

Entretien avec Sabine Huynh

Pas de vie sans le poème S'apparenter à un poète

Sabine Huynh, née en 1972 à Saïgon, au Vietnam, a grandi en France à partir de l'âge de 4 ans. Elle a aussi vécu dans différentes villes du Royaume-Uni, ainsi qu'aux États-Unis, au Canada et en Israël. Elle vit aujourd'hui à Tel Aviv. Elle a fait des études de littérature anglaise et américaine, ainsi que de sciences du langage et de sciences de l'éducation. Elle détient un doctorat en linguistique de l'Université hébraïque de Jérusalem et elle a été boursière post-doctorale de l'université d'Ottawa, au Laboratoire de sociolinguistique. Elle a publié de nombreux recueils de poèmes, quelques livres en prose et de nombreuses traductions littéraires (surtout de poésie). Elvis à la radio (éditions Maurice Nadeau, 2022) est un récit littéraire à teneur autobiographique qui a reçu le prix Jean-Jacques Rousseau ainsi que le Prix de la littérature de l'exil en 2023.

Dominique Marin : Un heureux hasard a porté entre mes mains votre livre *Elvis à la radio*, avant qu'il ne reçoive le prix Jean-Jacques Rousseau 2023. J'avoue que la lecture de la première page, sorte de long incipit, a été un véritable choc, tant esthétique, par son écriture, que conceptuel, par son éloge de la répétition. Vous contestez l'opprobre dont la répétition, dans la vie comme dans la littérature, est l'objet pour en dévoiler la profonde nécessité : « Je crois que notre besoin de répéter vient du besoin de circonscrire cette langue étrangère que devient peu à peu la mémoire, avec ses souvenirs occultés, insaisissables. »

Pour les lecteurs du *Mensuel*, je précise que vous ne connaissez rien à la psychanalyse ni à Lacan, ce qui rend votre propos d'autant plus intriquant et paradoxal.

Comment conciliez-vous le besoin de répétition avec cette langue étrangère perdue que serait la mémoire ? Quelle en est votre expérience ?

Sabine Huynh : J'ai toujours ressenti une certaine gêne en entendant une personne dire à une autre, ou au sujet de quelqu'un, qu'il ou elle répète toujours la même chose, qu'il ou elle radote ou rabâche, et que par conséquent on s'ennuie avec, en particulier si cette personne *raconte sa vie*. Comment peut-on se lasser d'entendre des histoires de vie, et penser entendre la même histoire, alors qu'en fait elle est chaque fois différente ? Elle est différente d'une part parce que celui qui la raconte a changé depuis la dernière fois qu'il l'a racontée (il a plus ou moins de souvenirs de cette histoire, il peut aussi fabuler plus ou moins), d'autre part parce que la personne qui écoute a également changé depuis la dernière fois (elle est plus ou moins réceptive et se souvient plus ou moins des détails déjà narrés), et finalement parce que le contexte du récit n'est pas le même non plus. Il ne peut jamais être le même en fait, même si la situation est similaire, après le repas de famille, au moment du café, par exemple, car il ne fait pas le même temps, la même température, on n'a pas mangé la même chose ni partagé les mêmes anecdotes que la fois précédente durant le repas, les convives ne sont pas de la même humeur, bref, ils sont à un moment différent de leur vie. Autant de raisons qui font que ce que l'on croit être une répétition n'en est pas une au sens strict, car rien n'est vraiment reproduit à l'identique, même si certains mots peuvent être répétés d'une fois à l'autre (nous faisons ce que nous pouvons avec le langage que nous avons à notre disposition). La répétition à l'identique, la copie exacte, n'est donc pas vraiment possible, et si les phrases employées pour redire l'histoire étaient exactement les mêmes que la fois précédente, alors nous serions peut-être en présence d'une anomalie, symptomatique de quelque chose qui relèverait de la psychiatrie et nous sortirions du domaine de l'ordinaire.

Dans le cadre de l'aventure scriptorielle titanesque dans laquelle je m'étais lancée – que l'on pourrait résumer par les mots « écrire d'une façon littéraire sur l'enfance alors qu'on n'a aucun souvenir d'enfance » –, la répétition de motifs ou d'images mentales et de certaines paroles – qui étaient tout ce que j'avais quand je me suis jetée à l'eau – était l'unique moteur de mon entreprise.

Je crois que nous sommes faits des histoires que nous (nous) racontons sur nous-mêmes, et que c'est important de respecter cela. Si nous n'étions plus en mesure de nous raconter des histoires sur nous-mêmes, soit de nous définir à nous-mêmes, je ne suis pas sûre que nous pourrions continuer à nous accrocher à la vie – par ces mots, j'entends le fait de garder comme boussole les moments de joie, les pensées positives, les espérances, les projets d'avenir, toutes ces choses qui portent et dont nous sommes heureux de parler –, car je crois qu'une fois qu'une personne commence à ne plus savoir

ce qui la définit, elle s'égaré dans le dégoût de soi, qui peut être un puits sans fond.

J'ai remarqué, en écrivant, que revenaient toujours dans mes textes, ou du moins dans mes pensées, les mêmes petites phrases, ou au mieux les mêmes petites histoires lacunaires qui tiennent en quelques phrases bancales, histoires ou phrases à partir desquelles je brodais quelque chose de plus vaste, qui pouvait, avec un peu de chance et beaucoup de travail, remplir plusieurs pages. J'ai remarqué donc que je répétais toujours les mêmes trois ou quatre histoires ou épisodes, « recyclés » de poème en nouvelle, de récit en roman. J'en ai compris intuitivement l'importance capitale. J'ai compris que ces histoires faisaient partie de ma colonne vertébrale d'écrivain, et que sans elles ce que j'écrirais perdrait probablement de sa singularité, ces histoires étant comme mes empreintes digitales d'écrivain ou de poète, tout comme nos souvenirs sont les empreintes de notre mémoire, en quelque sorte. Je pense soudain aux rêves récurrents, à ce que leur martèlement essaie de nous dire, peut-être sur ce que nous sommes, je ne sais pas, mais je digresse.

Quand on a un problème d'amnésie partielle tel que celui dont je souffre (j'appelle ça « amnésie partielle », j'ignore si c'est le bon terme pour désigner le fait que des pans entiers de ma mémoire me sont hors d'accès, et pas uniquement ceux qui concernent l'enfance, de nombreuses années de ma vie d'adulte sont aussi tombées dans les oubliettes), on est plutôt mal équipé pour écrire, car à mon avis l'imagination ne donne de bons fruits que si elle part du réel. Mes souvenirs sont flous et surtout très lacunaires, quand j'en ai. Me restent les mots, pas forcément ceux appartenant au souvenir, mais ceux dont je me suis servie un jour pour le raconter, ce qui fait que même si j'ai oublié le souvenir en question, je ne pars pas de rien à sa recherche, j'ai la canne à pêche formée de ces mots-là, et à force de la jeter maintes et maintes fois à l'eau, je parviens à faire remonter quelque chose de plus en plus précis, qui prend forme, puis à l'accrocher, puis à l'extraire du lac gelé de la mémoire. Puis je le réchauffe, le malaxe, l'étire, lui donne une nouvelle forme.

Chaque fois que je répète une scène que j'ai déjà écrite quelque part, j'obtiens toujours à la fin une scène différente, même si le point de départ est le même. Il y a toujours des éléments différents, que je m'en sois souvenue ou que je les aie inventés compte peu, d'une part parce que souvent je suis incapable de faire la distinction, et d'autre part parce que ce qui compte le plus pour moi est de créer quelque chose de nouveau, en passant par un changement de forme. Par exemple, la scène du couteau de cuisine a fait

l'objet d'un chapitre de mon roman *Elvis à la radio*, mais aussi d'un poème, « Silhouettes », publié dans le numéro 13 de la revue littéraire *La Moitié du Fourbi* et répondant au poème « Torse d'air », du poète américain Ocean Vuong. Celle de la mère « endormie » sur le carrelage de la salle de bain avec une fenêtre donnant sur un cerisier en fleurs est apparue dans *Elvis à la radio* et dans un poème, « du jardin – de l'herbier », publié dans le numéro *Sprung Rhythm* de la revue *Monologue*, ainsi que dans un essai intitulé « La main, le soleil et la mort », publié dans le numéro 5 de *La Moitié du Fourbi*, et dans un autre essai, en hébreu cette fois, « Quatre herbiers », qui sera publié en janvier.

Ainsi, les mêmes motifs apparaissent au cœur de différents tissages ou canevas que je construis. Il s'agit de répétition, mais de répétition productive, ou créative, puisque c'est la même histoire et le résultat n'est jamais le même d'un support à l'autre. Cette façon de travailler, de produire des variations sur un même thème, je l'avais remarquée – ou j'ai cru l'avoir remarquée (attention, je vais peut-être dire des bêtises, je ne me censure pas, tant pis) – chez Marguerite Duras, chez Thomas Bernhard, W. G. Sebald, Joan Didion et d'autres écrivains que j'admire, et trouvée fascinante (même chez des artistes, comme Louise Bourgeois, pour ne citer qu'un exemple). J'ai peu à peu compris qu'elle pouvait constituer une clé fructueuse pour mon travail d'écriture, et pour déverrouiller la porte de ma mémoire. Bien évidemment, ce n'est pas un sésame, et la mémoire peut rester inaccessible (une « langue étrangère », comme je disais dans ce passage d'*Elvis à la radio* que vous avez cité), malgré les histoires que l'on parvient à tirer durant le processus de la répétition. Cependant, ces histoires comptent énormément, voire autant que les vrais souvenirs (que signifie le terme « vrai souvenir », au juste ? C'est une question soulevée dans *Elvis à la radio*), dans la mesure où elles révèlent et se rapportent à des nœuds qui sont en moi et sur lesquels je trébuche sans arrêt : ils méritent donc que je m'y penche, que je m'en serve pour écrire. Telle est mon intime conviction, qui s'est forgée en écrivant à tâtons pendant des décennies. Je ne puis parler que pour moi, et donc, pour moi, répéter ou tourner autour des mêmes images, motifs, épisodes ou mots, fonctionne comme une dynamo : cela génère l'électricité dont j'ai besoin pour écrire et j'y trouve vraiment mon compte.

Vous semblez penser, Dominique, que mes propos et ma façon de procéder rappellent ou relèvent de la psychanalyse et peut-être même de la psychanalyse lacanienne, dont effectivement je ne sais absolument rien, ce qui vous semble « intrigant et paradoxal ». Laissez-moi vous poser une question à mon tour : que voulez-vous dire par « paradoxal » ? Surprenant ? Incroyable ? Est-ce que seules les personnes versées en psychanalyse sont

capables d'aboutir à un tel raisonnement ? En quoi cela vous paraît-il étrange que je loue la répétition au point d'en faire le fondement de l'écriture d'*Elvis à la radio* ? Ma question est sincère.

Vous savez, à force de réécrire ce livre (cinquante fois peut-être ?), depuis une bonne quinzaine d'années, en repartant de zéro à chaque fois, à force de faire mes gammes, comme au piano, de répéter les mêmes choses mais d'une façon différente à chaque fois, à une distance différente de ces choses, soit plus près, soit plus loin, je me suis rendu compte que certaines choses (celles qui insistent pour revenir sans cesse) fonctionnaient comme des leviers, ou des dynamos. Il suffit, par exemple, que j'écrive les mots « araignées dans les cheveux », « serviettes de cantine », « chien mourant de faim », « dictionnaire américain », « saut en parachute », « campagne italienne », « carnet de recettes », « gâteau à la crème au beurre », « jambe de poupée Barbie », « pull vert en laine qui gratte », « petit tank en plastique » ou « Elvis à la radio », par exemple, pour que tout à coup se bousculent au portillon tout un tas d'autres mots dont la seule motivation est de s'agglutiner à ces mots-là, de leur associer leurs sens, et ça fait comme une boule de neige, qui grossit, grossit, et avant que j'aie compris ce qui s'est passé, je me retrouve face à un texte que je peux travailler, façonner, raboter, peaufiner. Je ne sais pas ce que ce texte dit, au fond, ce qu'il révèle, et cela m'importe peu. Je préfère me concentrer sur sa forme, que j'espère « fraîche », ou inédite. Et je ne pense pas qu'il s'agisse de mémoire, car vraiment je n'ai aucun souvenir rattaché à ces mots. Il s'agit plutôt de mots énigmatiques qui s'ouvrent comme des fleurs sous mes yeux pour peu que je les trempe dans mon encrier. Un psychanalyste parlera peut-être d'inconscient ici. Je ne sais pas. L'écriture et l'inconscient, est-ce la même chose ? Peut-être, au fond. Je ne sais pas.

Ces motifs que je n'ai de cesse de décliner dans mes livres me font penser aux improvisations, dans la musique jazz, à partir d'une même phrase mélodique, qui est répétée. Il y a quelque chose d'obstiné et de tenace dans ce travail de répétition. Je trouve la répétition vraiment rassurante, car j'ai l'impression qu'elle me tisse un filet de sécurité sous les pieds.

Pour finir, écrire, pour moi, comme je le vis depuis toujours, c'est apprendre à écrire, je n'aurai donc de cesse de faire mes gammes pour tâcher d'écrire un peu mieux à chaque fois. Vivre pour moi est une histoire d'apprentissage. Tout ce que je fais, y compris traduire, ou aimer, je le fais en continuant à apprendre comment on le fait, car je sais si peu au fond. Même me souvenir, je ne sais pas le faire, alors j'écris, je répète, pour moi c'est la même chose.

Dominique Marin : Votre réponse soulève mille réflexions et presque autant de questions. Avant d'aller plus loin, je veux répondre à celle que vous posez sur ce que je considère, du point de vue du lecteur de nos échanges, comme un paradoxe. Bien évidemment, un non-lecteur de Lacan et de Freud peut en savoir autant sur notre besoin de répétition, sa nécessité, votre ouvrage en témoigne de manière exemplaire. Le paradoxe tient seulement au fait que quelqu'un comme vous, si versée dans les savoirs, semble ignorer que Lacan, *via* Freud qui a également parlé de compulsion de répétition, a fait de la répétition un concept fondamental de la psychanalyse. Mais nul besoin de lire Lacan pour en savoir autant sur le langage ni pour aller plus loin que lui, comme j'en ai la conviction en vous lisant. Vous citez justement Marguerite Duras, entre autres, une autrice qui a usé avec bonheur de la réécriture de certaines de ses œuvres. Lacan a pu écrire, dans son vibrant hommage sur *Le Ravissement de Lol V. Stein*, qu'elle sait sans lui ce qu'il enseigne. Nul besoin donc d'avoir lu de la psychanalyse pour parler de la répétition ou d'autre chose d'aussi important, comme l'écriture. Quand je dis que vous êtes férue de savoirs, le lecteur le comprendra en lisant la liste des références des auteurs cités dans le corps du livre *Elvis*. L'une de ces références est Georges Perec. J'aimerais beaucoup que vous m'expliquiez ce choix, votre parenté avec l'auteur de cette extraordinaire autobiographie qui commence, dans le chapitre II de *W ou le souvenir d'enfance*, par ces mots : « Je n'ai pas de souvenir d'enfance. » Perec souffrait peut-être, comme vous, de ce que vous nommez justement « amnésie partielle ». Votre lien avec lui s'affiche encore dans la page d'accueil de votre site internet (www.sabinehuynh.com) où l'on peut lire une autre phrase de *W ou le souvenir d'enfance* : « J'écris parce que nous avons vécu ensemble. » Il s'agit d'un passage dans lequel Georges Perec charge l'écriture, si j'ai bien compris, des souvenirs disparus, voire impossibles. L'écriture pourrait-elle donc pallier les interstices de la mémoire ?

Sabine Huynh : Vos remarques et interrogations ouvrent deux voies de réflexion, la première étant mon lien avec Georges Perec, et la deuxième le rôle de l'écriture dans la palliation des trous de mémoire. Elles se rejoignent au sein d'*Elvis à la radio*.

J'ai toujours admiré Perec pour son écriture sereine et sans pathos, son souci d'objectivité. Les mondes qu'il a dépliés et explorés dans son œuvre ont constitué un refuge pour moi. Ce qui est organisé, clair, technique et scientifique, me calme et me rassure. Cela ne veut pas dire que je le suis moi-même, mais j'y aspire certainement. Les mots que je lis peuvent devenir des talismans : ils acquièrent des pouvoirs, ils consolent, ils aident.

Depuis l'enfance, je me suis considérée comme orpheline, car des forces obscures m'avaient enlevé mes parents, ou du moins leur santé mentale ; des forces liées aux guerres, à l'exil, à la mort, à des traumatismes divers et inconnus de moi, qui les ont plongés dans la folie et le silence sur leur passé, censuré par eux (et j'ai conscience de la souffrance que leur a toujours causée cette coupure nette, cette condamnation et amputation des affects associés au passé). « Je dispose d'autres renseignements concernant mes parents ; je sais qu'ils ne me seront d'aucun secours pour dire ce que je voudrais en dire », écrit Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*. La pudeur de mes parents en ce qui concerne leurs sentiments, je l'ai retrouvée chez Perec, dans sa voix neutre. Mais la différence entre Perec et mes parents, peut-être, c'est que le silence consumait ces derniers et les conduisait aux implosions, aux explosions, aux cris et gestes rageurs et destructeurs, peut-être parce que, au contraire de Perec, eux *savaient*, possédaient les souvenirs, étaient tourmentés par eux. Perec quant à lui était tourmenté par l'absence de souvenirs, par le manque, le vide. Malgré tout, je préfère la façon qu'avait Perec de s'exprimer, et c'est sans doute une autre façon de dire que j'aurais préféré que mes parents perdent la mémoire des traumatismes qu'ils avaient vécus.

Vous parlez de « parenté avec l'auteur » : j'ai remplacé mes parents par les écrivains que j'aime, ils sont ma famille d'adoption, je me sens bien avec eux, de là à dire que je ne me sens bien qu'avec eux, il n'y a qu'un pas, que je franchis très souvent. L'état d'orphelin de Georges Perec (père « mort pour la France », mère très probablement exterminée à Auschwitz) en a fait un grand frère pour moi. Tout ce qu'il aurait aimé faire avec ses parents (il le raconte dans *W ou le souvenir d'enfance*), j'aurais aimé le faire avec les miens : des actes et gestes rituels au sein d'une vie réglée et sans histoire. « C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe », écrit Perec dans son livre. J'ai toujours aimé les manuels scolaires. J'ai beaucoup évoqué le manuel d'apprentissage de l'écriture et de la lecture *Daniel et Valérie* dans *Elvis à la radio*, une méthode qui m'a autant ravie qu'elle m'a inquiétée, à l'école primaire, car j'avais déjà conscience de l'écart abyssal entre le réel et la réalité qui était montrée dans ce livre, entre le dedans et le dehors.

« Je n'ai pas de souvenir d'enfance » : cette phrase tirée de l'incipit de *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, je l'ai faite mienne dès sa première lecture, pour l'avoir comprise au plus profond de sa raison d'être. Les traumatismes qui effacent la mémoire, j'en ai fait l'expérience. En anglais, il existe ces expressions, *to beat the shit out of someone*, que l'on pourrait traduire littéralement par « frapper quelqu'un jusqu'à ce que la merde sorte de lui », et *to beat the brains out of someone*, littéralement : « frapper

quelqu'un jusqu'à ce que son cerveau sorte de son crâne ». C'est horrible, cela signifie frapper très violemment quelqu'un. On peut frapper quelqu'un tellement fort que son cerveau en souffrira et qu'il perdra la mémoire de toute cette merde.

« Je n'ai pas de souvenir d'enfance » est une phrase qui à première vue peut faire lever un sourcil et paraître tout à fait déraisonnable. Souvent, les personnes qui ont des souvenirs d'enfance ne se rendent pas compte de la richesse qu'elles possèdent, des sacs remplis de pierres précieuses qui les lestent dans la vie et leur permettent de garder les pieds sur terre. Parmi les très rares souvenirs que j'ai, je n'en ai jamais pris aucun pour acquis. J'ai toujours douté d'eux. D'où le fait que je parle de faux souvenirs dans *Elvis à la radio*, et de l'impossibilité, à mes yeux, de les distinguer des vrais souvenirs, surtout quand on ne connaît pas la vérité, quand il n'y a pas de vérité à laquelle on peut se raccrocher, ce qui résulte en une mémoire pas fiable, et par conséquent en une grande difficulté à dire, à nommer, à s'exprimer.

Quand on a été dépossédé de ses souvenirs d'enfance, on éprouve le plus grand mal à faire confiance et à s'ancrer, car on n'a pas connu les repères procurés par les choses fixes, la maison de famille traversée par les générations, par exemple, ou le caveau familial, les tombes où l'on peut déposer des fleurs ou des pierres et se recueillir, ou encore la recette d'un gâteau ou d'un plat qui passe de génération en génération (avec la tendresse). Il n'y a rien à dire, à raconter. L'indicible ne s'articule que très difficilement dans la parole. On tourne autour du pot, du feu, de la douleur, jusqu'à ce qu'on prenne la décision de sauter. L'écriture est un paradoxe.

L'écriture est peut-être cette recherche impossible car infinie de l'immuable (et l'amour maternel fait, je crois, ou devrait faire partie des choses stables et impérissables), tout en étant l'inscription noir sur blanc de mots que l'on ne pourra plus modifier une fois qu'ils auront été imprimés (le répit, temporaire certes, mais répit quand même, que la publication d'un texte procure !). L'écriture se fait inventaire à travers l'invention, jeu de piste à travers l'exhaustion (on part d'approximations et on devient de plus en plus précis), analyse à travers l'exploration de toutes les hypothèses possibles. L'écriture se fait donc aussi dans l'accumulation pour combler le vide, la répétition qui fait tourner en rond mais qui donne aussi l'impression rassurante d'établir des rites, de rétablir ce qui n'est plus, et l'acte de collectionner : j'ai collectionné les timbres comme autant d'autres paysages d'enfance possibles ; les grenouilles pour m'entourer de leurs chants muets ; les pierres et les fleurs séchées dans mes herbiers, peut-être pour quand je

retrouverai les tombes des disparus... Ce « ressassement sans issue », comme l'a écrit Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*, est un jeu de poursuite et de cache-cache avec la mort, en même temps qu'une fuite hors du temps, les arrêts sur image aidant à repousser l'inéluctable.

Les souvenirs d'enfance occultés sont des grenades pas encore dégoupillées. C'est pourquoi Perec a dit dans *W et le souvenir d'enfance* qu'il se sentait rassuré par « l'absence d'histoire », protégé, « de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente ? » – le point d'interrogation final n'est bien sûr pas innocent, car il trahit peut-être une hésitation, dans le ton neutre et quasi administratif employé par Georges Perec. C'est dans cette faille, la brèche ouverte par ce point d'interrogation, cet outil en forme de serpe, avec son petit point (cette petite goutte de sang) qui s'en est détaché, ce signe incongru par son aspect grossier au sein d'un travail admirable de précision, que mon propre travail s'incrute, ou devrais-je dire s'engouffre, puisqu'il s'agit pour moi de sauter dans l'abîme, avec un parachute cependant, tissé par les mots des écrivains qui m'ont tout appris.

Vous évoquez Marguerite Duras, un autre écrivain pilier, totem pour moi. Elle a effectivement écrit et réécrit, « recyclé », pourrait-on dire, de livre en livre, de livre en film. Elle employait aussi beaucoup la répétition dans son œuvre, peut-être pour exprimer ce qui ne passe pas, ce qui reviendra toujours nous heurter, nous hanter. La seule façon de ne plus avoir peur d'un fantôme est peut-être de l'accueillir, de le faire parler, de découvrir d'où il vient, ce qu'il a vécu, ce qui l'anime. Je crois qu'on fait ça en écrivant, on adopte les fantômes. « J'écris parce que nous avons vécu ensemble » : Georges Perec, toujours dans *W ou le souvenir d'enfance*.

Dominique Marin : Votre réponse ne manque pas de résonner avec les propos de Lacan à la fin de son séminaire au titre poétique, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, où justement il évoque les souvenirs d'enfance. Il se plaint presque du fait que, sur le divan, les souvenirs d'enfance invoquent inmanquablement les parents. Il se demande, ou feint de se demander, pour quelle raison on ne pourrait pas dire que l'on est apparenté à un *pouâte*, soit à un poète. Dans votre livre, vous créez ces personnages, « ces monstres » qu'ont été vos parents, « à partir des souvenirs incertains d'une mémoire faillible » (p. 130). C'est son versant fictionnel. Je parle de fiction au sens où l'entend Jorge Semprun dans *L'Écriture ou la vie*, comme le seul moyen d'aborder le réel des camps. Parallèlement, votre livre témoigne de votre *apparentement* (je reprends l'expression de Lacan), non pas déjà à

Perec comme vous venez de l'expliquer, mais à la poésie. Je ne sais plus où, vous écrivez avoir remplacé vos parents par les auteurs que vous aimez. L'écriture et la poésie jouent un rôle d'une nécessité vitale. C'est le versant proprement singulier de votre roman qui déploie une réflexion sur l'écriture elle-même.

J'aimerais que vous reveniez à ce moment où justement la poésie a surgi dans votre enfance et à la place qu'elle a prise. Pourriez-vous revenir également sur ce que veut dire « faire la radio », un chapitre qui m'a beaucoup intrigué ?

Sabine Huynh : Très tôt, j'ai compris qu'il y avait un écart gigantesque entre ce qui se passait à la maison, au sein de ma famille, et le monde extérieur, le monde « réel » – je préférais reléguer le monde familial à l'irréel, au mauvais rêve, et je priais chaque jour de me réveiller pour sortir du cauchemar. J'y croyais ferme. Tout en me racontant des histoires, bien sûr. En quelque sorte, mes parents n'ont jamais existé, puisque dès mon plus jeune âge, confiée à ma grand-mère maternelle, je ne les voyais plus et en avais oublié l'existence. À la page 152 d'*Elvis à la radio*, il est écrit ceci : « Cet instant où la petite fille, se saisissant avec hésitation du tank, se demandait à quels parents sa mère faisait allusion, car elle prenait sa grand-mère pour sa mère. » Je me rends compte que, dans mon livre, le terme « parents », qui revient sans cesse, ne les désigne pas vraiment ; « mes parents » y est une entité verbale et fictive, sans référent, bien entendu, puisque je n'ai jamais vraiment su qui ils étaient, ce qu'ils étaient, je ne les ai pas vraiment connus, même si j'ai vécu une dizaine d'années avec eux en France (de l'âge de 4 ans à l'âge de 15 ans). Ils me sont toujours restés étrangers. Les parents de la fillette dans *Elvis à la radio* ont forcément été inventés. Il n'y a jamais eu de parents dans ma vie, dans le sens de parents affectueux. À mes yeux, les parents qui ne prodiguent pas d'affection ne sont pas des parents, ils sont juste des géniteurs. D'ailleurs, à la page 290, il est dit : « À défaut de bras grand ouverts, la fillette se jette sur le canapé, plonge sous la couverture, et reprend sa lecture de *Tistou les pouces verts*. »

Le monde de référence que j'avais en dehors de celui de la maison, de la famille, un monde chaotique, violent et bruyant, était le monde silencieux de la lecture, de l'introspection et de la littérature, un monde découvert grâce à l'école et aux manuels scolaires, aux bibliothèques des différents établissements primaires et secondaires que j'ai fréquentés, ainsi qu'à la bibliothèque municipale de l'une des villes de banlieue où j'ai grandi. Si je ne comprenais pas quelque chose, je me tournais vers les livres, à défaut de pouvoir poser des questions à mes parents. Les livres me racontaient des

histoires, m'aidaient à me raconter mes propres histoires. J'ai toujours eu une préférence pour les dictionnaires, surtout ceux qui sont illustrés et encyclopédiques.

À l'école, j'étais une très bonne élève, très appliquée, toujours première de la classe, mais trop timide pour oser demander quoi que ce soit. Je comparais constamment les situations que je vivais aux situations fictives que je rencontrais dans les livres. Les livres étaient pour moi le réel, un réel que j'avais le temps d'appréhender aussi : on peut lire lentement, relire, prendre le temps de réfléchir, pas comme dans la vie où tout vous tombe dessus sans crier gare. Je comparais ma mère aux mères des livres d'Hervé Bazin (*Vipère au poing*) et de Boris Vian (*L'Arrache-cœur*), mes parents à ceux de *Poil de Carotte*, les Lepic, ou aux couples des livres de Zola (*Germinal* et *L'Assommoir*). Cela ne veut pas dire qu'ils étaient comme ces personnages-là, j'avais juste besoin de repères, la littérature m'en donnait. La réalité des livres avait remplacé le réel, et cela m'aidait à survivre au réel. Je comprenais ainsi plus ou moins le monde, en tout cas, j'avais l'impression de mieux comprendre ce que je lisais que ce qui se passait à la maison. Par exemple, à l'époque de mon amour sans bornes pour les livres de la Comtesse de Ségur, persuadée que je devais me conduire comme les petites filles dont je lisais les aventures, je passais mon temps à faire des révérences aux vieilles dames que je croisais dans la rue.

Le réel, c'étaient les livres, un réel fictif dans lequel je me sentais moins étrangère que dans le monde où je vivais, entre la violence familiale et la violence sociale (le racisme anti-asiatique et la pauvreté, entre autres). J'ai commencé à écrire très jeune, et à l'école primaire je rêvais déjà de devenir écrivain. J'écrivais surtout des histoires rocambolesques, d'une écriture microscopique, sur des feuilles de papier pelure très fines que je pliais en deux, puis en quatre, puis en huit, etc., aussi petit que je pouvais, avant de les dissimuler dans des mini-tiroirs que j'avais fabriqués en collant des boîtes d'allumettes vides l'une sur l'autre. L'écriture était secrète à la maison. Je cousais aussi ensemble de petits rectangles de papier pliés en deux pour fabriquer de mini-livres que je remplissais de mes pattes de mouche. À l'école, en plus des rédactions qu'on nous faisait faire, et dans lesquelles j'excellais, j'écrivais des poèmes. La découverte de la poésie, je la dois à mes instituteurs et aux manuels scolaires. Les textes de Jacques Prévert me procuraient un plaisir immense, par leur intelligence et leur humour, leurs jeux de mots ; j'y découvrais une nouvelle façon d'écrire, une nouvelle langue, tellement vivante.

Durant l'année de CM2, j'avais donc dix ans, nous avons préparé une pièce de théâtre avec mon merveilleux instituteur, de son nom Pierre-Luc Paquien (mort en montagne en février 2022 à l'âge de 67 ans ; nous avons gardé le contact). Les tirades étaient en vers. Chaque élève jouait un rôle différent et ceux dont le rôle était parlant devaient composer leurs propres poèmes. J'adorais ça et je suis devenue le « nègre » de la classe : j'ai écrit les tirades de tous les personnages. Une tâche jubilatoire, d'autant plus que soudain je me faisais enfin des amis.

La même année, mon instituteur, s'étant rendu compte que son élève muette en classe avait beaucoup de facilités avec l'écriture et qu'elle s'épanouissait en écrivant, a laissé un cahier vierge au fond de la salle de classe, un cahier sur lequel il avait inscrit les mots « Le Cahier des Pouêts » (vous avez parlé de Lacan et de « pouâte » dans votre question, je n'ai pas compris ce que vous vouliez dire par « pouâte »), et il avait dit à tous les élèves de la classe, en me fixant droit dans les yeux, que quiconque le souhaitait pouvait écrire des poèmes dans ce cahier pendant la récréation. Je fus la seule à le faire.

Ne croyez pas que je me souviens parfaitement de tout cela. Je ne me souviens de rien. Je ne fais que répéter des phrases que j'ai déjà utilisées pour raconter ces histoires que je me suis racontées, sans pouvoir dire si ces choses ont réellement eu lieu ou pas. Je pense sincèrement que oui, mais je n'en ai aucune preuve.

Puis, à l'adolescence, je tenais un journal intime et j'avais un classeur de poèmes : feuilles A4 à petits carreaux et perforées. Mes poèmes étaient plutôt concrets et philosophiques, réflexifs, un peu bizarres, ils portaient sur des objets. Leur langue était codée, d'une certaine manière, ou elle visait à l'être. J'avais conscience que je pouvais inventer une autre langue pour exprimer certaines choses à demi-mot. Le secret était alors une composante de mon écriture. Je cachais ce que j'écrivais sous mon matelas. Je ne voulais pas qu'un membre de ma famille tombe dessus. Mais le classeur était trop grand, trop épais et rigide, pour être caché, c'est probablement pour cela que les poèmes qu'il contenait étaient obscurs, exprès. Ce classeur, je l'ai toujours. À l'âge de 19 ans, j'ai décidé de n'écrire que des poèmes en anglais, et je m'y suis tenue, pendant une bonne dizaine d'années. Ma mère ne connaissait pas l'anglais.

Dans ma vie, la poésie occupe une place centrale, celle d'une langue étrangère dont l'apprentissage m'est perpétuel et qui pourtant est bien à moi, intimement. J'apprends à écrire des poèmes en en écrivant. Dans mon bureau, la poésie occupe une dizaine d'étagères, à raison de cent livres en

moyenne par étagère. Il m'arrive de ne pouvoir lire que de la poésie pendant des mois, un an. Je n'en écris pas tous les jours, quoique, si, en fait, puisque j'en traduis tous les jours : traduire c'est écrire. J'ai publié peut-être six recueils. Le prochain sortira aux éditions Bruno Doucey en mai 2024. Le premier est sorti il y a une dizaine d'années. Un recueil de poèmes, ce n'est pas un roman de trois cents pages, donc j'écris très lentement en fin de compte. La poésie m'est essentielle. C'est ma façon de voir le monde, d'être au monde et de dire le monde, c'est peut-être le seul rapport au monde qui pour moi fasse sens. Je ne sais pas. C'est plat ce que je vous dis là. Cela ne correspond pas à ce qui se passe dans mon corps, dans mon cerveau, quand je lis un poème. Je n'aurais peut-être pas de vie sans le poème. Il m'est difficile d'en parler d'une façon générale, c'est comme décrire la joie, ou le fait d'être en vie...

En relisant le chapitre « Faire la radio », je me rends compte qu'il n'est peut-être pas aussi clair que je le croyais. À la page 161, il est écrit : « La musique et la poésie deviennent son refuge mental. Les mauvais jours, elle ouvre grand les vannes et dans sa tête aussi agitée qu'une lessiveuse se mettent à tourner les notes, les mots, les rimes, les langues. Elle se laisse emporter, oubliant tout le reste. Elle appelle cela "faire la radio". » On fait la radio quand on est angoissé : on allume la radio dans sa tête et on se répète mentalement la même chanson ou le même air, en boucle ; ce faisant, on se coupe du monde extérieur, on arrête de penser et l'angoisse s'éloigne petit à petit. Il m'est arrivé de faire la radio pendant des heures ou des jours d'affilée, c'est-à-dire que je me chantais le même bout de chanson sans arrêt, pour ne penser à rien d'autre. Faire la radio, c'est un peu comme se répéter mentalement ou à voix haute des mantras, des prières magiques ou des formules, des suites de mots, pour se calmer, mais avec la musique en plus. Je faisais souvent ça quand j'étais enfant, adolescente et jeune adulte. Dans *Elvis à la radio*, je révèle deux de ces mantras : « L'esprit est plus fort que le corps » et « One thousand, two thousand, three thousand, check canopy ! ». Il m'arrive encore de me servir de « L'esprit est plus fort que le corps » et de faire la radio, mais de façon inconsciente, comme un réflexe conditionné, et c'est assez gênant car j'ai du mal à m'en débarrasser et parfois ça m'empêche de dormir.

Dominique Marin : Quelle heureuse formule que ce Cahier des Pouêts qui vous est désigné par votre instituteur, qui vous désigne pour ainsi dire ! Je note que pendant un temps l'écriture poétique se faisait en anglais, dix ans, parce que justement votre mère ne maîtrisait pas cette langue. Vous étiez pourtant loin d'elle à l'époque.

J'aimerais que vous nous expliquiez la place, cette fois-ci, qu'occupe la traduction et pourquoi il faut lire Anne Sexton. J'ai lu dans un magnifique entretien accordé à Hervé Weil pour la revue en ligne *zone-critique.com*¹ que vous avez tant pratiqué ses œuvres qu'il vous arrive souvent, notamment lorsque vous la traduisez, « de converser dans [votre] tête » avec elle. Du coup, je reviens à *Elvis à la radio*. Le goût et la pratique de la poésie qui se sont instaurés très tôt dans votre vie comme refuge, si j'ai bien compris, sont-ils en lien avec « faire la radio » ? Dit autrement, cela signifie-t-il que, pour vous, la pratique de l'écriture, qu'il s'agisse de traduction ou non, passe par le discours intérieur ?

Sabine Huynh : Oui, absolument. Il semblerait que mon rapport au monde passe d'abord par une retraduction de ce monde dans ma tête, comme le réaménagement d'un espace pour le rendre plus vivable ou pour l'adapter à ses propres besoins. Lire et traduire ont effectivement contribué pour moi à la construction de refuges, de maisons mentales.

Votre question touche à un point important en ce qui concerne ma façon d'écrire mes poèmes : je les écris dans ma tête, en les ressassant jour après jour, pendant des semaines, des mois, et le jour où le poème se pose sur une feuille, il est déjà formé, comme un nouveau-né. Bien sûr, il lui faudra encore du temps pour pouvoir tenir debout tout seul, mais normalement il est viable. Écrire, traduire, ressasser, répéter, « faire la radio », se réfugier dans ce lieu rassurant engendré par la répétition, qui construit, mot après mot, brique après brique, des murs autour de soi : je crois qu'en ce qui me concerne c'est du pareil au même.

Je crois que j'ai toujours traduit, pour avoir toujours baigné dans des langues et vécu entre les langues. À ma naissance en 1972, à Saïgon, au Vietnam, mes parents, dont la langue maternelle est le vietnamien, parlent déjà français depuis l'enfance, puisqu'ils sont allés à l'école française, où l'enseignement leur a été dispensé par des religieux catholiques. Mon père parle aussi l'anglais. C'est la guerre. Je suis confiée à ma naissance à ma grand-mère. Selon la légende, elle écoute quotidiennement la radio des forces armées américaines et je suis scotchée au transistor diffusant des chansons américaines des années cinquante et soixante, puisque je ne commence à marcher que vers l'âge de 3 ans. Quand, vers l'âge de 6 ans et déjà en France, je retrouve la langue anglaise grâce à la visite d'un oncle américain et le don qu'il me fait d'un dictionnaire encyclopédique de la langue américaine, je n'éprouve pas de grande difficulté pour la lire. Même chose au moment où j'ai commencé l'apprentissage formel de l'anglais en classe de sixième (je jubilais autant que je m'ennuyais en cours, c'était trop facile).

Avec l'anglais, j'ai l'impression d'être enfin rentrée « chez moi ». À la maison, en France, j'entends mes parents se parler en vietnamien et parler français à leurs enfants. Ils maîtrisent très bien la langue française, mais leur français est scolaire et hugolien, emprunté, il ne répond pas aux besoins de la vie de tous les jours. Je suis donc chargée de remplir les documents administratifs et de rédiger les divers courriers dont ils ont besoin. J'écris moi-même mes mots d'absence quand je ne vais pas à l'école. J'écris aussi, de la part de mes parents, des lettres à ma grand-mère restée au Vietnam, en français. Au collège, je commence à apprendre l'espagnol et l'italien, c'est une véritable fête pour moi. À peine âgée de 19 ans, je monte dans un autocar puis dans un ferry puis dans un autobus et je me retrouve à Londres, pour y travailler et y vivre, seule. C'est une renaissance. J'arrête d'écrire en français, tous mes poèmes seront désormais en anglais. Je les écris directement en anglais, mais je pense que je me traduis quand même du français vers l'anglais, dans ma tête, avant d'écrire. Chose intéressante : quand je reviens en France au bout d'une année passée à Londres, le choc est tel que je ne parviens plus à parler français sans bégayer sévèrement, alors j'ouvre la bouche le moins possible, et à la première occasion je repars vivre en Angleterre. Plus tard, j'apprendrai aussi le suédois, le chinois, l'hébreu... Je parviens à apprendre toutes les langues que je veux, sauf le vietnamien, que je ne retiens pas, c'est quand même fou. J'ai recommencé à écrire des poèmes en français en 2011, alors que je vivais en Israël depuis à peu près dix ans.

Aujourd'hui, cela fait vingt-deux ans que je vis en Israël. Je parle hébreu couramment, je traduis de la poésie de l'hébreu et de l'anglais. On me demande souvent pourquoi je me suis installée en Israël, qui n'est quand même pas le pays le plus calme de la terre, et puis je n'aurais eu aucun problème à rester en Angleterre, aux États-Unis ou au Canada, des pays où j'ai étudié et travaillé, ou bien à choisir un autre pays anglophone, ou un autre pays d'Europe, ou d'Asie, pourquoi pas. La réponse simple : à cause d'une histoire d'amour. La réponse complexe, parce qu'elle va chercher plus loin, cherchant à interpréter, à traduire et à relier des choses entre elles : ici, il m'arrive de traduire des textes concernant l'Holocauste et je suis confrontée à la violence inouïe de l'Histoire, c'est ici que je prends connaissance de concepts comme la survie, la résilience, les traumatismes, et que je me confronte, d'une manière détournée, à la violence de l'histoire de mon pays de naissance, le Vietnam, avec les colonisations, les guerres. (Je n'ai jamais pu voir de films sur la guerre du Vietnam, j'ai toujours refusé, d'une manière générale, de me pencher sur l'histoire de ce pays, or, je n'ai fait que ça pendant six ans, en écrivant ma thèse de doctorat en linguistique à

l'Université hébraïque de Jérusalem sur les mécanismes d'intégration des mots d'emprunt français dans la langue vietnamienne !)

Je ne dis pas que j'ai choisi de venir vivre en Israël pour ça, étant donné que j'ignorais tout de ce pays, mais il est possible qu'inconsciemment j'y sois restée pour ça, pour pouvoir finalement apprendre d'où je venais. Faire des recherches sur la Shoah pour traduire des textes d'Uri Orlev (écrivain israélien rescapé du camp de Bergen-Belsen) de l'hébreu m'a probablement rendue plus forte et m'a armée pour faire face à l'histoire sanglante du pays de mes parents, que je n'ai pu découvrir que grâce au biais de la recherche doctorale, puisque mes parents ne m'ont jamais parlé de leur passé. Je me rends compte que je n'aurais peut-être jamais pu écrire *Elvis à la radio* ailleurs qu'en Israël.

Bref, il n'est pas surprenant que cette vie passée entre les langues m'ait menée à la traduction, technique d'abord (je traduais pour payer mes études quand j'étais à l'université), littéraire ensuite, et à faire une thèse de doctorat en linguistique. C'était tout naturel.

Pourquoi faut-il lire Anne Sexton, demandez-vous ? Cela revient à se demander pourquoi il est nécessaire de lire une grande poète américaine née en 1928 et morte suicidée en 1974, dont le travail a été dénigré et taxé de « confessionnaliste » par ses détracteurs, parce qu'elle allait à contre-courant en écrivant des textes intimes portant sur sa vie et son corps de femme : grossesse, avortement, maternité, désir, sexualité féminine, suicide, folie, internements psychiatriques – des sujets considérés alors comme apoétiques, vulgaires, tabous, et d'autant plus s'ils étaient abordés par des femmes. Il est évident que son œuvre poétique (à la forme très travaillée) était séminale, révolutionnaire, qu'elle sortait du lot, qu'elle bouleversait l'ordre établi, qu'elle était subversive, et par conséquent digne du plus grand intérêt. Le jury du prix Pulitzer de poésie de 1967 ne s'y était pas trompé !

Anne Sexton a poussé des portes, ouvert des fenêtres, aboli des seuils et des frontières, libéré la poésie américaine du carcan puritain et masculin qui la gangrenait encore dans les années soixante. Elle a commencé à écrire de la poésie à l'adolescence, puis s'est arrêtée net après que sa mère, envieuse du talent de sa fille à cause de ses propres ambitions littéraires déçues, l'a accusée d'avoir plagié la poète Sara Teasdale. Ce n'est que plus tard que, déjà mariée et mère, et survivante d'une ou deux tentatives de suicide, elle s'y est remise, et cela très sérieusement, pour deux raisons : 1) son psychiatre, qui avait constaté sa créativité débordante, l'a poussée à écrire, puisqu'elle lui semblait aimer la poésie ; et 2) elle avait vu dans une émission télévisée le critique I. A. Richards donner un cours sur le sonnet,

et après s'être dit que ce serait amusant d'essayer, elle s'est mise à en écrire toute une série.

Je crois qu'en écrivant, elle parvenait à comprendre des choses qu'elle ne parvenait pas à comprendre autrement. Elle parvenait à mettre de l'ordre dans son chaos mental, et cela lui a été bénéfique. Je pense que la poésie a maintenu Anne Sexton en vie dans les pires moments, et que sans la poésie elle n'aurait pas vécu jusqu'à l'âge de 46 ans. La poésie ne sauve pas, le suicide d'Anne Sexton et de son amie Sylvia Plath, entre autres, l'a prouvé, mais elle peut offrir un refuge, un moment de répit.

Traduire Anne Sexton est le plus beau cadeau de ma vie. J'apprends tant de la vie et de l'écriture avec elle, et puis ce travail m'a donné une grande sœur. Tout le monde devrait avoir ou adopter une grande sœur.

1. [↑](https://zone-critique.com/critiques/sabine-huynh-il-arrive-quun-poeme-demande-a-etre-traduit-par-vous/) S. Huynh, « Il arrive qu'un poème "demande" à être traduit par vous », <https://zone-critique.com/critiques/sabine-huynh-il-arrive-quun-poeme-demande-a-etre-traduit-par-vous/>