n'est pas
uniquement le socle du
saut, elle est aussi
le tout premier littoral
le littoral absolu qui sépare
le vide du plein
la côte d'azur – littoral
zénithal = littoral horizontal
ou bien le bas le point
ou bien le haut combat
la perfection

J'entre dans ce livre par le plongeur : c'est lui qui déclenche l'écriture – un fait divers tragique à Marseille. Ce mouvement – sa grâce – catalyse l'intuition du texte : ivresse du danger, idée de l'exhibition, de la parade. Les corps y déploient une physique animale, érotique, souveraine. L'écriture devient poreuse, une peau. L'oralité est l'autre enjeu du texte, raccordé au geste politique qui l'organise : la langue de la jeunesse s'incorpore à l'écriture qui joue de son bruit, de son rythme, de sa matérialité hétérogène – argot, insulte, anglais. C'est un travail spécifique, et nouveau, que je cale à voix haute. Surtout, l'usage du présent s'intensifie. Temps du désir et de la jouissance, temps du suspens et de l'éternité cosmique. Il s'impose comme un « ici et maintenant » qui donne au roman sa frappe intime, sa ligne de basse.

Quand je pense à ce livre, je perçois aujourd'hui son déséquilibre, notamment dans les fragilités de l'intrigue de polar dont les solutions, justement, me font penser à des figures acrobatiques ! Je reconnais aussi à contre-jour la silhouette de Sylvestre Opéra, le commissaire, cet homme qui traverse mes livres – c'est Tabasque dans *le Ciel de traîne*, ce sera Diderot dans *Naissance d'un pont* : même solitude, même corpulence mélancolique. Mais ce qui domine sept ou huit ans plus tard, c'est la lumière du livre, saturée comme une pellicule cramée, et sa clameur. Une rémanence.



maylis
de kerangal

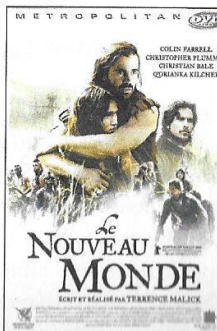
calles



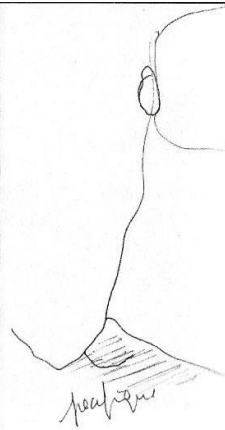
naissance
d'un pont

Naissance d'un pont, 2010

J'y pense pendant cinq ans et l'écris en quelques mois – la « collection » de ce roman est la plus vaste. J'ai aimé qu'il prenne de la place, du temps, que pour l'écrire je doive passer par d'autres livres – *Dans les rapides* et *Corniche Kennedy* –, et que je doive partir – un mois en Californie, loin des enfants – ; j'ai aimé travailler mon rapport à ce roman, autrement dit me penser comme quelqu'un qui a un livre à écrire. C'est nouveau. Depuis la parution de *Corniche Kennedy*, je ne suis plus éditrice de livres de jeunesse, et ma vie trouve une unité dans l'écriture. L'année où je l'écris, je suis en résidence dans une classe de collégiens à Romainville ; nous nous interrogeons : qu'est-ce qui change (en nous) quand on change ?



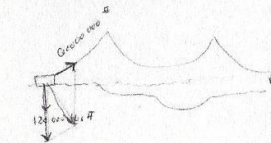
Dans mes romans, j'adapte parfois des séquences de films. Dans *Naissance d'un pont* le western est peut-être la forme archaïque de la fondation d'une ville. Le



celle d'un anthropomorphe
cheval du fleuve
moult avec de la
chair humaine

le la pampo

la campagne est
l'écob d'un lieu mythique
et poétique
devenu un lieu commun
américain par la fiction



Le diagramme des forces
à une des câbles verticaux
hold the road
the stress on the earth is
4, place =
2 anchors
+ 2 towers.

les véhicules = suspendre
roches.

each load is 4 tons
2 over the top and 4 comp
down
400 000 kg.

all 4 tops
together.

in the max cab
it weak
will load
x wind load.

C'est aussi la première fois que j'invente le lieu d'une fiction. Que je le fabrique pour qu'il puisse la dire, être à sa mesure. C'est ici un espace déréglé, subverti par la fiction, et qui le structure, le clive, le dynamite. Coca est un composite de milieux traversés par la fantaisie – la ville, le fleuve et la forêt tiennent de la Californie, de l'Amérique du Sud ; on croise des tigres imaginaires (le *félis tigris cocaensis*), le fleuve gèle ! Le travail de documentation, lui, introduit dans le texte une tension inverse. L'écriture devient un lieu d'incorporation, de conciliation, le matériau documentaire, ici le langage technique, le lexique du béton, devenant une manne poétique propre à activer la fiction.

Mais je crois que ce qui distingue *Naissance d'un pont* des livres précédents, c'est sans doute l'ambition qui le porte – épopée en plan large, western technique, roman de fondation, fable de la mondialisation – et que je m'autorise. C'est un mouvement qui joue dans l'écriture, comme une prise de confiance. Ainsi, la mythographie américaine qui est l'une des intuitions du texte – l'Amérique comme terre d'émigration, terre où se renommer, terre où se réinventer – agit sur moi.





De gauche à droite : Jean Echenoz, Sylvie Germain, Patrick Deville, Kris, Guy Goffette, Maylis, Wilfried N'Sondé, Paul de Sinéty, Olivier Rolin, Dominique Fernandez, Danielle Sallenave.

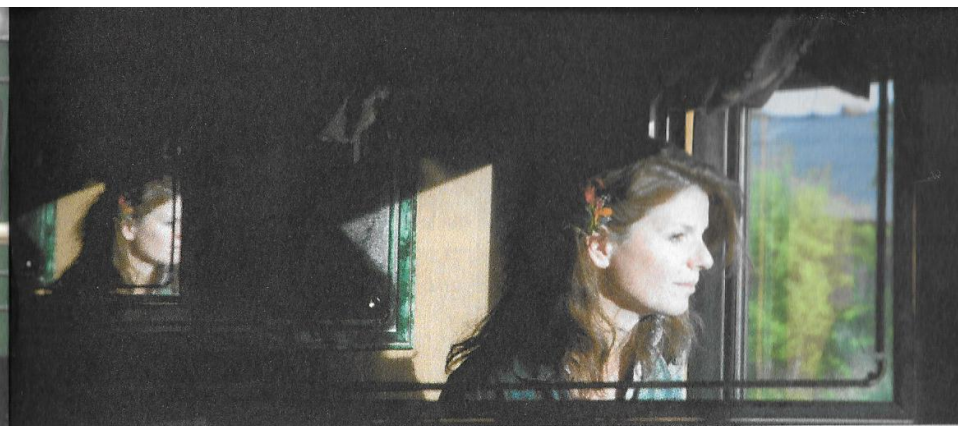
Tangente vers l'est, 2012



C'est un livre particulier : il a d'abord existé sous une forme sonore, puis est devenu un livre. C'est le seul.

En juin 2010, je rejoins une douzaine d'écrivains dans le Transsibérien, à Novosibirsk. Durant deux semaines, nous traversons la Sibérie jusqu'à Vladivostok, trajectoire que scandent des haltes où nous découvrons des villes (Krasnoïarsk, Irkoutsk, Oulan-Oudé). Cette invitation extraordinaire – je ne suis jamais allée en Russie – se couple d'une proposition de France Culture : écrire un journal de voyage qui serait diffusé pendant une semaine, du lundi au vendredi, une demi-heure par jour. Je suis contente d'être sollicitée – d'avoir quelque chose à faire pendant ce voyage qui m'impressionne pas mal. J'écris quelques feuillets dans le train, puis décide d'attendre le retour – je veux vivre le voyage.

C'est une situation particulière de l'écriture, une situation où je n'ai pas le pouvoir absolu sur le



texte. C'est une commande : délai, format, genre, sujet, tous sont des paramètres issus d'une volonté extérieure. Le délai est court, c'est même l'urgence – les textes seront enregistrés quinze jours après notre retour ; le format est précis – le texte doit couvrir environ deux heures radiophoniques, c'est un temps de lecture, soit 80 feuillets ; le genre n'est finalement pas une exigence – le journal de bord peut faire place à une fiction ; le sujet en revanche se maintient – que la Russie, la Sibérie, le train, ce voyage soient, de quelques manières, présents.

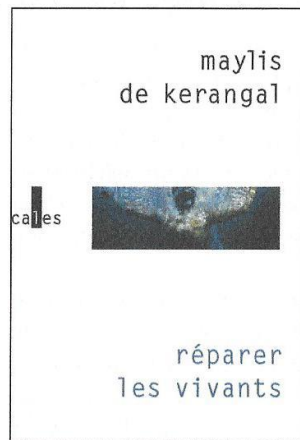
Tout l'enjeu de l'écriture est donc de reprendre la main sur ce texte, que je m'en rende souveraine. Que ces contraintes formelles deviennent des atouts techniques débouclant des potentialités littéraires façon aikido. L'urgence est une bonne vitesse, une tension qui me galvanise – c'est celle d'Aliocha, ce jeune conscrit qui veut à tout prix s'arracher du train –, le format court injecte du mouvement et fabrique de la densité, le genre est souple, et l'ignorance de la Russie, qui demeure la mienne, trouve à s'allier aux fantasmes et aux mythographies tout autant qu'à mon expérience, celle du train, celle de la promiscuité des corps, celle de la rencontre, celles de l'espace et du temps.

Début juillet, j'enregistre *Lignes de fuite*. Le texte n'est pas stabilisé. Les feuilles se mélangent sous le micro, j'entends les redites, les saturations, tout ce qui cloche, mais j'aime l'idée que la voix soit le premier portant du texte. Un an après il devient le manuscrit d'un livre pour Verticales, travaillé comme n'importe quel autre. *Lignes de fuite* devient *Tangente vers l'est*.



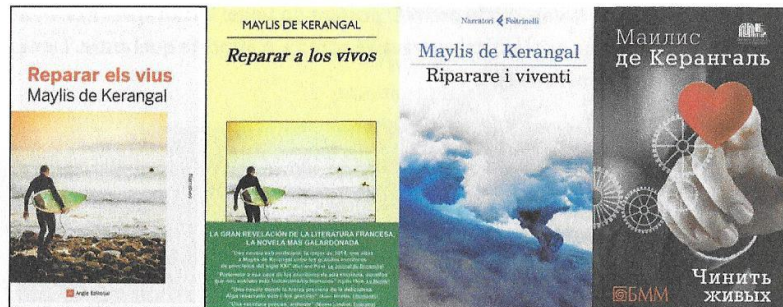
Ce n'est pas le livre que je m'apprêtais à écrire. Celui-là se déclenche dans le sillage d'un deuil. Je l'écris en une année, de juillet 2013 à juillet 2014. Ce qui le distingue des précédents ce sont ses matières noires, ses couleurs sombres, ses affects – la présence de la mort –, des substances inconciliables avec la lumière crue de *Corniche Kennedy* ou l'énergie de *Naissance d'un pont*.

Réparer les vivants, 2014



Réparer les vivants est d'emblée un livre d'intérieur et d'intériorité, un roman mat fait d'estuaire et de vague, de couloirs et de blocs. Je me rends compte cependant, au terme de l'écriture, que l'action est ici de nouveau au centre du roman, qu'il s'agit encore d'une épopée humaine où s'intensifie le geste documentaire, et que la fiction a aussi pour ambition de prendre en charge une trajectoire, autant de pistes déjà présentes dans *Naissance d'un pont*. Si le roman se déplace vers les sciences humaines, saisissant le cœur, et le don du cœur, comme motifs anthropologique, historique, politique, il s'inscrit néanmoins dans une continuité.

Mais, selon moi, là où le livre se déplace de manière souterraine, c'est dans son mouvement vers le poème, il fraye vers le chant comme temps archaïque de la littérature. Enfin, par ce livre je comprends que le réel est moins l'enjeu de mes romans que la vie.



La « collection » de Réparer les vivants



À ce stade de la nuit, 2014

à ce stade de la nuit
Maylis de Kerangal

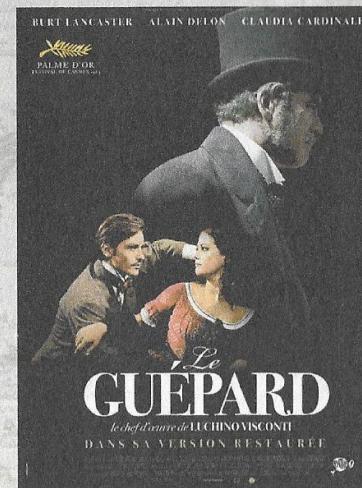
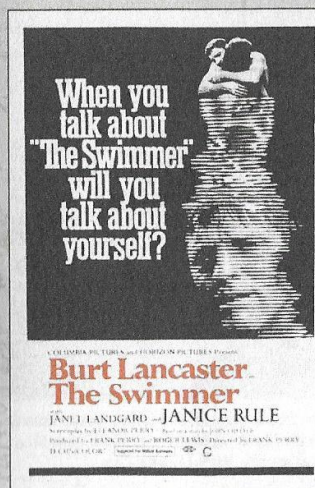
COLLECTION PAYSAGES ÉCRITS
éditions Guérin | facim

Durant l'hiver 2014, j'habite les trains. Les journées sont denses, scandées, les parcours sont des pauses, je regarde le paysage par la vitre – en juin je serai invitée par la FACIM à Chamonix, invitation assortie là encore d'une demande de texte pour la collection «Paysages écrits» chez Guérin –, j'abaisse la tablette et y ouvre l'ordinateur, le train roule.

Ce texte, c'est une chance : il me garde connectée à l'écriture alors que la vie s'emballe ; il me donne l'occasion d'éclaircir cette idée de paysage, vecteur et résultante de l'écriture. Je ressaisis ce qui a cristallisé ces dernières années dans mon travail : les fictions comme des lignes, le monde physique comme premier monde, les lieux comme moteur du récit, le rapport à la carte comme première fiction de l'espace, la présence magnétique des noms propres.

À ce stade de la nuit sonde un nom propre : Lampedusa. Il feuillette son épaisseur sémantique, il le traverse. Ou comment ce toponyme gorgé d'un imaginaire cinématographique, voluptueux, mélancolique, devient en une nuit le nom du naufrage, de la mort, celui d'une honte européenne : un nom politique.

J'écris à la première personne. Une femme, une cuisine, une nuit, la radio. Simplicité du dispositif pour compulser un nom, pour le faire éclater, le faire déborder, et qu'il se retourne comme un bateau qui chavire.



À ce stade de la nuit fait apparaître la figure de Burt Lancaster dans *The Swimmer* et *Le Guépard*.
« Il est le prince et le migrant. »



DEVENIRS DU ROMAN	PHILIPPE BÉGAUDEAU	JEAN-HUBERT GAILLOT
BASTIEN GALLET	BERTRAND LECLAIR	THIERRY HESSE
PIERRE PARLANT	HUBERT LUCOT	WILLIAM MARX
CLAROT ANNE	EMMANUEL STEPHANE	EMMANUEL STEPHANE
BOHETS SYMANT	ADÉLY AUDEGUY	ADÉLY AUDEGUY
ETIENNE CELMARE	MAVILIS DE KERANGAL	EMMANUEL PIREYRE
CHEVILLARD	PHILIPPE VASSET	ANNE VOLODINE
OLIVIER DE SOUMHAI	LOUISE DESERUSSES	
INCULTE naïve		

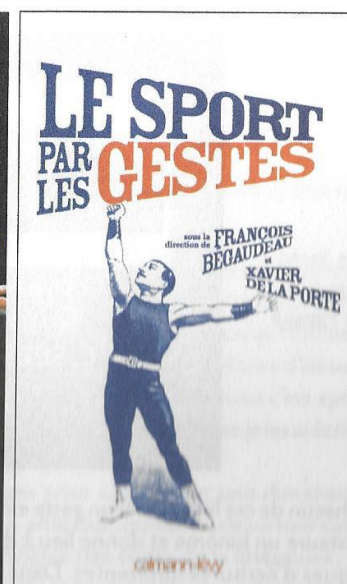
De gauche à droite : Stéphane Legrand, Arno Bertina, Nicolas Richard, Alexandre Civico, Hélène Gaudy, Jérôme Schmidt, Maylis, Oliver Rohe. Manquent : Mathieu Larnaudie, Mathias Enard et Claro.

Le collectif INCULTE

Je commence par écrire un texte dans un hors-série de la revue sur la Coupe du monde 2006, *Commentaire injouable*. C'est François Bégaudeau, alors membre du collectif, qui me présente à eux. À l'époque, *Inculte* réunit des auteurs qui se croisent aussi ailleurs : chez Verticales (Arno Bertina,

Claro, Mathias Enard), Gallimard (Joy Sorman, Mathieu Larnaudie, Oliver Rohe), plus tard chez Actes Sud. Ou dans la collection « Sessions », de Naïve, que dirigent Sophie Giraud et Alexandre Civico. Un an plus tard, je rejoins le comité éditorial de la revue.

Les rencontrer, parler avec eux, lire et écrire ensemble – notamment ce numéro de la revue sur la poésie contemporaine, ou ce roman collectif édité chez Naïve, *Une chic fille* (2007) –, tout cela joue d'abord pour moi comme prise d'assurance. Il y a une énergie commune, une vivacité de la parole, une drôlerie aussi, et ces pistes littéraires, frottées à la théorie, qui modifient mes représentations – notamment la question du réel : oralité, matériaux, abolition du « grand » sujet. Cette réflexion commune s'est espacée – le rythme des publications est maintenant ralenti – mais elle se poursuit et a construit autre chose dans le temps : des affections.

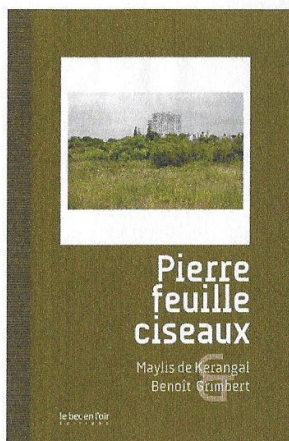


Les livres sur le sport

Dans le sillage de la revue *Inculte* et de son écriture décentrée, je participe à deux ouvrages collectifs *Le Sport par les gestes* et *La Politique par le sport*. Le saut de l'ange de Nadia Comaneci, le lancer de poids, Cassius Clay ou George Bush à la pêche au gros m'inspirent des formes courtes, propres à claquer comme le coup de pistolet au départ de la course. Les genres – chronique sportive, intuitions politiques, dérision et documentation – se mélangent sur un terrain qui m'inspire, le sport. Mais surtout, ces livres sont l'occasion pour moi de creuser des pistes qui résonnent avec d'autres textes écrits à la même époque : *Dans les rapides* et *Corniche Kennedy*.

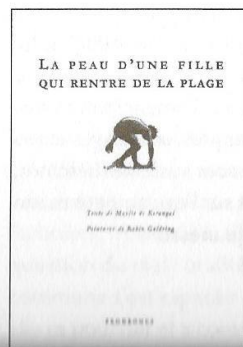
Dans la foulée de ces deux livres, je poursuis l'exploration du motif sportif en le déplaçant sur le terrain du genre : *Femmes et Sport – Regards sur les athlètes, les supportrices et les autres* est publié en 2009 chez Hélium. Joy Sorman et moi le dirigeons. Une équipe mixte de treize auteurs s'interroge sur l'émancipation des filles par le sport mais aussi le renouveau du sport, ses pratiques, ses usages et ses représentations, par la grâce des filles. Ces filles sportives, ce sont aussi mes héroïnes, Lise, Nina et Marie qui dans *Dans les rapides* se propulsent sur l'eau au petit matin – leurs coups d'aviron aussi puissants et fiévreux que leur jeunesse.

Les livres autour de l'image

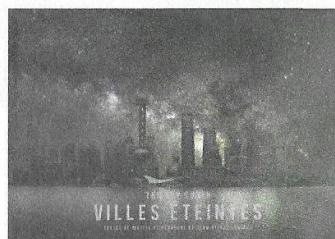
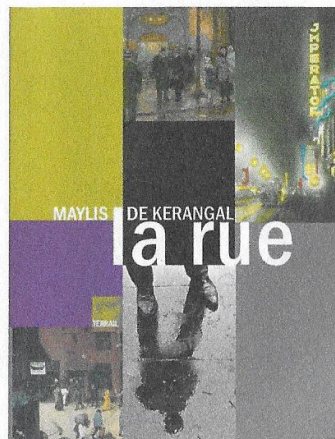


Chacun de ces livres, né d'un geste extérieur, instaure un binôme et donne lieu à des pratiques d'écritures différentes. Dans *La Rue* (2005), j'écris à partir d'un montage d'images : *L'Effet Joule de nos cœurs* est une traversée urbaine que motive un rendez-vous amoureux.

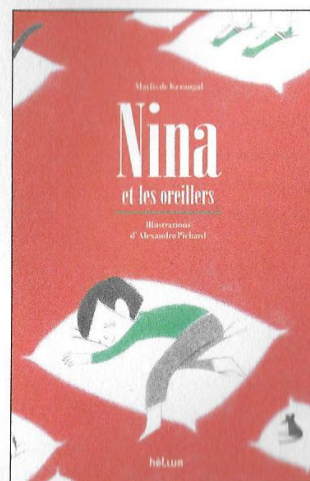
Pierre feuille ciseaux (2012) est né d'un projet à Stains sur le corps, les lieux, la mémoire : je travaille de manière autonome mais en concertation avec Benoît Grimbart. Je l'écris comme un jeu de piste : des espaces clivés deviennent poreux, des lignes s'entrecroisent, des frontières invisibles saturer l'espace.



La peau d'une fille qui rentre de la plage est une fiction sur la peau, sur la lumière, écrite à propos du travail du peintre Robin Goldring, en observant l'usage qu'il fait de certains matériaux pour peindre ces plages, ces corps.



Villes éteintes est un livre de photos. Le texte est séparé des images. Je travaille pour la première fois d'après des entretiens que je mène avec Thierry Cohen. Ce qui était perdu rallie et éclaire son geste mais il est aussi pour moi l'occasion d'ouvrir un champ littéraire – scientifique, cosmique, politique –, d'amorcer un mouvement vers d'autres zones de l'imaginaire.



J'ai écrit deux albums pour enfants, *Nina et les oreillers*, avec Alexandra Picault (Hélium, 2011), et *Hors-Pistes*, avec Tom Haugomat (Éditions Thierry Magnier, 2014). J'ai été éditrice d'albums et de fictions pour la jeunesse mais c'est après avoir cessé d'exercer ce métier que je les ai écrits.

Les albums pour enfants ont une dimension matérielle, artistique, qui débouche un tout autre univers éloigné des codes de la littérature : ils sont travaillés comme des objets. Ce sont souvent des livres collectifs d'une nature singulière : les écritures – poétiques, littéraires ou graphiques, picturales – y sont liées tout en existant de manière autonome. Pour *Nina*, le texte est remis à Alexandra Picault qui travaille seule, je découvre l'album une fois achevé. Pour *Hors-Pistes*, les places s'inversent, je reçois les illustrations de Tom avant d'écrire, je les dispose en fonction de l'histoire qu'elles m'inspirent, j'écris et c'est Tom qui découvre l'ensemble une fois achevé.

Je trouve qu'il est difficile d'écrire pour la jeunesse, d'écrire sans ventriloquer la langue des enfants, d'écrire sans réduire, sans simplifier, et surtout sans se travestir. D'écrire à hauteur d'enfant comme on écrit à hauteur d'homme. Ce qui est fort, c'est de parvenir à saisir, parfois, quelque chose – un éclat – de l'enfance, de sa fantaisie, de son imaginaire.

Écrire pour la jeunesse et écrire pour les adultes est un seul et même geste. ■

Les livres jeunesse