

Entretien avec JOY SORMAN

Alison James, Dominique Viart

Café les P'tites indécises, Paris, 30 novembre 2018

Romancière, Joy Sorman a reçu le prix Flore pour son premier livre, Boys, boys, boys (Gallimard, 2005) et a depuis publié de nombreux romans, notamment Du bruit (Gallimard, 2007), Gros œuvre (Gallimard, 2009), Comme une bête (Gallimard, 2012 ; prix François-Mauriac de l'Académie française, 2013), La peau de l'ours (Gallimard, 2014), et Sciences de la vie (Seuil, 2017). Elle est également l'auteure de livres fondés sur un travail d'observation et d'immersion, dont Paris Gare du Nord (Gallimard, <L'Arbalète>, 2011) et L'inhabitable, livre-enquête consacré aux logements insalubres à Paris (avec Éric Lapierre, éditions Alternatives, <Mémoires urbaines>, 2011 ; réédité chez Gallimard dans la collection <L'Arbalète> en 2016). Parmi ses projets actuels figure un ouvrage consacré à l'hôpital psychiatrique, qui sera fondé sur une pratique et une expérience de terrain.

- 1 **Dominique Viart :** Joy Sorman, vous nous parliez de votre projet sur l'hôpital psychiatrique. Ce sera un récit dites-vous : pourquoi un récit plutôt qu'une fiction ? Est-ce que c'est le lieu qui génère cela, qui nécessite cela ? Ou est-ce un simple choix esthétique ?

Joy Sorman : Je dirais que c'est le lieu. Au départ, j'avais plutôt en tête une fiction, un roman, me racontant qu'il serait trop facile d'opter pour le reportage ou le documentaire, car dans un espace aussi spectaculaire, aussi puissant, il me suffirait de le prélever paresseusement pour qu'un texte advienne. Je me suis dit : non, je vais faire une fiction ; je vais un peu corser l'affaire plutôt que d'aller vers l'évidence, vers mes évidences, mes réflexes. Mais en réalité, depuis que j'y suis, que j'y passe du temps, que j'éprouve ce lieu, je vois bien qu'il y aurait de ma part quelque chose de tordu à me porter vers la fiction ; tout simplement je n'ai plus envie d'aller par là. Je n'ai plus envie d'inventer une langue quand celle qui m'est donnée à entendre à l'hôpital psychiatrique porte un dérèglement, une étrangeté, une créativité aussi, si intenses, que je me dois de la restituer telle quelle. Par ailleurs, la situation sociale et politique centrale de l'hôpital m'incite finalement à la restituer de manière plus directe.

- 2 **D.V.** C'est intéressant parce qu'on pourrait croire, à l'inverse, qu'il est trop facile de faire de la fiction sur la folie, c'est un thème qui s'y prête beaucoup, et que du coup il est plus exigeant de faire un travail de terrain, de récit, de reportage. Une seconde remarque : votre premier réflexe est un choix esthétique ; un réflexe éthique vient ensuite corriger. C'est ça ?

J.S. Oui, exactement. En réalité, j'ai plutôt le sentiment qu'une fiction sur la folie prend toujours des risques, celui d'un certain romantisme, d'une certaine indécence peut-être, celui du manque de précision factuelle, celui de taper à côté, à côté de ce trou noir qu'est la folie. Fiction ou documentaire, le sujet est de toutes façons casse-gueule. J'ai cru au départ ne pas céder à la facilité en passant par la fiction. Illusion ! Et vous avez raison de parler de souci éthique, parce que ce qui m'intéresse, c'est précisément de travailler sur la juste distance. C'est une question qui m'occupe beaucoup. Où se placer en tant qu'auteur ? Où mettre mon corps dans le plan ? Et comment agencer les

discours ? le mien, faussement neutre, celui d'autorité des soignants, celui de contestation des patients. Ce qui me frappe à l'hôpital psychiatrique c'est la difficulté, pour moi, à trancher précisément, nettement, entre tous ces ordres de discours : qui dit la vérité sur un patient ? Le médecin, l'aide-soignant, la famille, le malade lui-même ? Il faudrait pouvoir faire tenir tous ces discours ensemble, et cela pourrait être l'objet du livre d'ailleurs. En outre, le chantier éthique, comme vous le notez, est aussi dans la résistance au spectaculaire, à la fascination que peut m'inspirer le sujet. Quand j'ai écrit, de manière beaucoup plus modeste, sur la gare du Nord ou les logements insalubres, je me posais déjà un peu ces questions mais sans m'attarder, parce qu'il s'agissait de reportages sur le vif, écrits en quelques jours ou semaines, comme des interventions, des *Blitzkrieg* sur le terrain. Là, je veux faire un livre plus important, m'installer dans la durée, donc je me coltine beaucoup plus cette question-là.

3 **D.V.** Le projet vient de vous, ou c'est une commande ?

J.S. Non, cela vient de moi.

D.V. La question se pose parce que pour *Paris Gare du Nord*, vous avez été sollicitée.

J.S. Pour *L'inhabitable* aussi.

D.V. Donc, en fait, les autres projets de littérature de terrain (de ce que nous appelons "littératures de terrain") sont plutôt liés à des circonstances, à des associations ou des manifestations qui vous sollicitent ?

J.S. Oui, pourtant c'est une forme que j'adore, j'aurais pu prendre l'initiative moi-même, mais cela vient souvent de sollicitations. Je viens tout juste de terminer un court texte (trente mille signes) qui est à nouveau une commande : j'ai suivi une maraude du Samu social à Valenciennes pendant 24 heures. Là, le terrain a joué comme une espèce d'entraînement pour l'hôpital psychiatrique, brassant toutes les questions qui m'occupent en ce moment : celle de la distance, de la marginalité et de la douleur, de ma place dans le champ, devant les SDF, face à eux, me tenant à leurs côtés pour quelques heures. Pour ce travail sur l'hôpital psychiatrique, je m'interroge encore sur ma présence dans le texte. D'abord, je ne voulais pas apparaître. Maintenant, je me dis que ce serait intéressant de m'y inclure, que c'est presque un texte en soi, moi, corps étranger, plongé dans ce bain psychiatrique, avec mes maladresses, mes difficultés, quelques moments de grâce, raconter ce qui se passe : si j'y arrive ou pas, comment j'y arrive, comment j'échoue... Ce serait un projet différent d'une pure captation, dans laquelle je serais davantage en retrait, sur le côté, passant une tête de temps en temps. A vrai dire, j'hésite encore, j'ai quelques scrupules à me mettre au centre du plan.

4 **Alison James :** Il me semble que cette question de la rencontre est toujours au centre des enquêtes de terrain que vous faites. Ce n'est pas toujours le cas pour toutes les "écritures de terrain" contemporaines, car il y a souvent des démarches d'enregistrement un peu neutres. Pour vous, ce n'est pas cela : il y a vraiment un dialogue, une manière de vous placer vis-à-vis des gens, et cela pose d'emblée des questions éthiques, mais c'est aussi de là que vient tout l'intérêt de cette démarche.

J.S. Oui, c'est vrai que ce qui m'intéresse aussi c'est la relation à ce moment-là, ce sont des relations que je ne pourrais pas nouer en dehors de l'écriture, considérant mon milieu social, mon métier, les mondes où je gravite. Quand j'ai écrit *Comme une bête* ou *La peau de l'ours*, pour lesquels j'ai suivi des bouchers, des vétérinaires, etc., j'étais en contact avec des gens qui sinon m'échapperaient, qui n'auraient aucune raison de me

parler, et moi aucune opportunité de les rencontrer. L'écriture est comme un alibi pour entrer en relation avec des gens qui me sont lointains... La semaine dernière, quelques soignants de l'hôpital psychiatrique me reprochaient d'être trop proche des patients, parce que je leur tenais la main, fumais des clopes avec eux, leur en offrais – on peut facilement imaginer l'importance de la clope dans ces lieux-là, comme en prison. Si j'en offre c'est pour faciliter le contact évidemment. Et sur ce point, les soignants ne s'accordent pas tous sur le sens de ma présence, et sur l'étendue de ma marge de manœuvre. Certains me laissent faire, et trouvent ça très bien – que justement un peu du monde extérieur rentre à l'hôpital –, d'autres me voient d'un plus mauvais œil ; ce que je peux comprendre, je serais méfiante à leur place, devant cette fille qui traîne dans leurs pattes avec son carnet et son stylo. Ils ne veulent pas de cette proximité. Et puis l'hôpital psychiatrique est un lieu où les affects occupent nécessairement une place centrale. Les patients souffrent évidemment des carences sociales et affectives énormes, et moi-même je suis pleine d'échos et de recoins. J'ai une place un peu compliquée parce que j'arrive du monde libre dans un monde fermé, je suis un pôle d'attraction, c'est inévitable, de par ma position, un peu de nouveauté dans un quotidien désespérément vide, et je ne porte pas de blouse blanche, je ne suis pas investie de l'autorité du médecin, j'ai tout mon temps, de la disponibilité d'esprit, certains viennent donc me parler plus librement peut-être, et essayent aussi de me manipuler, d'obtenir des choses de moi qu'ils n'arrivent pas à obtenir des infirmiers ou des médecins, je suis la bleue du service, avec ma candeur de non-initiée, mais j'apprends, au fur et à mesure. J'ai donc ce statut un peu à part, privilégié, qui fait que les patients sont assez contents de me voir arriver tous les mercredis, enfin certains, pas tous, parce qu'on s'emmerde quand même toute la journée devant la télé, abruti par les médicaments... Alors on discute, on rigole, ils se plaignent de ce que leur infligent les médecins, et je dois rester vigilante, ne pas entrer dans leur jeu, je peux vite me faire déborder. C'est un lieu tellement singulier, où les liens se nouent si vite et si intensément, en raison de la situation d'exclusion et de détresse des malades, mais aussi de l'empathie que je peux ressentir. Et l'empathie c'est peut-être la première vertu de l'écriture.

5 **D.V.** Les médecins ont-ils accepté facilement le projet, ou est-ce qu'il a fallu négocier ?

J.S. Il a fallu du temps, beaucoup de médecins ont refusé ma demande, faisant parfois un amalgame rapide entre écrivain et journaliste. Ils sont méfiants car ces dernières années nombre de reportages, en particulier à la télé, très sensationnalistes, n'ont pas rendu justice, selon eux, à la subtilité du métier, et présenté les fous comme des criminels en puissance. Ils refusaient donc systématiquement ces regards extérieurs qu'ils jugeaient caricaturaux, malveillants. J'avais du mal à leur expliquer que mon projet était autre, était littéraire. J'ai fini par convaincre un médecin chef de service, qui a bien voulu regarder mes livres précédents pour juger sur pièces. Et j'avais été recommandée par un autre psychiatre. On s'est vus quatre ou cinq fois, j'ai rencontré les équipes, le directeur, j'ai signé un contrat de confidentialité, il a décidé de me faire confiance.

6 **D.V.** Il y a une différence intéressante justement dans la manière d'écrire que vous évoquiez tout à l'heure entre le journaliste et l'écrivain. La manière que j'ai de définir les littératures de terrain passe justement par l'implication de l'écrivain en première personne dans son texte, alors que le journaliste au contraire est plus dans le retrait, dans la troisième personne, dans la neutralité objective (ou du moins prétendue telle).

Et ce que vous disiez tout à l'heure sur le fait que vous avez envie aussi d'écrire vos maladresses, les échecs, et les difficultés, cela me paraît être une composante même de ce type de travail.

J.S. Oui, c'est vrai, c'est une manière de travailler, mais vous savez je suis au début du projet, c'est donc difficile de vous en parler précisément, avec certitude – parce que pour l'instant je suis sur le terrain et j'essaie de défricher un peu, j'avance dans la jungle avec ma machette. Je n'ai pas forcément envie de passer trop de temps avec moi-même, ce qui m'intéresse c'est quand même de raconter les autres. Les difficultés, c'est intéressant, mais jusqu'à quel point c'est intéressant ? il faut doser. N'y voyez pas de la fausse modestie, c'est juste que le moi peut être, non pas haïssable, mais lassant.

7 **A.J.** On y retrouve un peu le problème du terrain en anthropologie, où il y a cette question de la bonne distance à trouver, de la proximité, de la communication aussi qui s'établit entre l'anthropologue et ses sujets.

J.S. Je relisais le *Quai de Ouistreham* de Florence Aubenas, justement pour me remettre un peu dans ces questions-là : un corps étranger catapulté dans un lieu qui ne lui est pas propre, qui ne lui est pas naturel, et qu'est-ce qui arrive de neuf ?

D.V. Mais il y a une différence parce qu'elle joue un rôle. C'est du journalisme d'immersion.

A.J. Elle revient au lieu à la fin et c'est un moment assez difficile...

J.S. Oui, elle se déguise d'une certaine façon.

D.V. Comme Gunther Wallraff déguisé en Turc.

J.S. Oui, voilà. Là, elle pousse loin le dispositif, et pour le coup, le geste est à la fois plus radical dans la façon de s'investir, et en même temps moins radical aussi, parce que finalement elle ne joue pas avec la distance et l'étrangeté, elle fait semblant. Je me pose cette question-là : à quel point je suis radicale ou pas dans ma présence.

8 **D.V.** Est-ce que cela entraîne aussi des questions de légitimité ? Dans certains textes de Jean Rolin par exemple, dans *Chrétiens*, l'auteur est en Palestine, il rencontre les gens, travaille sur le terrain. Et il écrit : "Qu'est-ce que je suis ici, je ne suis ni journaliste ni d'une ONG". Il manifeste un sentiment d'illégitimité. Avant-hier, je recevais Philippe Vasset dans mon séminaire, il disait : "pour moi c'est cela qui me fait jouir au contraire, le sentiment de pénétrer dans des lieux en étant parasite, ou pirate", cela l'excite beaucoup. Comment vous situez-vous par rapport à ces questions-là ?

J.S. Mon tempérament me porterait plutôt du côté de Rolin que de Vasset. J'ai ce sentiment d'illégitimité de classe, parce que ce sont vraiment des moments où j'ai l'impression d'être rabattue sur ma classe bourgeoise. Je ressens fortement ce rapport de classe et le sentiment d'imposture vient souvent de ce déséquilibre, une fiction que je me raconte peut-être. Pour moi, il y a un toujours un petit malaise, une suspicion de voyeurisme, la bourgeoise en goguette chez les prolétaires, je n'aime pas me voir comme ça, et surtout que les autres me voient comme ça.

D.V. C'est donc plus un malaise de classe qu'un malaise fonctionnel en tant qu'écrivaine.

J.S. Oui. Parce qu'en tant qu'écrivaine, je me dis que je témoigne de l'intérêt, et cet intérêt est ma légitimité, il me semble être une raison suffisante. Après, personne n'est obligé de me parler, de répondre à cet intérêt ; beaucoup n'y répondent pas d'ailleurs. L'autre jour une patiente me disait justement : "passez votre chemin, les écrivains sont

des pilleurs de vies”.

D.V. Ce qui n’est pas faux...

J.S. Ce qui n’est pas faux, bien sûr, mais je ne peux pas lui dire oui, vous avez bien raison ! Je vais argumenter, sur le mode : je ne pille pas, je m’intéresse ! Mais si je vous dérange, je m’efface. Et finalement elle ne m’a pas lâchée de la journée, m’a raconté son enfance à Cuba dans les moindres détails.

9 **D.V.** C’est-à-dire que vous donnez à la littérature une fonction de témoignage ?

J.S. J’écris d’abord pour moi-même, pour ma propre vie. On écrit aussi des livres pour vivre d’une certaine manière, vivre des situations inédites. La première chose, c’est que j’ai envie de voir ces gens, d’être là-bas.

D.V. Je disais légitimité fonctionnelle, parce qu’un sociologue qui va faire une enquête dans les mêmes milieux, ou un urbaniste (je pense à *L’inhabitable*), ou même un médecin, un spécialiste de la médecine (je pense à *Sciences de la vie*), est rendu légitime par son statut de sociologue, de médecin, etc., et aussi par le corps de doctrine de sa discipline. Alors que l’écrivain n’est rendu légitime par rien du tout, si ce n’est justement par son propre désir, son intérêt et, peut-être, par le regard spécifique que la littérature peut exercer sur ce genre de chose.

J.S. Mais justement un historien ou un anthropologue viennent avec leur savoir. Et ce que je trouve fort, c’est précisément que l’écrivain se présente sans savoir, et que cette absence de savoir permet un regard différent, de biais.

D.V. Sans grilles, sans *a priori* ?

J.S. On n’est jamais sans *a priori*, mais on peut être dans une forme de candeur, de naïveté, d’incompétence. Se mesurer à un sujet qui nous est totalement étranger, arriver en novice, cette ignorance-là c’est aussi la force de la littérature et peut-être une manière de se prémunir des violences qu’on pourrait infliger à ceux qu’on va rencontrer, et puis d’établir, peut-être pas une forme d’égalité, mais en tout cas de latéralité entre nous.

D.V. Oui, il n’y a pas de surplomb.

J.S. Sans surplomb, si c’est possible, et avec un désir d’apprendre.

10 **A.J.** C’est quelque chose qu’on ressent aussi en lisant vos romans. Dans votre travail de fiction, il y a cette plongée dans un monde inconnu, dans tous ces savoirs qui y entrent, qui sont un peu étranges pour le lecteur – le monde de la médecine ou celui de la boucherie, par exemple.

J.S. Oui, même quand j’écris des fictions, il y a un travail préalable de documentation, et des rencontres. Pour *Comme une bête*, j’ai passé du temps avec des bouchers, à Rungis, avec des apprentis, des éleveurs. D’ailleurs, au départ, je ne pensais pas écrire un roman, j’envisageais plutôt un récit documentaire.

D.V. Et qu’est-ce qui a décidé, là encore ?

J.S. J’ai commencé à écrire ce documentaire, comme un récit en immersion dans le monde de la viande, et cela m’est rapidement apparu ingrat, rêche, pas très accueillant pour le lecteur. Mais surtout, plus je rentrais dans la matière, dans le sujet, plus je lisais autour de cette question – Elisabeth de Fontenay par exemple – plus je me rendais compte à quel point ce motif brassait une infinité de questions anthropologiques, métaphysiques, esthétiques, entraînait dans son sillage des images puissantes, une fantasmagorie, réveillait l’imagination, activait des délires tels que je risquais de me

sentir totalement à l'étroit dans le reportage. J'ai fait exploser le récit de terrain, le transformant en fable, j'y ai gagné une liberté, qui était liée aussi au sujet : la vie, la mort, les bêtes, le sacrifice, les origines de l'humanité, on étend loin ses filets. Je me dis qu'il peut se passer la même chose avec la folie, l'hôpital psychiatrique. Vous voyez, je reviens sur mes pas, je reviens vers la fiction là, rien n'est stabilisé en réalité. J'avais par exemple pensé à inventer un personnage purement romanesque qui s'introduirait de nuit dans l'hôpital, se coucherait dans un lit et ne voudrait plus en sortir. Sa seule pathologie, sa seule folie serait de vouloir rester avec les fous. Il n'aurait aucun autre trouble apparent, et tous les soignants penseraient alors : s'il veut rester c'est qu'il est un peu fou non ? Parce que comment peut-on avoir envie de rester là ? Voilà, ça m'amusait, mais je ne sais pas si je le ferai, c'est une rêverie pour le moment.

D.V. Et de le traiter sur le même pied que les malades effectifs ?

J.S. Oui, ce qui donnerait une tonalité plus ambiguë au texte. Je pourrais imaginer des espèces d'embardees fictionnelles comme celle-là. Mais, avant tout, j'ai envie de raconter la situation des soignants, le langage des patients, de décrire ces corps-là, le quotidien partagé des infirmiers et des malades, la façon dont ils vivent en communauté. Ce sont des gens qui vivent ensemble, parfois depuis 30 ans. Il n'y a aucun autre endroit où cela se passe comme ça.

A.J. Il y a les prisons...

J.S. Oui, sauf que les gardiens et les prisonniers ne vivent pas vraiment ensemble. Alors que là, il y a une existence commune, ils prennent leur repas ensemble, se touchent, se parlent, rigolent, fument. Il y a beaucoup plus de proximité, et il y a de l'affect précisément.

11 **D.V.** Est-ce que dans votre travail de documentation, vous lisez aussi des textes de psychiatrie et de psychanalyse, ou bien des textes sur l'urbanisme – est ce qu'il y a une documentation de type archivistique ou théorique en plus de la rencontre et de l'observation ?

J.S. Oui, j'ai une tour de livres sur le sujet qui envahit mon bureau. Je lis Foucault, Jean Oury, le sociologue Goffman sur la condition asilaire, divers textes de psychiatres, des manuels de psychiatrie pour les internes en médecine, mais aussi des témoignages, par exemple le livre de Pierre Souchon, bipolaire, qui raconte ses hospitalisations forcées, et puis les correspondances d'Artaud, Van Gogh....

12 **D.V.** Et quel usage en faites-vous ?

J.S. C'est très variable. J'ai par exemple lu le témoignage d'une femme psychiatre qui a fait toute sa carrière en prison et en UMD (unité pour malades difficiles), avec des patients très violents, des criminels. Je sais que je n'en ferai rien, je ne vais pas réinvestir les cas extrêmes qu'elle raconte, mais le livre m'accompagne, c'est comme l'imprégnation d'un monde. En revanche, quand j'ai lu *L'histoire de la folie à l'âge classique*, j'ai pris des notes bien sûr, par exemple les dates clés des différentes bascules du système asilaire. Elles pourront trouver leur place dans le texte. De même que les manuels cliniques me permettront, si j'évoque un patient schizophrène, d'être précise dans la description de ses troubles. Mais j'ai toujours des difficultés avec la documentation : comment ne pas trop en mettre, ne pas trop en faire. La première version de *Comme une bête* charriait une masse indigeste d'informations sur l'abattage, l'élevage, l'industrie de la viande, les techniques de découpe. J'avais tendance à me laisser emporter dans des exposés sans fin, il a donc fallu, dans un second temps, retirer,

trancher dans le vif, ôter le gras. L'injection d'informations, de connaissances, c'est toujours un défi pour l'écriture ; et cette virginité face au sujet peut aussi se révéler un piège, il ne faut pas succomber au pouvoir de séduction de tout ce matériau patiemment engrangé, s'enfermer dans sa propre jouissance. On accumule, on découvre, on veut partager avec le lecteur, on veut aussi montrer sa puissance.

13 **A.J.** Ce qui me frappe dans vos fictions, c'est qu'il y a évidemment une très grande précision terminologique, mais en même temps, ces différents savoirs sont toujours incarnés à travers les personnages, à travers leurs gestes ; c'est, en gros, un rapport entre un corps et ses savoirs. C'est peut-être cette manière particulière d'explorer les savoirs qui justifie l'idée de mettre un personnage de fiction dans l'hôpital, par exemple.

J.S. Oui, c'est vrai : faire porter les informations par des personnages, des dialogues, des scènes... C'est essentiel.

D.V. C'est ce que fait Maylis de Kerangal justement dans son dernier roman, *Un monde à portée de main* : tous les mots du lexique qu'on ne connaît pas et qu'elle introduit, sont introduits à travers des fictions. D'ailleurs, dans votre roman *Sciences de la vie* aussi, c'est le personnage qui – parce qu'il fait une recherche sur sa propre maladie – découvre tous ces univers fascinants.

A.J. Ce sont des savoirs vécus, ce ne sont pas des savoirs purement documentaires.

J.S. Oui, et c'est difficile, exigeant, cette greffe ; elle ne prend pas toujours, ça peut être artificiel, un peu lourd. Quand je me relis, je vois bien que parfois j'ai réussi, parfois ça coince, ça manque de fluidité.

D.V. Et il ne faut pas que ça devienne pontifiant.

J.S. Oui, ou que le personnage soit prétexte à délivrer un discours, à distribuer des informations ; c'est un écueil qui me guette. Je tâche d'être de plus en plus vigilante sur ce point. Un point de technique littéraire.

14 **A.J.** Pour revenir à la question de l'écriture de terrain, ou à la notion de terrain en général : dans *Gros œuvre*, par exemple, on trouve toute une réflexion sur nos manières d'investir l'espace, sur ce geste qui consiste à clôturer le terrain – en revenant à Rousseau, à ce geste d'entourer un terrain pour dire "ceci est à moi", qui est à l'origine de la vie sociale et aussi des inégalités. Donc, il y a vraiment une réflexion critique sur la notion de terrain, et en particulier sur le terrain comme lieu clos, qui est toujours mis en tension avec la nécessité d'une porosité et d'une circulation entre ces espaces....

J.S. Oui, c'est le travail de l'écriture, écrire c'est précisément délimiter un sujet, un motif. Ce qui m'intéresse dans l'écriture, c'est l'infiniment petit davantage que l'infiniment grand, c'est-à-dire de réduire au maximum la focale, le champ, de justement clôturer le terrain, la parcelle, de la manière la plus serrée. Investir un tout petit bout, un tout petit lopin de terre. Je vois vraiment l'écriture comme ça, c'est-à-dire délimiter le plus possible, que ce soit le plus petit possible tout en étant encore visible et saisissable par les sens. Plus on se rapproche et évidemment plus on est précis, et plus l'écriture est physique, tous les sens aux aguets. Plus le terrain est clôturé, mieux on pourra capter l'odeur de l'herbe, voir son mouvement, la lumière qui danse.

15 **A.J.** En même temps, il y a une ouverture nécessaire, sur l'espace entre les appartements, par exemple, dans *L'inhabitable* ; c'est aussi une manière de parler de la ville, de ses transformations, sur la manière dont il faut construire et habiter...

J.S. Parmi les écueils qui guettent les écrivains, je mets au premier rang la banalité,

les généralités. Et c'est aussi pour me prémunir de ces imprécisions, de cette inconsistance que je m'attache à une cabane, à un encadrement de fenêtre... Dans *Gros œuvre*, les espaces sont assez réduits : des mobile homes, des cabines algeco, des tentes... C'est la partie pour le tout, et à la mesure de ce que nous ignorons du sujet, sur lequel pourtant nous décidons d'écrire. Se contenter d'un modeste terrain c'est aussi se méfier des discours stéréotypés, du langage courant, de la façon dont on parle, de la façon dont on décrit les choses, de la façon dont on assène, dont on dit que la vérité est ici plutôt que là. Face à cette méfiance, se contenter d'un terrain peut être une voie juste, salutaire pour moi en tout cas. Ce qui ne m'empêche pas, en tant que lectrice, d'aimer les grandes fresques historiques, là où la focale s'élargit.

16 **D.V.** On a parlé des relations avec les sciences humaines et les sciences sociales tout à l'heure, mais inversement est-ce qu'il y a des formes de littérature, des écrivains qui vous accompagnent dans ce trajet, qui vous ont donné envie de faire ce type de livre ?

J.S. Il y en a tant, Jean Rolin par exemple, qui m'a toujours accompagné dans cette écriture documentaire, mais Zola aussi, *Le ventre de Paris* par exemple.

A.J. Vous citez Perec dans *L'inhabitable*.

J.S. Perec évidemment, il est fondateur. François Bon, je l'ai beaucoup lu à une époque. Et plus récemment Svetlana Alexievitch, Kapuscinski, qui est à la frontière du journalisme – mais ce ne sont pas des figures tutélaires. Et *Un livre blanc* de Philippe Vasset, une de mes références...

D.V. Justement, dans *Un livre blanc*, Vasset parle de Claude Simon, de Pinget, de Gracq, enfin il y a tout un accompagnement littéraire extrêmement présent chez lui, y compris dans le texte.

J.S. Oui, chez lui toujours, y compris dans le dernier, il y a cet imaginaire puissant, en partie livresque, Jules Verne et d'autres, qui vient remplir les espaces laissés vacants par l'arpentage, le terrain, le reportage. Le réel ne peut pas tout...

17 **D.V.** Votre envie d'écrire vous vient de lectures, j'imagine, mais avez-vous identifié des gens qui vous ont particulièrement stimulée ?

J.S. Évidemment de lectures, oui, on écrit toujours parce qu'on a beaucoup lu avant ; mais mon passage à l'écriture s'est fait par un biais amical, même si je viens d'un milieu très propice, favorable. C'est un ami, François Bégaudeau, qui m'a poussée, m'a convaincue de développer une courte nouvelle rédigée pour une revue qui n'existe plus maintenant, *Minotaure*. Il m'a accompagnée, lisant, relisant, annotant, jusqu'à ce que ça ressemble à un livre et qu'il me suggère de l'envoyer à des éditeurs. C'était donc mon premier livre, je l'ai adressé à une vingtaine d'éditeurs, reçu 19 refus, et Gallimard a dit oui. Que l'écriture arrive comme cela dans un cadre amical, de manière informelle, dédramatisée, convenait à mon tempérament. Il y a quelque chose de tellement solennel à décider d'écrire.

18 **D.V.** Et le fait de rejoindre le groupe des Incultes, ensuite, cela a été une stimulation supplémentaire ?

J.S. C'étaient surtout des copains, et des auteurs que je lisais, que j'aimais. Inculte a joué comme un lieu d'entraînement et ça c'était vraiment inspirant, fortifiant. On produisait rapidement de petits textes sur des sujets imposés. Je n'avais écrit que deux livres à l'époque et Inculte était une salle d'échauffement, et surtout une bande de potes avec qui boire des bières.

- D.V.** Vous êtes encore au groupe ?
- J.S.** Non mais on est toujours amis, je suis un satellite, qui écrit parfois, dans *Devenirs du roman* par exemple.
- 19 **A.J.** On trouve dans *Devenirs du roman* toute une réflexion sur le document – c’est une question qu’on pose beaucoup en ce moment.
- J.S.** Oui, j’ai le sentiment que c’est quelque chose de très fort en ce moment, même si la question du document est aussi ancienne que la littérature elle-même. Mais là c’est à vous que je pose la question : est-ce que vous avez l’impression qu’elle est vraiment prégnante aujourd’hui, ou qu’il y a un effet de mode ?
- 20 **D.V.** Pensez-vous que la littérature réagit au fait que le cinéma, les séries, les jeux vidéo ont accaparé l’imaginaire qu’elle véhiculait auparavant, et qu’a *contrario* la littérature se recentre sur d’autres questions, et qu’elle cherche aussi à retrouver une fonction sociale, de façon à retrouver une place dans la société en alertant sur des lieux, des questions qui sont laissés de côté par les sciences humaines, les sciences sociales ou par le politique, en mettant le doigt sur des espaces mal vus, mal considérés, ou inaperçus ? Vous vous reconnaissez dans cette façon de dire les choses ?
- J.S.** Sur la question de la fonction sociale, je ne suis pas complètement calée...
- D.V.** Dans *L’inhabitable*, d’une certaine façon...
- J.S.** À la fois je pense qu’il y a une fonction sociale de la littérature, et je ne peux pas nier que dans cette forme documentaire du texte cette fonction sociale existe pleinement ; et en même temps, je n’y crois pas totalement, à cette fonction, à ce pouvoir, la littérature est tellement minoritaire.
- D.V.** Ça n’a pas d’efficacité ?
- J.S.** Parfois je me dis : ça existe à peine la littérature. C’est-à-dire qu’il y a une fonction sociale, mais très faiblement opérante, à la marge. Ce n’est pas pour cela qu’il faut arrêter d’y croire et de le faire. Mais je ne me raconte pas trop d’histoires. La littérature opère à bas bruit, elle est comme un petit animal qui pousse des cris à peine perceptibles, mais parfois on tend l’oreille au bon moment, on capte ces cris, ils résonnent.
- 21 **D.V.** C’est grâce au livre de Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, que les événements d’octobre 1961 ont fini par être reconnus par le pouvoir politique. C’est grâce à Daeninckx encore que la tête d’Ataï – le Polynésien leader d’une révolte et dont la tête décapitée était ici en France – a été restituée à sa tribu. Il y a quand même des livres qui jouent un rôle.
- J.S.** Oui, bien sûr, parfois ça marche, ça surgit, ça opère, ça éclate, d’autant plus quand il s’agit d’auteurs reconnus, qui ont déjà une notoriété. En tout cas, pour *L’inhabitable*, je ne me fais pas d’illusions.
- D.V.** Cela a eu de l’écho ?
- J.S.** Très peu. Enfin, si, quand même, un peu pour un livre comme ça, pour ce genre de livre et de sujet.
- A.J.** Il y a eu deux éditions – est ce qu’on vous a demandé de faire le retour sur lieux, ou c’était votre idée ?
- J.S.** C’était mon idée ; quand la collection initiale a disparu et que le texte n’était plus disponible, l’éditeur Thomas Simonnet m’a proposé de le rééditer dans *L’Arbalète*,

aussi en écho avec *Paris Gare du Nord* : deux traversées de lieux parisiens. J'en étais heureuse, mais je ne voulais pas me contenter de recycler le livre, du temps avait passé, il fallait réinjecter du neuf, c'était l'occasion de retourner sur les lieux, de refaire un petit terrain, qui avait du sens : est-ce que les promesses de relogement et de reconstruction avaient été tenues ? Pour chaque adresse j'ai écrit un épilogue, une sorte de "que sont-ils devenus ?".

A.J. Cela me fait penser à un projet inédit de Perec qui s'appelle *Lieux*, où il voulait revenir sur les mêmes endroits plusieurs années de suite pour voir le vieillissement des lieux.

J.S. Perec, toujours.

22 **D.V.** On parlait d'efficacité à l'instant, et il me revient à l'esprit qu'il y a deux jours Philippe Vasset disait qu'il venait d'être sollicité par le conseil municipal de Paris comme expert pour définir l'évolution du périurbain parisien. Ils ont contacté des urbanistes, des géographes, des sociologues, etc. Et ils ont contacté Philippe Vasset. Il était très heureux de cela, parce que d'une certaine façon cela signifie que son livre lui a donné une légitimité qu'a priori il n'a pas.

J.S. Voilà une bonne nouvelle, c'est rare que l'on demande aux écrivains de penser l'espace public, de s'adresser à eux comme à des experts. C'est très bien, on va en profiter pour aller fouiner !

23 **A.J.** Cela pose aussi la question du rapport aux institutions, avec ce genre de projet d'écriture...

D.V. Oui, mais cela veut dire aussi que les institutions finalement commencent à être un peu impactées par des travaux littéraires, ce qui est plutôt encourageant.

J.S. Oui, cela reste très mineur, mais c'est formidable quand cela arrive. Il y a aussi cette chose étrange : quand on publie un livre on peut se trouver sollicité par les médias pour tenir des discours, des discours non pas sur la littérature, sur la manière dont on fabrique des phrases, ça non c'est très rare, mais sur des questions d'actualité en relation plus ou moins lointaine avec le motif de notre livre. Quand j'ai publié *Comme une bête*, on m'a régulièrement invitée pour parler de la maltraitance animale, pour donner mon avis sur le sujet. Mais ce qui m'importe ce n'est pas de former une opinion sur cette question, mais de comprendre comment cette question peut être posée singulièrement dans la littérature, par elle, de biais.

D.V. Et vous les avez acceptées, ces invitations ?

J.S. Il m'est arrivé de refuser, parce que je ne me sentais pas à ma place ou parce que je trouvais que le dispositif ne convenait pas. Mais j'ai accepté souvent aussi parce que cela m'intéressait, parce que c'est comme ça qu'on fait, parce que je veux défendre mes livres, sur le marché aussi. Mais quand on m'interrogeait sur la question de savoir s'il faut manger les animaux ou non, je veillais à ne pas prendre parti, répondant sur le terrain du roman, un terrain ambivalent, complexe, descriptif et sensitif plutôt qu'idéologique. Si je publie un livre sur l'hôpital psychiatrique, et que j'ai la chance qu'on parle de ce livre, je sais que cela suscitera des discussions. Et finalement j'aurai peut-être deux ou trois choses à dire, des choses apprises là-bas sur la gestion des chambres d'isolement, la réduction des budgets. Qui ne seront pas des propos généraux sur la situation de l'hôpital mais l'observation d'un cas particulier dans le temps.

24 **D.V.** Oui, mais en plus de cela, qui sont des constats objectifs qu'un journaliste

pourrait faire, est-ce qu'il n'y a pas aussi des formes de découverte que seul l'œil d'un écrivain, ou l'attention particulière un peu excentrique qui nous porte peut faire apparaître ?

J.S. Oui – je ne sais pas si c'est l'œil de l'écrivain mais c'est en tout cas le fait de passer du temps dans cet endroit ; l'essentiel pour moi c'est la durée. Un terrain ne vaut que s'il est couplé à une durée. En tant qu'écrivain j'ai pour moi la durée, surtout, qui me permet déjà d'accéder à une forme de complexité. Avec les patients, les soignants, je passe du temps, je suis libre, je n'ai rien d'autre à faire de mes journées dans cet endroit que de regarder, d'écouter, quand tout le monde est occupé. Pour moi, c'est moins ma fonction d'écrivain, que ma disponibilité et le caractère un peu saugrenu de ma présence qui permettent d'entrer dans le détail.

25 **D.V.** Vous parliez des artistes qui pourraient aussi intervenir. Vous êtes intéressée à des artistes, NTM, Gordon Matta-Clark... Vous avez envie d'en parler plus, de travailler avec eux ?

J.S. Oui, c'est vraiment mon goût pour les arts plastiques, la musique, le cinéma, pour ces formes artistiques-là, qui fait que spontanément ces mondes traversent mes livres. Quand je n'arrive plus à dire les choses en pensant aux mots, passer par Gordon Matta-Clark, passer par un plasticien, ou passer par un musicien, me permet – là où je bute, là où je n'arrive plus à exprimer ou à décrire – de restituer des expériences corporelles, des sensations. Voilà, souvent, ils m'aident à pousser un peu plus loin le curseur du sensitif.

D.V. Dans cet intérêt pour l'art plastique, pour les happenings interventionnistes, etc., il y a aussi l'idée que l'enquête de terrain se transforme en intervention de terrain, ce qui n'est plus tout à fait la même chose. C'est ce qu'on voit lorsque Olivia Rosenthal colle des textes sur les murs dans une banlieue parisienne. Est-ce que c'est un tropisme que vous avez envie de développer ?

J.S. L'intervention telle que la pratique Olivia, ce n'est pas ma pente, mais c'est un auteur que j'admire, je suis son travail avec beaucoup d'attention. Ce qui m'intéresse c'est de montrer que le travail des artistes plasticiens n'est pas coupé de nos vies, de notre quotidien. On voit plus facilement comment la littérature s'inclut dans nos existences ; pour un artiste plasticien comme Gordon Matta-Clark, c'est plus difficile de convaincre que son travail n'est pas à côté, dans un monde étanche qui serait strictement celui de l'art contemporain et des musées. Quand j'ai écrit dans *Gros œuvre* sur Gordon Matta-Clark, j'ai injecté de la fiction précisément pour inscrire un peu plus visiblement son travail dans la vie. Je raconte que dans l'immeuble sur lequel il intervient, le découpant, le sculptant, l'évidant, y faisant passer la lumière (l'œuvre s'appelle *Intersection conique*), Matta-Clark organise un barbecue, invite les gens du quartier. J'invente, cela ne s'est pas passé ainsi, j'en rajoute, mais c'est une manière de dire que ça pourrait avoir eu lieu : vous vous baladez, vous levez le nez, il y a ce type qui découpe des immeubles en hauteur, il y a des odeurs de viande grillée, le type vous dit de monter, de venir boire un coup, et alors c'est vivant, c'est avec nous, c'est de l'art dans la ville, dans nos vies.

26 **A.J.** Est-ce que cela vous permet aussi de préserver une ambivalence, de ne pas prendre position – le fait de ne pas essayer d'agir, d'intervenir dans cet espace ? Ce qui m'a beaucoup frappée dans *L'inhabitable*, c'est qu'il y a vraiment une ambivalence à l'égard de ce projet de réhabilitation des lieux, où vous pouvez montrer à la fois le côté

positif de ces mesures mais aussi la dispersion des vies qui en résulte. Face à cela, vous ne restez pas exactement en retrait car les rencontres sont essentielles, mais vous gardez quand même une certaine distance.

J.S. Oui, ce que j'ai découvert d'inattendu et de passionnant en écrivant *L'inhabitable*, c'est justement que les habitants, parfois, et plus souvent qu'on ne l'imagine, voulaient rester dans ces logements insalubres et dangereux, plutôt que d'être relogés dans des immeubles neufs. Découvrir cela déjoue tous les préjugés, modifie radicalement la façon de regarder les situations, et plus généralement d'envisager cette question politique, sociale et économique qu'est le mal logement. On est immédiatement dans la complexité et le doute, on est donc immédiatement dans la littérature, lieu de suspension du jugement, lieu de l'ambivalence, lieu où faire tourner le sens, ajourner la morale, entrer dans le détail des paradoxes. Impossible d'asséner qu'il y aurait des bourreaux et des victimes, de trancher définitivement, de généraliser. Pouvoir mettre en pratique, en scène, ce souci de la littérature, souci du doute, souci du révocable, c'est très stimulant.

Cela n'empêche pas que les lecteurs rapatrient ensuite le livre d'un côté ou de l'autre, au gré de leurs affinités, de leurs convictions, qu'ils tranchent à ma place. Ainsi, à la parution de *Comme une bête*, mon livre sur la boucherie, j'ai reçu à la fois la gratitude des bouchers qui y voyaient une défense de leur métier, et celle des vegans qui me remerciaient d'œuvrer pour leur cause. Cette double interprétation du livre m'a ravie. Que le roman offre un même espace à des lecteurs aussi opposés était pour moi la preuve que j'avais réussi quelque chose.

27 **D.V.** Cela veut dire aussi se garder de prendre des positions politiques trop fortes, ou trop affirmées ?

J.S. Oui, même si parfois il est utile et juste de prendre position dans un texte. Sur l'accueil des migrants, par exemple, comment rester dans l'ambiguïté ? Mais j'ai tendance à me porter vers des sujets qui ne m'obligent pas à trancher, je ne suis pas à l'aise avec l'idée que le roman fasse advenir des vérités définitives, des certitudes. J'ai lu à la rentrée *La loi de la mer*, de l'italien Davide Enia, un récit sur Lampedusa qui entremêle une forme de reportage sur les habitants de l'île, le gardien du cimetière, les plongeurs, etc., et – ce qui m'a moins convaincu – le récit du cancer de son oncle et de ses retrouvailles avec son père. Ce qui me plaît dans ce livre c'est que Enia se place avec justesse, on sait où il est, tout à fait à la bonne distance, et il raconte précisément des personnages ambigus, par exemple des sauveteurs en mer aux idéaux plutôt fachos mais qui se retrouvent à repêcher des corps de migrants au fond de l'eau, et qui sont absolument bouleversés ; ce qui ne les empêche pas de continuer à voter pour l'extrême-droite. Mais s'il faut aller sauver des gens au prix de leur vie ils iront, sans se poser de questions. J'aime le livre pour cela, parce qu'il donne à voir ces psychés contradictoires, tiraillées, et évidemment Enia ne fait aucun commentaire. Faire le moindre commentaire ce serait annuler toute la puissance du livre.

28 **D.V.** Pour *Sciences de la vie*, l'idée vous est venue comment ? C'est un livre assez étonnant, que j'ai lu avec beaucoup de surprise et d'intérêt.

J.S. J'avais deux motifs en tête. Je voulais écrire un livre sur la douleur physique, explorer comment cette expérience à la fois commune et impartageable, irréductible, indicible par définition, pouvait être captée dans l'écriture. Et j'avais envie d'écrire sur la peau. La peau a été comme la colonne vertébrale du livre.

29 **A.J.** C'est quelque chose qui revient dans vos livres, en fait, par exemple dans *La peau de l'ours...*

J.S. Peut-être, oui, j'ai un truc avec la peau, avec cet organe fascinant, à la fois étanche et poreux, qui à la fois nous protège du monde et nous permet d'entrer en contact avec lui. Voilà en tous cas les deux motifs, les deux désirs, qui ont macéré ensemble, la douleur et la peau.

D.V. Il y a la généalogie en plus, qui s'est surajoutée.

J.S. Oui, cette trame est venue plus tard, comme pour structurer le récit, donner un fil narratif. Mais après la douleur et la peau, et avant la généalogie, un autre motif s'est invité, celui de l'épidémie, de la maladie génétique. Il y quelques années j'avais découvert dans *Le Monde* une série d'été qui s'appelait "étranges épidémies". Chaque semaine était rapporté le récit d'une maladie loufoque, d'une épidémie extravagante – de danse, de rire... Je les avais notées dans un carnet, les trouvant tout à fait romanesques, pensant que peut-être un jour j'en ferai quelque chose dans un livre. A celles glanées dans *Le Monde* j'en ai ajouté d'autres au fil de l'écriture, des cas avérés ou fantasmés, mais ayant tous laissé une trace dans l'histoire de la médecine, et je les ai un peu remaniés bien sûr. Voilà comment a pris forme le motif de la malédiction héréditaire, qui est une idée banale j'en conviens, mais qui avait le mérite de me donner une trame, de me laisser la liberté d'inventer.

30 **D.V.** Et qui touche à l'irrationnel aussi, alors qu'*a priori* on imagine que la médecine est rationnelle, ce qui n'est pas forcément le cas d'ailleurs ; mais là il y a une dimension fantastique.

J.S. Oui, mon goût pour les chamans et la pensée magique, un goût tout à fait littéraire, pouvait pleinement s'exprimer ici.

D.V. Vous êtes de plus en plus nombreux et nombreuses à vous m'intéresser aux chamans ; on pense à Volodine, à Garcin, à Éric Faye, même à Sylvie Germain. Il y a une sorte d'ouverture à l'irrationnel dans un monde hyper-technologique comme le nôtre.

A.J. Ou comme chez Philippe Vasset encore, dans *La conjuration*, où il y a une société secrète, une sorte de religion...

J.S. Là, pour ma part, j'identifie très bien l'origine de cet intérêt, c'est vraiment la fréquentation du Musée du quai Branly à Paris. J'adore ce musée, j'y traîne souvent. Il y a eu nombre d'expositions extraordinaires sur les cultures chamaniques, et j'achète systématiquement les catalogues.

D.V. Vous avez fait des stages chez un dermatologue ?

J.S. Non, mais j'ai lu des manuels de médecine, consulté des sites. Sur ce sujet, ma documentation est essentiellement livresque. Pour le coup, ce n'est pas un terrain que j'avais envie de pratiquer autrement que dans les livres, je n'ai pas eu envie de traîner dans les cabinets médicaux.

31 **A.J.** Nous avons parlé de cette tendance plus générale dans les arts plastiques, dans la littérature, vers le travail documentaire, vers l'enquête de terrain, etc. Mais je me pose toujours la question de ce tissage entre le fait et la fiction. Je ne sais jamais s'il faut vraiment parler de "non-fiction" parce qu'on tombe dans une opposition binaire, il y a aussi parfois des usages de la fiction, des articulations, et des prolongements du document par la fiction.

J.S. Oui, par exemple, dans *Paris Gare du Nord*, on pourrait dire que tout est vrai,

tout est de la non-fiction, on est vraiment dans le reportage, mais le texte porte quelques petits moments de bascule fictionnelle, comme de légères injections de botox romanesque...

D.V. Est-ce que c'est pour signer littérairement le livre, pour que cela ne soit pas simplement documentaire ?

J.S. Non, c'est davantage pour soutenir le documentaire, pour mieux faire advenir une situation, pour donner à voir et ressentir plus précisément ce qui se passe à ce moment-là. Souligner une émotion par exemple. C'est vraiment, pour moi, au service de la réalité. Afin que le lecteur me suive peut-être un peu plus facilement aussi. Et ce n'est pas toujours là où on croit. Au tout début du livre, j'évoque une jeune fille qui tient un hamster par la main, tout le monde m'a dit tu inventes ! mais c'était vrai, je l'ai vue.

32 **A.J.** Donc la vraisemblance n'est pas vraiment un critère de distinction, pour comprendre ce qui appartient réellement au monde...

J.S. Oui, par exemple, toujours dans *Paris Gare du Nord*, dans la salle de repos des contrôleurs, je raconte qu'ils portent tous la moustache. On va me dire : mais non, quelle caricature. Et pourtant ils portaient vraiment tous la moustache, ce jour-là, dans cette pièce-là. Je n'aurais pas pu l'inventer, c'est bien trop gros pour être inventé. Ça passe parce que c'est vrai. Si c'est inventé c'est ridicule.

A.J. Et la phrase "les bancs c'est pour les vrais gens", à propos des SDF, on vous a vraiment dit ça ?

J.S. Oui, bien sûr, cela ne s'invente pas justement. Je ne me serais jamais autorisée à mettre une phrase aussi odieuse dans la bouche de mon interlocuteur. Et quand il a prononcé ces mots j'étais à la fois consternée et ravie ; évidemment, pour mon texte, c'était génial.

Un autre exemple de fiction, technique on pourrait dire, comme un appui technique, une cheville dans les rouages du récit : j'écris à propos de la majore : "j'ai l'impression qu'elle a les larmes aux yeux" ; elle n'avait pas les larmes aux yeux mais j'ai senti à cet instant une émotion furtive, je voulais l'exprimer sans la nommer explicitement, pour qu'on entende la tonalité de sa phrase et de son corps à ce moment-là ; est ce que c'est de la fiction ? Oui car j'invente ces larmes, non car l'émotion était bien là.

33 **D.V.** J'ai aussi eu l'impression en lisant vos différents livres que lorsqu'il s'agit de fiction, l'écriture est plus travaillée, plus élaborée, alors que lorsque cela relève du terrain documentaire, vous vous efforcez à une écriture qui soit plus de l'ordre du constat, de la neutralité.

J.S. Oui, c'est vrai. Pour plusieurs raisons : d'abord parce que ce sont des livres que j'écris dans un temps plus resserré, sur le vif ; ensuite parce que j'ai peur de perdre la situation telle que je l'ai vécue, que la fidélité de la restitution pâtisse d'effets de style. C'est sans doute un tort d'ailleurs, cette peur d'en faire trop avec les phrases, d'affaiblir la vision de la scène dans une langue que je jugerais trop travaillée. Tout style est pourtant une vision. Je me laisse peut-être aussi trop intimider par le terrain, voulant lui rester loyale de manière un peu simpliste finalement.

D.V. On pourrait distinguer deux tendances : la tendance Annie Ernaux, une "écriture plate", qui est vraiment celle de *L'inhabitable* et de *Paris Gare du Nord*. Et puis la tendance François Bon, dont nous parlions tout à l'heure, dans *Prison*, ou dans *C'était toute une vie*, ou *Paysage fer*, qui développe au contraire une écriture très nouée.

J.S. Je crois qu'en réalité j'aimerais faire cela, j'aimerais y arriver, me l'autoriser. Même si j'aime aussi l'idée d'être en retrait, comme si je parvenais à encapsuler une situation, des morceaux de réalité, en faisant disparaître ma main, mon geste.

A.J. Il y a un rythme différent aussi, me semble-t-il : dans vos fictions il y a souvent une énergie, une rapidité, tandis que dans vos textes documentaires il y a plutôt une réflexion, un effort pour ralentir un peu, pour s'installer dans la durée d'une expérience, justement. J'ai l'impression qu'on est dans une autre temporalité, et que cela a des effets sur le style, sur la syntaxe....

34 **J.S.** Ah tiens, voilà j'ai retrouvé une scène de pure fiction, toujours dans *Paris Gare du Nord* : page 72, j'accompagne des flics : "je marche à la hauteur du plus loquace (très beau d'ailleurs, cheveux noirs, immenses yeux bleus liquides, une voix douce et résignée) qui prend le temps de répondre à toutes mes questions [...]. Le second marche devant, taiseux et plus massif". Là on est dans le roman, la description est fictionnelle, et en même temps elle renvoie tout à fait aux impressions que tous les flics croisés m'ont inspirées. Aussi parce qu'ils fonctionnent toujours par deux, on ne peut pas s'empêcher de penser à Laurel et Hardy, *bad cop good cop*, etc.

D.V. Ce sont des jeux de transfert, en fait ; plus que des fictions, ce sont des déplacements.

J.S. Oui, voilà, des déplacements, des glissements, les mots disent exactement ce que j'ai vu, puis plus tout à fait, mais continuent de dire ce que j'ai senti, imaginé, éprouvé.

D.V. C'est assez intéressant parce que le passage à l'écriture opère sur le matériau de base exactement les mêmes phénomènes que Freud repère pour le travail du rêve : déplacement, condensation... Il y a une sorte de travail nécessaire, en fait, pour mettre les choses en livre. Forcément le travail du rêve, c'est aussi un peu fictionnalisant.

J.S. Oui, c'est exactement cela.