

An Interview with Catherine Rey

Écrire entre deux langues/Writing Between Two Languages

Natalie Edwards

Introduction

‘Est-ce que vous écrivez toujours?’ was a question posed to Catherine Rey by a fellow writer and the title of an article she penned on writing between cultures.¹ The question, from a writer who had just published a novel and was referring slyly to the relative slowing of Rey’s literary output, serves as a springboard for a reflection on the trajectory of her writing. This trajectory began in France and in French. Rey studied literature and became a teacher and writer. Her first novel *L’Ami intime* was published by Le Temps qu’il fait in 1994. Two more novels followed: *Les Jours heureux* (1995) and *Éloge de l’oubli* (1996). The following year, however, at the age of forty-one, Rey left France for Australia, leaving a job and a family behind her. As she has subsequently written, she also left behind a literary culture in which ‘Paris est le centre du monde’.²

Rey’s paternal grandparents had emigrated from France to Perth and it was in this city that her father was born in 1918. She thus grew up hearing stories of Australia, which had become a mythic space for her. What she discovered in Australia was a different culture, language and spirituality

¹ Catherine Rey, ‘Est-ce que vous écrivez toujours?’, *Australian Journal of French Studies*, 48.3 (2011), pp. 337–347.

² Catherine Rey, p. 337.

that freed her from the constraints of the Parisian literary establishment. She continued to write but her novels took on a markedly different tone and content. *Lucie comme les chiens* (2001), the first novel Rey published following her move to Australia, is a disturbing tale of an abused young woman in the Australian outback. *Ce que racontait Jones*, which followed two years later and was again set in Australia, was shortlisted both for the Prix Renaudot and the Prix Femina. Her changed trajectory culminated in the partially autobiographical text *Une femme en marche* (2007). This text represents a writer who leaves France for Australia, where she finds a new understanding of her relationship with her family, particularly her mother, and a fresh approach to writing.

Rey claims elsewhere that writing in French in Australia freed her from a society and a literary culture that inhibited her; ‘de texte en texte, je découvre celle que je fus, celle que je suis et celle que je voudrais devenir’.³ Writing in her mother tongue in an adopted nation leads her to develop what she terms ‘une troisième langue’, something to which she is particularly attuned due to her doctoral studies.⁴ Rey completed a doctoral thesis at the University of Western Australia entitled *La Nouvelle Babel*, which compared the work of Milan Kundera, Emil Cioran and Andrei Makine. She humbly inscribes herself in this lineage of writers who have adopted different nations and different languages—sometimes by choice and sometimes as a result of pain, misfortune or trauma.

Most recently, Rey published her first novel entirely in English: *The Lovers*, published by Gazebo, Sydney, in 2018. This looks set to become a pivotal moment in Rey’s trajectory, especially since only two of her works to date have been translated into English. *The Lovers* has already been greeted favourably by reviewers. Michelle de Kretser described it as ‘utterly compelling’ and ‘impeccably crafted’ and it was hailed by the *Sydney Morning Herald* as ‘a timely and sophisticated psychological thriller’. Rey was hosted by the University of Adelaide in May 2018 on the occasion of the publication of this novel. What follows is an interview conducted during her visit to Adelaide.

³ Catherine Rey, p. 338.

⁴ Catherine Rey, p. 346.

Natalie Edwards : Vous avez écrit huit romans en français. Cette année vous venez de publier votre premier roman en anglais, *The Lovers*. Pourquoi avez-vous changé de langue d'écriture ?

Catherine Rey : Pour survivre en tant qu'écrivain, il me fallait changer de langue d'écriture. Depuis une dizaine d'années, j'ai de plus en plus de mal à me faire publier dans mon pays natal, la France. Tout ce que j'ai proposé a été refusé. Est-ce qu'on me fait payer le fait d'être partie, d'avoir fui le pays, d'avoir déserté ? Je ne sais pas... Mon travail sort des sentiers battus, et en France, en ce moment, il est devenu difficile de trouver des éditeurs qui acceptent de prendre des risques en publiant des auteurs un peu inventifs. Donc si je voulais rester vivante, continuer d'exister comme écrivain, il me fallait tenter d'ouvrir d'autres portes, atteindre d'autres lecteurs, partager avec mes amis australiens le monde intérieur qui est le mien. D'autre part le fait de n'avoir que deux romans traduits en anglais était un handicap. Il n'est pas facile de trouver de bons traducteurs de littérature et puis l'Australie publie peu de livres en traduction, seulement 2% contrairement aux pays européens où cela peut atteindre jusqu'à 70% de la production littéraire comme en Slovénie. J'ai attendu avec espoir que mes autres romans soient traduits et publiés, mais comme rien ne venait, j'ai franchi le pas et écrit en anglais.

NE: You arrived in Australia in 1997 and you continued to write in French. Even though you kept writing in French, do you think your writing style evolved here?

CR: Yes, absolutely. I don't think I would have become entirely myself if I hadn't left my country. The literary past in France is heavy, you know, you have writers like La Bruyère saying that 'tout est dit et l'on vient trop tard depuis plus de 7000 ans qu'il y a des hommes et qui pensent'. It translates as 'everything has already been said, and we are here too late after 7,000 years'. It sounds like an injunction to stop thinking and writing! I have the feeling that in France there is an underlying statement claiming that we are constantly going through apocalyptic times and nothing is worth the effort. It freezes me. Here, in Australia at least, I have been able to experiment with new styles of writing, new forms, new ideas, and I have indulged in a baroque style which I love so much. I have been influenced by Djuna Barnes' writing, especially *Nightwood*. I wrote my Master's on this novel at a time when no one had heard about Djuna Barnes. That was a turning point in my life. After

reading this masterpiece, I had the certainty that I wanted to be a writer. The freedom, the ground-breaking style, the novelty, the taste for details, the 'deconstruction' in *Nightwood*, years before anyone talked about deconstruction: it became my idea of writing, and it still is. Leaving my country and writing in another language gave me the liberty of venturing into unknown, uncharted territory: surrealism, philosophical tales, exploration of inner voices, free associations of ideas. I know that I would never have allowed myself such freedom if I had stayed in France.

NE: Two of your texts have been translated: *Ce que racontait Jones* and *Une femme en marche*. Could you comment on the differences between the titles of the original and the translated versions?

CR: There are two very different approaches to translation. *Stepping Out* as a title for *Une femme en marche* was my idea. It is borrowed from Kafka: 'écrire, c'est sortir du rang des assassins', which translates as 'writing is stepping out of the rank of the murderers'. By running away from home when I was seventeen, by running away from an unhappy marriage in 1996, by leaving my country and coming to Australia with no job and a one metre square box of clothes and music books, by becoming a writer, by not trying by all means to fit within the limits of the usual expectations of a society, I think I stepped out of the rank of the murderers. I tried.

The Spruiker's Tale, as a title, was translator Andrew Riemer's idea. I love this title. But a translation cannot mirror exactly the original text, however good it is. When I started writing in English, I think I wanted to own my work, express my own voice. Years ago, when the translations were published, I loved them. Today I have some reservations. Still, thanks to the two translators, Julie Rose and Andrew Riemer, I have been able to become known as a French writer and I am very grateful.

NE : Reconnaissez-vous votre propre texte dans la traduction? Une traduction est-elle une trahison ?

CR : Ainsi que je viens de le dire, à l'époque, j'ai aimé les traductions, mon travail avait une chance d'être découvert en Australie et j'étais aux anges, mais aujourd'hui où mon travail sur la langue anglaise est devenu intense, mon opinion a changé. Je travaille la langue anglaise chaque jour ; posséder une autre langue est un travail de romain pour moi. Maintenant, je sais quelle est la différence entre l'original et ces deux traductions : c'est la voix. Les mots sont là, mais le ton n'y est pas. *Ce que racontait Jones* était baroque,

dans l'esprit de Djuna Barnes. *Une femme en marche* est subtil, c'est un livre sur ma mère, écrit entre haine et passion. La traduction ne rend pas assez compte de cette subtilité, de cette brisure. J'ai beaucoup pleuré en écrivant la seconde partie du texte. La traduction ne m'émeut pas. Mais peut-être est-ce à cause de cette distance atroce, cruelle, schizophrène entre la langue maternelle et la langue étrangère. Et le traducteur n'y peut rien.

NE : Vous avez écrit une thèse de doctorat sur des écrivains qui ont adopté la langue française. Dans quelle mesure cela a éclairé votre démarche de changer de langue ?

CR : Lorsque j'ai commencé ma thèse en 2001 je n'avais aucune idée que j'écrirais un jour en anglais. L'idée d'abandonner ma langue maternelle me faisait horreur. J'étais persuadée que j'allais être traduite, publiée, et que le fait de vivre loin de mon pays n'allait rien changer à ma carrière. C'était romantique, idéaliste, et surtout à mille lieues de la réalité. Vivre loin de mon pays a tout changé. J'ai perdu le contact avec mes anciens éditeurs et avec beaucoup d'amis qui m'ont considérée comme perdue à l'autre bout du monde. Il devenait inutile d'entretenir des liens avec moi. Ils ont cessé de m'écrire, sauf une amie très fidèle, galeriste à Dakar. Les gens ont cessé de me téléphoner et je me suis retrouvée très seule. Je n'ai aucune famille en Australie à part mon mari, qui est australien. La solitude est devenue très cruelle et lourde avec les années. C'est aussi pourquoi j'ai changé de langue, pour 'reach out' comme on dit ici, pour renouer des liens, être à 100% ce que je suis, c'est-à-dire, un écrivain. Quand on est ainsi partagé entre deux pays, il y a toujours un pays qui reste dans l'ombre : c'est le pays qu'on a quitté. Autour de moi, dans le village où j'habite, peu de personnes savent que je suis un écrivain français. La barrière de la langue fait barrage. Ils pensent que je suis professeur, ou artiste peintre, mais beaucoup de gens ont découvert le fait que j'étais écrivain quand j'ai publié *The Lovers*.

Ne pas pouvoir être entièrement moi était devenu un handicap avec le temps. Au début, je trouvais cela amusant de me cacher, et puis, la solitude m'a rattrapée ! C'est comme s'il me fallait mener une double vie. Comme si le fait d'écrire était une honte, comme si mon passé, ce que je faisais avant de venir ici était une honte. La vie d'un immigré ne commence pas quand il arrive dans son nouveau pays. Il a un passé, il a fait des choses avant, il a eu une autre vie, une vie antérieure. Moi, je suis arrivée ici à quarante et un ans et j'avais déjà fait beaucoup de choses. Le pays d'accueil est souvent

indifférent à la vie antérieure. Ce qui s'est produit dans un autre pays, dans une autre langue, n'existe pas. Parallèlement je fais la même expérience quand je rentre en France. Personne ne me pose de questions sur ma vie en Australie. Avec mes amis, mes proches, c'est l'indifférence totale. On me voit comme on m'a laissée, avec le même regard, et je reprends la vie là où je l'avais abandonnée. Cette dénégation du fait qu'on puisse avoir deux vies est douloureuse.

NE: The Chinese/British writer Xiaolu Guo claimed in a festival on the global novel that 'language is a passport. A dubious, dangerous passport too'. Do you agree with her?

CR: Oh, yes! I agree with her. Most of the books that win prizes today are written in English, which is the global language, and why not say the 'dominant' language. So many countries are lazy when it comes to translating foreign literature; they just fish into this pool of English literature which slowly transforms our reading habits by formatting taste, expectations, ideas, the idea of what a novel should be. I've noticed that more and more thrillers are published, alongside some sort of light, easy to read, entertaining, humorous, feel-good books. It is appalling. I spend my life reading, thinking, researching, improving my second language. I am thirsty for knowledge, and when I look at what people read, it breaks my heart. The law of consumerism slowly transforms our lives. Intelligence and knowledge are no longer priority number one. I belong to a generation in which students had a passionate thirst for knowledge. My fellow students in the eighties wanted to be artists, writers, philosophers. I sometimes think I am a dinosaur. Other times I think I belong to the nineteenth century.

NE: Chacun de vos textes est expérimental. *The Lovers*, en particulier, a une structure innovatrice avec des actes et des points de vue différents. Pouvez-vous commenter la structure ?

CR : *The Lovers* a une structure de tragédie en cinq actes, avec l'exposition, les rebondissements, le nœud et le dénouement. Chaque acte se déroule sur une période de huit jours. Depuis mon premier livre *L'Ami Intime*, j'ai presque toujours adopté des structures influencées du théâtre. 'Une action simple chargée de peu de matière', de Racine, dans sa préface de *Bérénice*, a longtemps été ma devise en écriture. Beaucoup de mes textes respectent l'unité de temps, de lieu, et d'action. J'avais envie avec *The Lovers* d'innover un genre nouveau, entre théâtre et roman, et de 'déconstruire'

le texte en unités. J'ai décidé de faire disparaître, au sens propre et au sens figuré, le personnage principal Lucie Bruyère. Et tous les témoignages des personnages secondaires font cercle autour d'elle : elle est présente dans chaque témoignage et toujours absente, car elle a disparu de la scène. Lucie est une sorte de trou noir du texte. En outre, chaque personnage parle comme s'il s'adressait à un psychiatre. C'est une sorte de confession où les choses les plus graves, la disparition d'un être humain et les conséquences de cette disparition, se mêlent aux choses les plus triviales, comme la construction d'une piscine ou le choix d'une nappe à carreaux rouges et blancs. Je voulais aussi mettre en place une libre association d'idées, comme elle se passe quand on est en analyse. J'ai mis des années à trouver la structure de *The Lovers*. J'ai commencé beaucoup de brouillons, rien ne marchait. Cette structure m'est venue après une dizaine d'années de réflexion. Mais elle reflète la complexité du sujet, qui est la relation abusive dans un couple d'artiste. J'y parle du génie créateur et comment les artistes, créateurs, écrivains, utilisent les autres et leurs proches à leur profit, car il faut être un peu monstre pour créer, être complètement au centre de la scène, croire à son art, à son génie, à son talent, avoir la foi et le feu sacré, mais en même temps, il faut respecter autrui et surtout rester humble. C'est un équilibre difficile. J'en ai vu beaucoup perdre leur âme, car ils étaient consumés d'ambition. Tous les vrais artistes le savent.

University of Adelaide