

Kaoutar Harchi : Avec Comme nous existons, j'ai trouvé ma place littérairement et socialement. Entretien.

On remarque que tu as fait un "glissement" de la fiction à l'autobiographie, et on te pose souvent la question de "pourquoi ce glissement là ?". Nous ce qu'on se demande c'est : quelle force ça t'a donné d'écrire de l'autobiographie ?

Kaoutar Harchi : Effectivement, d'ordinaire on cloisonne et on classe les choses de manière très forte ; ne serait-ce que cette distinction entre sociologue et écrivain c'est quelque chose qui est à mon sens assez discutable, et c'est plus intéressant effectivement de considérer les choses dans des formes de continuité et dans des formes de reconfiguration. Pour moi c'est évident que les formes d'adversité sociale auxquelles nous sommes confrontés agissent directement sur l'écriture et ont fait apparaître progressivement des problématiques existentielles auxquelles l'écriture peut tenter de donner sens, et je crois que c'est ça qui s'est passé pour moi ces dernières années. Ça a été à un moment donné difficile pour moi de continuer à dire "ceci est de la fiction" alors que je considérais que ce n'était pas de la fiction et que c'était quelque chose de beaucoup plus profond et qui dépassait le stade imaginaire.

Au fur et à mesure - et je crois que la sociologie a eu beaucoup d'effet aussi sur l'écrivain que j'étais - j'ai voulu réintroduire peut-être un peu plus la catégorie de "personne". La question du miroir, la question du reflet, la question de la réflexion avec bien sûr la tension individu/collectif a commencé à m'intéresser de plus en plus fortement. Et c'est bien sûr lié à des questions aussi plus structurelles : il y a la question du sexisme, la question du racisme, la question du

mépris de classe, et de tout ce qu'on peut mettre sous cette grande bannière que serait l'intersectionnalité et qui, progressivement, a fait rentrer la question de l'objet, la question du sujet. Et ça a été vraiment un postulat très simple qui a été de me dire : "s'il m'arrive d'être un objet, et que je ne peux pas structurellement lutter contre ces forces sociales, je peux devenir mon propre objet, je peux tout d'un coup être la voix et l'image, être le sujet regardant et l'objet regardé, puisque tout ça transite par mon propre regard et ma propre personne, mon propre corps". Donc je dirai que ce passage de la fiction à l'autobiographie a été et est toujours une forme d'ouverture politique forte.

Dans Comme Nous Existons, tu parles du fait que tu avais intériorisé l'idée d'une hiérarchie entre ton parcours et celui de tes parents. Tu le résumes en un bref paragraphe et tu dis que tu réussis à te débarrasser de cette perception et de la culpabilité qui vient avec. Quels ont été tes outils dans ce processus ?

Disons que mon ancrage politique, qui est plutôt à gauche (je crois que je ne révèle rien), faisait qu'à un moment donné, la question de ce qu'on va appeler la littérature de transfuge de classe ou des "trans-classe" m'était un peu difficile. Et cette question de la personne qui change de classe et qui en fait un récit rétrospectif pour montrer comment elle est parvenue à s'arracher d'un univers inférieur et comment elle a réussi à intégrer un monde supérieur (je caricature ici mais il y a des choses qui se ressentent), c'est quelque chose que je comprends, je veux dire je vois bien comment intellectuellement, mentalement, on parvient à créer ce récit de soi, mais c'est quelque chose au sein duquel je ne voulais pas m'inscrire. Stratégie de distinction assez évidente de ma part mais plus profondément et plus sincèrement, c'était aussi parce que j'avais le souci de dire que le monde de la dalle n'est pas un monde du dessous, n'est pas le monde de

l'infériorité et que mon ambition littéraire n'était pas de rapporter la manière dont j'ai réussi à me produire moi-même comme une sorte d'individu qui défie les classes sociales puisqu'en plus se posent la question du genre et de la race. Donc c'était surtout ça pour moi qui était important, c'est de dire il n'existe qu'un seul niveau c'est le niveau de l'égalité et les niveaux inférieurs et supérieurs sont des niveaux que nous ne pouvons pas, que nous ne devons pas intérioriser comme existants à nos yeux car s'ils existent, ils doivent davantage appeler à des formes de déconstruction, à des formes de transformation. Donc voilà c'est typiquement une forme de croisement où j'essaie de dire quelque chose d'un point de vue scientifique et politique mais selon un traitement littéraire.

Tu parles de désillusion par rapport à la publication de tes romans, qu'est-ce que tu entends par là ? Et cinq ans après la publication de ton dernier roman, est-ce que tu penses que ça a changé quelque chose ?

Oui, j'ai eu la chance de publier des romans, des ouvrages de sociologie et un essai autobiographique, ces expériences sont très différentes. Quand j'étais présentée en tant que romancière, je sentais à quel point il y avait une forme de nécessité de se conformer à l'idéal de la romancière (celui qu'on se fait), mais aussi une nécessité que les choses se finissent bien. Il y avait une forme de désajustement entre les choses que je voulais dire et la manière dont on les comprenait. Moi, j'estimais que je parlais de choses réelles, concrètes et véritables, alors que pour le lectorat et même la critique, ces choses relevaient uniquement de mon imagination. Ça m'a mis dans des situations de porte-à-faux, j'avais le sentiment d'être toujours à côté. Lorsque j'ai publié mon récit de sociologie, j'avais, tout à coup, tout le monde universitaire derrière moi, qui

s'exprimait à travers un « je » qui était en réalité un « nous ». Il n'était plus question d'imaginaire, mais, soudainement, il s'agissait d'arguments, de démonstrations, de vérité scientifique, des choses très respectées. Je ne me laissais plus emportée par les interprétations, paradoxalement, c'est dans la publication d'un ouvrage sociologique que je me suis sentie le plus auteure, car mon autorité était beaucoup plus respectée. Evidemment ça à voir avec des dynamiques de domination, le sexisme, le néocolonialisme, ce n'est pas parce qu'on a accès à des espaces privilégiés que la domination disparaît pour autant. Avec *Comme nous existons*, j'ai trouvé ma place, pas seulement littérairement, mais aussi socialement. Si elle finit par nous échapper, c'est quand même important de trouver la forme qui nous convient et de la défendre contre les violences sociales comme on se défend nous-même.

Dans Comme nous existons tu parles de l'expérience qu'a été la lecture du sociologue Abdelmalek Sayad comme de quelque chose de « total », est-ce que l'écriture a aussi été cela pour toi ?

La découverte du sociologue algérien à joué un rôle important dans la transformation de mon rapport à ceux qui m'entouraient, la structure scolaire, universitaire. Il s'agit de s'interroger sur ce que les disciplines qu'on étudie nous font, à nous même. Comment à chaque fois qu'une idée a été apprise, elle a sédimenté en moi, comment je me la suis appropriée dans cette ambition de changer. J'ai toujours voulu me transformer. À chaque fois que je commençais un livre je me disais que je serais différente une fois le livre publié et je me demandais ce que je devais écrire pour être transformée, mais aussi quelle forme je devais produire pour que ça transforme aussi les autres. A. Sayad a éveillé ça en moi, j'estimais que je me couchais mieux, que je me levais mieux, une fois ses

idées comprises et appliquées à mon quotidien. L'écriture a été une continuation de cette recherche, mais aussi une recherche d'outils de la transformation. La question des outils - des armes - est essentielle, la théorie féministe a démontré que le maniement des outils, leur fabrication, leur réparation étaient gardés par les hommes pour asseoir leur domination sur les femmes. Ça nous permet de penser d'autre forme d'outils, intellectuels, qui permettent quand même d'agir sur le monde qui nous entoure. L'écriture est pour moi un outil de cet ordre, originellement réservé à une élite, une caste, je veux le mettre à disposition d'un maximum de personnes, c'est mon petit côté prométhéen.

Dans la conférence « Travailler avec la violence » tenue au CND et à laquelle tu as participé, tu dis qu'une de tes armes c'est de « décoloniser la langue » : qu'est-ce-que ça signifie concrètement ?

C'est quelque chose que j'ai développé dans un article quatre ans après la parution de *À l'origine notre père obscur*. Dans le cadre de la réception de ce roman j'ai fait un entretien avec un journaliste de *France Culture* qui a immédiatement considéré que mes personnages étaient arabes. J'avais été stupéfaite parce que dans mon esprit « personnages » et « arabes » ne s'étaient jamais associés. Pourtant, pendant l'entretien, je suis restée sur ce qui est apparu comme un consensus. À la fin de l'entretien je demande au journaliste ce qui lui a fait penser que mes personnages étaient arabes et il m'a répondu : « bah, c'est les petits pois ! ». Ça m'a vraiment étonnée que des petits pois puissent être interprétés comme un élément oriental, ou quelconque forme d'orientalité. Pourtant mes livres ont souvent été soumis au processus de décolonisation, c'est comme une gomme qui efface tout élément susceptible de rattacher le récit à un univers que je n'aurais pas décidé en amont. Par exemple j'écrivais «

foulard » ou « fichu » au lieu de « voile », car ce n'était pas de ce terme dans son acception franco-française dont je voulais parler. La question de la déculturation du texte s'est imposée à moi, car je sais que si je ne le fais pas, j'augmente les possibilités du texte d'être récupéré ou lu selon des interprétations qui ne sont pas celles que j'apprécie, ou celles que je souhaite voir émerger. D'autant plus que cette culture-là, c'est toujours la culture arabe, musulmane, de banlieue. Autrement dit, ça n'est jamais ma culture dont on parle, mais celles qu'on me prête pour mieux me priver du statut d'universel par exemple. La déculturation du texte c'est devenu ma manière d'écrire, car je suis soumise à des contraintes extérieures, politiques, qui pèsent, mais qui me poussent finalement à me tenir très droite sur des positions politiques que je souhaite défendre dans l'espace littéraire.

Dans Comme nous existons tu parles de l'incommunicabilité de l'acte d'écrire, c'est quelque chose qui nous parle en tant que jeunes écrivain-es. Est-ce que tu pourrais nous en parler davantage, nous dire d'où ça vient ?

Ça a été très compliqué pour moi de parler d'écriture tant qu'elle n'avait pas été validée par une publication. Pour moi être publiée était plus important que l'acte d'écrire. Je n'étais tendue que vers la rencontre éditoriale, que vers la transformation du manuscrit en objet livre. L'acte de publication permettait de devenir une personne publique, c'est également quelque chose qui comptait beaucoup pour moi : devenir une fille publique, passer du privé au public. L'incommunicabilité vient peut-être de mes dispositions, qui sont plutôt des prédispositions sociales au silence, bien plus que d'une nature qui me serait propre. Cette incommunicabilité pose la question de l'absence de modèles, de femmes qui affirment que c'est ça qu'elles font, elles écrivent, et elles ne gagnent

pas nécessairement de l'argent grâce à ça. C'est difficile de justifier une activité qui ne va pas de soi socialement.

Tu dis que l'écriture a été une continuation dans la volonté de transformer les choses autour de toi. Quel rôle a joué l'enseignement là-dedans ?

L'enseignement a été quelque chose de très riche et joyeux, malgré les conditions qui se dégradent au sein des universités françaises. Il y a une autrice qui en parle de manière très juste c'est Bell Hooks, la théoricienne africaine américaine. Elle définissait sa salle de classe comme un endroit à la fois hors du monde et dans le monde. L'enseignement contribue à faire émerger des formes de parole, de comparaisons et de confrontation, qui passent par la discussion, qui est le médium le plus puissant. Mes enseignements prennent souvent la forme de discussions. Chez Jacques Rancière on retrouve l'idée que vous n'apprenez rien à personne, mais que ce quelque chose que la personne doit apprendre, en réalité elle le sait déjà. Du coup votre travail en tant qu'enseignant intervient ailleurs. L'enseignement a été pour moi cette manière de m'expliquer d'une part sur ce que je faisais du point de vue de la recherche, et d'autre part les réactions des étudiants ont une de l'influence sur mes recherches.

Dans Comme nous Existons, tu parles de l'inversion des rôles parents enfants. Est-ce que l'écriture a modifié ce rapport ? Et je relierais cette question à celle de la réception de ce livre par tes parents.

À moins que ça ait changé depuis hier soir, je ne crois pas que mes parents aient lu mes livres. Ils savent que j'ai publié un dernier livre, ça a traversé leur ciel. Mais je ne suis pas sûre qu'ils sachent que c'était un récit autobiographique et je n'ai

pas eu la démarche de le leur dire. Mais moi je sais où ils en sont de leurs factures et d'à-peu-près tout dans leur vie. Donc les rôles sont un peu inversés. Avec le temps cette inversion est devenue plutôt heureuse. Cela n'est pas dû à des parents spécifiques mais à des forces sociales qui font que l'ordre familial est brouillé par les ordres de l'argent, du racisme, des ordres qui fragilisent. Mais au-delà du fait que mes parents savent peu de choses, c'est surtout la responsabilité que cela me fait porter. Je pourrais me dire qu'ils ne savent pas alors tout est possible, mais c'est l'inverse. Comme ils savent peu de choses, je suis encore plus soucieuse de ce qu'ils ne savent pas. Je veille toujours à ce qu'ils ne sachent rien qui puisse les blesser. Ce sont des formes de protection et de solidarité intra-générationnelles.

Comment les composantes politiques s'inscrivent dans le travail de l'écriture ?

Est-ce un travail conscient ?

C'est quelque chose d'assez conscient puisque ça appelle une forme d'anticipation qui tente de placer dans le texte des arguments de défense en cas d'attaque ou de détournement. C'est quelque chose presque obsessionnel pour moi, de relire des phrases ou des scènes en me demandant si elles peuvent venir facilement alimenter une représentation à l'origine d'une forme de violence. Quand il est question de décrire un groupe de jeunes qui marche dans la rue, par exemple, je vais me demander si je ne devrais pas mettre à distance tout le potentiel social qui entoure l'expression « les jeunes ». Ça peut paraître anodin mais cet élément-là, associé aux éléments du voile, de 2005, des mères, de la cité, etc. finit très rapidement par construire un tableau typique d'une certaine France. Et c'est important pour moi que le tableau attendu, que le tableau qu'on peut deviner par ces mots ne soit pas le tableau produit au final. C'est une forme

de travail qui doit essayer de contredire ou de surprendre ce que le lecteur est susceptible d'associer spontanément. Pas forcément par racisme, sexisme ou mépris de classe mais par tous ces éléments-là intériorisés et inconscients. À ce taux d'inconscience très fort, je dois opposer un taux de conscience d'autant plus fort.

Tu écris des articles politiquement engagés dans des revues, tu ne crains pas que ça apparaisse au sein des critiques ?

C'est une question que je me suis longtemps posée. Souvent on peut avoir une position stratégique, qui peut avoir l'air cynique : se dire que telle prise de position ou telle pétition va déformer une image de soi auprès des éditeurs, des journalistes, et donc préférer ne rien dire publiquement. Moi je ne crois pas que cette position soit tenable. Je crois que ce qui nous touche, ce qui nous blesse, ce qui nous rend heureux est plus fort à long terme que toutes les stratégies de rétention, toutes les camisoles intellectuelles qu'on peut adopter pour ne pas prendre position. En tant qu'écrivain, si on pense que certaines choses doivent être dites en plus d'être écrites, il faut faire les deux : il faut absolument les écrire, et il faut absolument les dire, au-delà d'enjeux temporels de carrières, de prix littéraires, etc. Ce sont des enjeux spirituels qui constituent le socle de notre travail, et qui motivent l'écriture. Mes prises de position notamment contre la chasse, sur le fémo-nationalisme, sur la question des politiques d'immigration mises en place par le gouvernement Macron, sur la domination animale, sur l'intersectionnalité, l'islamophobie, sont des textes qui, pour moi, font complètement partie de l'écriture. Tout va ensemble et rien n'est à hiérarchiser, tout doit se tenir la main. À l'extérieur, tout marche déjà ensemble : le racisme, le spécisme, la domination du capital.

Quand tu écris, est-ce que tu as déjà une idée de la personne à qui tu destines tes textes littéraires ?

C'est une vraie question qui se pose assez souvent. De manière très ouverte et sincère, j'espère évidemment toujours que le livre fasse écho en un maximum de personnes. A priori, je ne suis pas dans une forme de délimitation du récit et en même temps, je sais que le récit produit ses propres distances et ses propres formes de proximité. Ça tient bien sûr aux thématiques qui sont abordées, au discours qui escorte le livre dans ses différentes formes de diffusion et de circulation.

Avec le temps, je réfléchis moins en terme de publics, de groupes sociaux de destination qu'en terme de types de positions. Au moment où j'espérais commencer à écrire *Comme nous existons*, j'achevais une recherche sociologique sur ce qu'on appelle la littérature « beur ». J'avais fait beaucoup de choses sur les textes classifiés sous cette expression, je m'étais plongée dans des œuvres des années 80, les textes liés à la Marche pour l'égalité et contre le racisme. C'est une période où le Front National fait un score assez important, où des crimes racistes sont perpétrés notamment dans le sud de la France... donc est dans un contexte socio-politique post-colonial marqué par des événements forts et qui mobilisent la classe politique et médiatique et qui va mobiliser rapidement la classe littéraire et plus spécifiquement, éditoriale. En me replongeant dans ces ouvrages-là (Azouz Begag, Mehdi Charef...), j'ai eu le sentiment qu'il pouvait y avoir chez ces écrivains une sorte de tendance à témoigner par l'écriture de leur humanité. Et moi personnellement je trouve ça très beau. Quand on lit ces écrivains, vous voyez qu'ils tentent selon des

stratégies très distinctes, de dire au public français, national : « *Regardez, nous sommes des êtres humains et sous la casquette, le survêtement, l'habit de l'ouvrier, il y a un coeur qui bat, une humanité, nous sommes vos égaux.* » Et c'est quelque chose qui m'a vraiment beaucoup marquée, je trouvais ça très beau, et, d'un point de vue plus radicalement politique, très triste d'en arriver au point de faire de l'œuvre d'écriture le témoignage d'une humanité parce que nous partons du présupposé qu'il ne sont pas humains et qu'ils sont plutôt des sauvages, des inadaptés qu'il faut gouverner.

Tout cela pour vous dire quand dans mon ouverture à différents publics, j'essaie plutôt de réfléchir en termes d'une humanité qui est déjà là et qui n'est plus à expliciter, à démontrer. Et je crois que ce geste là est pris dans le titre, *Comme nous existons*. Ce n'est pas *Comment nous existons* qui appellerait un discours ethnographique (voilà comment nous mangeons, comment nous prions... avec tout ce que ce nous comporte d'étrange et de dérangement). Je ne réfléchis pas en terme de publics mais plutôt en terme de posture, plutôt droite, sur la nécessité de ne pas convaincre certains publics de l'humanité d'un groupe social en particulier. Je ne fais pas de place à l'idée que ce groupe social pourrait être doté de moins d'humanité.

Au moment du processus d'écriture, est-ce que tu as été confrontée à d'autres types de problèmes ? Tu nous as parlé des contraintes mais je pense par exemple aux problèmes liés à la mémoire, à tes souvenirs.

Dans mon cas personnel, je reste très marquée par à peu près tout ce que je peux vivre. Les choses sans importance sont progressivement oubliées et les choses d'importance première continuent à être actuelles dans ma mémoire

comme si elles s'étaient déroulées hier matin. Donc j'ai une mémoire minoritaire qui est plutôt bonne et plutôt juste et qui est plutôt visuelle mais je sais que d'autres personnes ont pu me dire qu'au contraire, à l'égard des expériences marquantes et difficiles, elle réagissaient ou se protégeaient par des formes d'amnésie au point qu'elles ne sont plus certaines d'avoir vécu cela, si c'est vraiment elle qui l'ont vécu, si ce n'est pas une histoire qu'on leur a racontée. Je dis souvent que je me suis sentie lorsque je me suis confrontée à l'écriture de ce livre là comme un papier buvard d'une excellente qualité. Quelle que soit l'encre utilisée pour écrire, ce buvard l'absorbait de manière extrêmement propre. Et j'ai été ça. J'ai été un papier buvard qui a vraiment aspiré l'encre et qui a vraiment gardé l'encre pour lui et qui ne l'a pas dilué dans d'autres choses, dans d'autres formes.

Est-ce qu'il y a d'autres formes artistiques vers lesquelles tu tends ?

Dans mon premier livre, *Zone cinglée*, j'étais très nourrie d'œuvres tragiques, donc je relisais beaucoup Sophocle, Eschyle. À cette époque-là, j'allais beaucoup au théâtre, j'allais voir Antigone, ça habitait beaucoup mon esprit. Mais ça s'est arrêté net le jour où j'ai entendu une personne avec une autorité universitaire forte dire que parfois, les choses étaient tragiques parce que tout le monde a raison, c'est une sorte de définition que la personne donnait de la tragédie. Et ce sont des raisons qui se confrontent les unes aux autres. Cette réflexion m'a fait complètement revoir mon rapport à la tragédie. Je me disais c'est complètement faux, des personnes ont bien raison et d'autres ont totalement tort. J'ai eu un déclic, et de manière très étonnante je me suis détournée de cet univers tragique et parfois un peu grandiloquent qui a existé dans mes premiers récits. Quand j'ai écrit *Zone cinglée*, j'avais vingt ans, j'étais encore peu sensible à la question

politique, j'étais plus sensible à la souffrance, ce qui n'est pas du tout la même chose. Ces questions-là se sont un peu éloignées de moi et le tragique aussi.

Est-ce qu'il y a des formes picturales qui t'ont inspirée, qui ont travaillé en toi ?

Du côté des formes picturales, il y a un mouvement qui m'a toujours intriguée, c'est le mouvement du pointillisme. C'est celui où on ne peint pas véritablement, où le geste n'est pas continu sur la toile mais il intervient par à-coups, par touches extrêmement ciblées, et de considérer que c'est selon la capacité de l'observateur ou de l'observatrice à se distancer ou à se rapprocher de l'œuvre que celle-ci apparaîtra ou au contraire celle-ci demeurera non perceptible ou significative. Et mon rapport à l'ellipse, il vient un peu de là en fait. Je sais que souvent j'interviens par point et je me dis que ce point n'est pas forcément à poursuivre, à transformer en courbe ou ligne droite. Peut-être qu'à l'état de point, il peut demeurer dans cette forme-là. Mais c'est aussi que j'ai un souci de l'économie en écriture. Ça me vient de plus en plus aussi du fait que notre capacité d'attention, notre temps, notre disponibilité d'esprit sont perturbés par énormément de choses et que j'ai souvent le souci de produire une œuvre « accessible » dans un univers de consommation culturelle où la brièveté peut parfois me servir. J'ai peur de la longueur, j'ai peur de faire des longueurs, trop dissertation, trop long, trop scolaire. C'est vraiment quelque chose qui m'a hantée toute ma scolarité et que j'ai gardé dans mon rapport à l'écriture. Donc j'essaie de créer des livres qui ne sont pas « abandonnables » jusqu'au bout de la lecture. Je ne recherche pas à faire un *page turner*, mais c'est juste que le livre soit pris dans un seul et même mouvement de lecture. C'est pour ça que quand on me dit « *j'ai lu le livre en 3h* », je trouve ça extraordinaire. Je me dis voilà ça a été un mouvement, une temporalité dans une journée souvent très complexe, dans

cette ouverture-là, le livre a réussi à exister et a été compris et potentiellement continue à vivre d'une autre manière.

Tu as dit presque en passant tout à l'heure, sans t'appesantir, que ce que tu souhaitais c'était d'avoir cette transformation de la personne privée vers la personne publique par ce processus éditorial. Qu'est-ce que tu mets sous cette idée de manière plus générale ? Et que penses-tu de cet affaïssement de la fonction éditoriale dans le contexte de la nouvelle reconfiguration du capitalisme de l'édition ?

Ce désir d'être éditée plus que d'écrire, je m'en souviens très bien parce que j'étais à la bibliothèque universitaire et je faisais beaucoup de recherches sur les maisons d'édition justement. Je me disais sur cette page, chez Grasset, chez Actes Sud, chez Gallimard, il y a le numéro de téléphone et pas simplement l'e-mail. Cela veut peut être dire qu'ils sont plus généreux, ils sont peut-être plus soucieux d'être rappelés. C'est vraiment des micro détails mais que j'interprétais avec toute ma distance sociale et toute ma distance géographique comme des points qui constituaient l'éditeur comme un allié plutôt qu'une sorte d'adversaire avec lequel il allait falloir négocier, renvoyer des mails plusieurs fois, etc. Je butais beaucoup sur l'idée qu'il fallait leur envoyer un manuscrit. J'avais échangé avec des éditeurs par téléphone qui me disait « mais vous devez d'abord nous envoyer un manuscrit » et je ne comprenais pas pourquoi il voulait un manuscrit alors que moi, ce que je voulais, c'était un rendez-vous. Moi, je voulais vraiment les voir. Je voulais vraiment leur parler, je voulais vraiment m'exprimer face à eux. J'avais 18-19 ans et pour moi c'était une mécanique qui était construite à l'envers. Il faut d'abord rencontrer la personne et c'est à partir de la personne qu'advient le texte, le manuscrit, et l'œuvre. Donc ça a été une vraie difficulté

pour moi d'écrire : non pas dans l'acte d'association de mots formant des phrases et des paragraphes, mais écrire en gérant l'impatience qui était la mienne d'avoir un manuscrit fini, ou du moins un manuscrit non abouti mais susceptible malgré tout de donner lieu à une forme de lecture. Et je sais que ce que je recherchais beaucoup c'était ce jugement. Je crois que c'est pour ça que je voulais rencontrer l'éditeur, avant même de lui faire lire quelque chose, parce que je voulais être jugée.

Et je sais que la période la plus difficile pour moi, ça a été le moment où j'ai décidé de quitter mon premier éditeur pour aller dans une autre maison d'édition. J'étais dans des formes d'inquiétudes qui ne touchaient pas du tout à l'écriture elle-même ou à l'écriture du prochain manuscrit, mais comme je n'avais pas d'éditeur, j'étais convaincu que dehors, dans la rue, les gens allaient deviner parce que évidemment c'était inscrit sur mon front : « Cette fille n'a pas d'éditeur actuellement ». C'était pour moi une expérience infamante, j'en parlais beaucoup à quelques proches et je voyais bien l'incompréhension qui était là leur. Ils me répondaient que la plupart des gens ne savent même pas ce qu'est un éditeur, personne ne croyais que j'étais sous une chape d'infamie, mais c'est comme que je le vivais. Je le vivais comme ça parce qu'étaient en jeu des rapports de légitimation, avec un sentiment d'illégitimité très fort qui est souvent produit par des socialisations vécues par les jeunes filles dans les milieux populaires, avec ce sentiment que tant qu'il n'y a pas de passage devant « le grand tribunal social » vous ne pouvez pas être habilitée à faire ceci ou à réclamer cela. Je sais que dans cette période-là, au sortir de l'adolescence et un peu la période d'entrée dans quelque chose de plus politique, j'étais vraiment accablée par ces sentiments, ces croyances, ces émotions, parce que je me disais, tant que je n'ai pas été publiée, je ne suis pas publique et je ne demeure connue que dans un cercle de

connaissances très restreint, notamment la structure familiale et domestique. Moi, je voulais absolument élargir et je me disais : l'éditeur a le pouvoir de changer ma vie. Je crois que j'avais, malgré toute mon inquiétude et toute mon angoisse, profondément raison.

Certains de tes travaux ou prises de paroles renvoient à l'idée d'antispécisme, peux-tu nous dire comment ce courant de pensée s'articule avec votre travail ou participe à sa reconfiguration?

L'antispécisme, ou égoïsme de genre, ou domination animale est l'idée qu'il n'existe pas simplement une domination des hommes sur les femmes, des populations blanches sur les populations non blanches, des populations des classes bourgeoises sur les classes pauvres mais aussi une domination qui accorde moralement une dignité totale aux êtres qui appartiennent au règne humain et une moralité faible, pour ne pas dire inexistante, à tout ce qui ne relève pas du règne humain, les animaux en l'occurrence. Cette question spécifique de la domination animale est importante pour moi, pas simplement dans les grands débats qui nous traversent actuellement ou qui traversent des sociétés occidentales par rapport à la question du Végétarisme, mais aussi parce que d'un point de vue théorique, au fondement de la trinité des dominations genre / classe / race, il y a une sorte d'enracinement profond dans ce qu'on pourrait appeler la métaphore animale. La métaphore animale c'est l'idée que, étant donné que nous tenons les animaux pour des êtres qui nous sont inférieurs et que les manger, par exemple, ou nous habiller avec leur peau ne nous paraît pas infamant, comparer un groupe de l'humanité à des animaux en les rapprochant par des métaphores, notamment du porc ou du cafard ou du serpent ou de la femme, « facilite » les dominations racistes et sexistes. On considère par exemple,

qu'après tout dans les femmes il y a bien quelque chose des chiennes, que chez les populations racisées, il y a bien quelque chose d'une forme de sauvagerie et d'immoralité. Donc c'est dans cette perspective de la métaphore que la question spéciste m'intéresse. Ce qui veut bien dire qu'on ne peut pas être écologiste, antiraciste ou féministe sans s'interroger aussi sur le sort réservé aux animaux et sur la manière dont ce sort permet de d'évaluer la moralité d'une partie de l'humanité et, a posteriori, d'en justifier la domination. C'est simplement que dans une perspective intersectionnelle, le rapport social espèce importe aussi, et il importe d'autant plus que la constitution coloniale et esclavagiste de l'Ouest pose cette question de manière extrêmement prégnante. Cette question remet au centre de la réflexion les théories écoféministes, post-coloniales et les théories critiques de la race. Ce qui est problématique c'est bien la manière dont nous construisons des relations avec le vivant.

Peux-tu nous parler des conditions, notamment matérielles, dans lesquels tu écris car nous savons qu'elles ont leur importance dans le processus d'écriture?

Effectivement c'est une question importante parce que ça pose l'écriture aussi comme pratique qui requiert des conditions favorables. Votre question me fait penser à quelque chose qui peut sembler anecdotique mais aussi se prévaloir d'une autre forme de profondeur. Comme vous le savez, il existe des systèmes de résidence d'écriture. J'ai participé une fois à une de ces résidences et la personne qui organisait avait réuni une dizaine d'auteurs dans le salon d'une grande maison perdue au nord de la France. Lors de cette petite réunion informelle, la personne demande à chacun d'entre nous de se présenter et de dire quelques mots de notre travail et de dire pourquoi nous sommes là. C'était très intéressant parce qu'il y avait une majorité de femmes, peut être, 6 ou 7

femmes écrivaines qui était là et qui avait toutes des parcours brillants, disaient avec beaucoup de sincérité et d'esprit matérialistes : je suis là parce que mes enfants se sont enfin mariés, ils sont partis donc maintenant j'ai du temps pour écrire, parce que j'ai réussi à avoir un congé sabbatique, parce que j'aimerais avoir un enfant dans un an, etc. Leurs considérations étaient vraiment très concrètes alors que leurs bibliographies étaient déjà là et bien fournies. Les hommes ont répondu quelque chose de très étonnant, ils répondaient : je suis là parce que je suis écrivain, je suis là parce que c'est mon métier, j'écris. Nous n'avons rien su de leur statut marital, on ne savait pas si ils étaient des pères, s'ils avaient un travail, s'ils étaient millionnaires ou non... On ne savait rien. On savait juste qu'ils étaient écrivains et que c'est pour ça qu'ils étaient dans cette maison. C'est quelque chose qui m'a vraiment frappée, parce que c'est à cet endroit-là très précisément qu'on voit à quel point les représentations très genrées de l'écriture ont des effets sur les pratiques qui vont en découler. Cela parlait surtout du statut social des femmes qui doivent composer avec des injonctions contradictoires perpétuelles, une propension à être à temps partiel, à être plutôt dans des CDD que dans des CDI, etc. Les chiffres existent et documentent tout ça. Là où la population masculine semblait se mouvoir dans une forme de confort et de sentiment de légitimité, de raison forte qui était extrêmement puissante. Et je dis ça parce qu'en fait ça veut dire à quel point quand vous êtes une femme et que vous aspirez à écrire ce sont des questions que vous devez doublement vous poser parce que ce sont des problèmes que vous risquez doublement de rencontrer.

La question de la maternité est une question absolument centrale. La question du couple : être une femme dans un couple, accorder beaucoup de temps à l'écriture, à la lecture, aux conférences, aux rencontres qui peuvent durer tard le soir, à une certaine forme de vie mondaine, ne pas être à la maison quand il fait

nuit, ne pas assister aux repas familiaux, ne pas forcément se projeter dans une vie de mère, ne pas forcément être toujours disponible pour écouter votre conjoint où votre conjointe, ce sont des éléments extrêmement concrets qui font la vie des femmes, mais qui font par conséquent la vie des femmes qui s'adonnent - l'expression est ainsi - à l'écriture.

Quand je dis ça c'est ma fibre féministe qui cherche à encourager les personnes qui sont susceptibles de rencontrer ce genre de chose pour leur dire que ce n'est pas vous le problème, c'est la place des femmes dans une société qui n'a pas toujours pensé leur place selon leurs intérêts à elles mais selon les intérêts d'autres individus. C'est important d'être conscient de cela pour réussir à se positionner de manière juste et de distribuer son temps de manière stratégique et de manière non douloureuse pour vous-même. Je ne dis pas du tout que ce n'est pas créateur de non douleurs pour d'autres mais pour les femmes qui écrivent il me semble que c'est important de l'avoir à l'esprit. Je me dis parfois que ce n'est pas possible d'écrire sans être féministe, c'est-à-dire que ce que vous êtes en train de faire, ce n'est a priori pas forcément ce qu'on voudrait que vous fassiez et pourtant vous le faites.

Entretien réalisé par Céline Bagault, Lina Benayada, Leo Le Diouron, Justin Morin et Damien Peynaud