

ÉCRIRE, ÉCRIRE, POURQUOI?

Paroles
en réseau

Entretien avec
Alain Fleischer

Écrire, écrire, pourquoi ? Alain Fleischer

Entretien avec Josyane Savigneau

Alain Fleischer et Josyane Savigneau

DOI : 10.4000/books.bibpompidou.1038

Éditeur : Éditions de la Bibliothèque publique d'information

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2011

Date de mise en ligne : 17 janvier 2014

Collection : Paroles en réseau

EAN électronique : 9782842461966



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

EAN (Édition imprimée) : 9782842461522

Nombre de pages : 24

Référence électronique

FLEISCHER, Alain ; SAVIGNEAU, Josyane. *Écrire, écrire, pourquoi ? Alain Fleischer : Entretien avec Josyane Savigneau*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2011 (généré le 15 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1038>>. ISBN : 9782842461966. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1038>.

EXTRAIT

Alain Fleischer est né en 1944 à Paris. Il étudie les lettres, la linguistique la sémiologie, l'anthropologie et la biologie animale. Cinéaste, écrivain, photographe, plasticien, essayiste, Alain Fleischer n'a de cesse d'explorer les nombreux territoires de la création. Il est notamment l'auteur de quelques trois cents films – cinéma expérimental, documentaires, fictions –, de nombreuses séries photographiques et d'installations, et il dirige depuis 1997 le Studio national des arts contemporains du Fresnoy, qu'il a créé sur mission du ministère de la Culture. Depuis dix ans, l'écriture tient un rôle central dans sa création. Au rythme d'un ou deux livres chaque année (romans, nouvelles ou essais), il poursuit une exploration singulière du temps, aux confins des souvenirs et du désir. Ses romans invitent le lecteur à un voyage dans la mémoire et dans l'Histoire : ils s'inscrivent dans cette *Mitteleuropa* où, durant la Seconde Guerre mondiale, disparut toute sa famille à l'exception de son père et de sa tante. Tout aussi essentielle, l'aventure amoureuse y tient lieu d'« expérience obsédante » pour réaliser l'« inachevé de la vie ».

ÉCRIRE, ÉCRIRE, POURQUOI ?

Paroles
en réseau

Entretien avec
Alain Fleischer

Écrire, écrire, pourquoi?

Cycle de rencontres organisé par la Bpi

Lundi 27 avril 2009

Invité : Alain Fleischer

Entretien avec Josyane Savigneau

**Président
du Centre Pompidou**
Alain Seban

Directeur de la Bpi
Patrick Bazin

**Responsable du pôle
Action culturelle
et Communication**
Philippe Charrier

**Chef du service
Animation**
Emmanuelle Payen

**Chef du service
Édition/Diffusion**
Arielle Rousselle

**Colloque
Conception
et organisation**
Francine Figuière

**Publication
Chargé d'édition
et mise en page**
Jean-Michel Wavrant

Avertissement :

L'adaptation de cet entretien de l'oral à l'écrit a pu entraîner des modifications de style ou de forme, ce qui explique les différences éventuelles entre cette publication et l'enregistrement réalisé lors de la rencontre.

Écoutez les rencontres sur le site :

<http://archives-sonores.bpi.fr>

Catalogue des éditions :

<http://editionsdelabibliotheque.fr>

Distribution numérique :

[GiantChair](#)

© Éditions de la Bibliothèque publique
d'information/Centre Pompidou, 2011
ISBN 978-2-84246-152-2
ISSN 1765-2782

Alain Fleischer

Entretien avec Josyane Savigneau

Journaliste au Monde

Alain Fleischer est né en 1944 à Paris. Il étudie les lettres, la linguistique la sémiologie, l'anthropologie et la biologie animale. Cinéaste, écrivain, photographe, plasticien, essayiste, Alain Fleischer n'a de cesse d'explorer les nombreux territoires de la création. Il est notamment l'auteur de quelques trois cents films – cinéma expérimental, documentaires, fictions –, de nombreuses séries photographiques et d'installations, et il dirige depuis 1997 le Studio national des arts contemporains du Fresnoy, qu'il a créé sur mission du ministère de la Culture. Depuis dix ans, l'écriture tient un rôle central dans sa création. Au rythme d'un ou deux livres chaque année (romans, nouvelles ou essais), il poursuit une exploration singulière du temps, aux confins des souvenirs et du désir. Ses romans invitent le lecteur à un voyage dans la mémoire et dans l'Histoire : ils s'inscrivent dans cette *Mitteleuropa* où, durant la Seconde Guerre mondiale, disparut toute sa famille à l'exception de son père et de sa tante. Tout aussi essentielle, l'aventure amoureuse y tient lieu d'« expérience obsédante » pour réaliser l'« inachevé de la vie ».

Bibliographie sélective

- Là pour ça*, Flammarion, 1987, Léo Scheer, 2003
Grands Hommes dans un parc, Antigone/Verdier, 1989
Quelques obscurcissements, récits, Deyrolle/Verdier, 1991, Seuil, 2007
Pris au mot, Deyrolle/Verdier, 1992
La Nuit sans Stella, nouvelle, essai et photographies, Actes Sud, 1995
La Femme qui avait deux bouches, et autres récits, Seuil, 1999
La Pornographie. Une idée fixe de la photographie, essai, La Musardine, 2000
Quatre voyageurs, Seuil, 2000
La Seconde Main, nouvelle, Actes Sud, 2001
Les Trapézistes et le Rat, Seuil, 2001
Mummy, mummies, Verdier, 2002
Les Ambitions désavouées, Seuil, 2003
Les Angles morts, Seuil, 2003
La Hache et le Violon, Seuil, 2004, Points, 2005
La Femme couchée par écrit : essai, interface, nouvelle, Léo Scheer, 2005
Éros/Hercule : pour une érotique du sport, La Musardine, 2005
Immersion, Gallimard, 2005
L'Accent, une langue fantôme, essai, Seuil, 2005
L'Amant en culottes courtes, Seuil, 2006, Points, 2007
L'Ascenseur, Le Cherche Midi, 2007
Le Dernier tableau d'Egon Schiele, essai, Huitième jour, 2008
Le Carnet d'adresses, Seuil, 2008
Prolongations, Gallimard, 2008
Descentes dans les villes, Fata Morgana, 2008
Écrits sur le cinéma et la photographie, 2 vol. (vol. 1 : *Les laboratoires du temps*; vol. 2 : *L'Empreinte et le Tremblement*), Galaade, 2008, 2009
Moi, Sándor F., Fayard, 2009
Imitation, Actes Sud, 2010
Simon Hantäi - Vers l'empreinte immaculée, Invenit, 2010
Gauguin dans la maison du jour, Huitième jour, 2010

Josyane Savigneau : Bonsoir. Autant que je vous le dise tout de suite, nous avons un gros problème : il y a un Alain Fleischer à côté de moi, mais il y en a en réalité plusieurs. Il y a un écrivain, un plasticien, un photographe, un directeur du Fresnoy – cette école d’art dans le nord de la France –, un collectionneur d’objets insolites, comme certains héros de ses romans... Nous allons surtout parler de l’écrivain, mais j’aimerais tout de même, pour commencer, que vous parliez un peu de vos activités. Comment s’organisent-elles? L’une d’entre elles est-elle prioritaire par rapport aux autres? Ces activités sont-elles séparées?

Alain Fleischer : D’abord, elles se sont succédées dans le temps. J’ai commencé, professionnellement, par faire des films, j’ai entrepris une carrière de cinéaste qui marchait plutôt bien. Mes films étaient présentés dans des festivals importants, sortaient en salles, etc. Puis, fréquentant davantage le milieu de l’art que celui du cinéma – dont la vulgarité est souvent pénible –, j’ai découvert que certaines de mes idées rejoignaient celles des artistes dont j’avais fait la connaissance : après Ben et les Niçois, Christian Boltanski, Sarkis, Daniel Buren, Jean Le Gac, Anne et Patrick Poirier, Jean-Pierre-Bertrand... à qui j’ai été lié, alors que je n’ai pas eu les mêmes liens d’amitié avec des cinéastes, sauf peut-être Raul Ruiz et Robert Kramer.

Dans le champ de l’art, j’ai réalisé de nombreuses installations souvent basées sur l’image projetée (animée ou fixe), et des séries photographiques. Je n’ai jamais abandonné le cinéma, mais une voie nouvelle s’est présentée avec le documentaire d’art : j’ai fait des films sur (et avec) Christian Boltanski, Pierre Klossowski, Jean Nouvel, Jean-Jacques Lebel, Anthony Caro... ou sur des musées comme le Centre Pompidou, le musée Condé à Chantilly, le Louvre, le Palais des beaux-arts de Lille et, aujourd’hui, sur le Louvre-Lens. C’était à la confluence entre mon activité de cinéaste et celle d’artiste.

Puis la littérature est arrivée, chronologiquement en dernier, bien que ce projet ait été premier, dès l’enfance. Je l’ai longtemps différé pour deux raisons principales : d’une part, j’avais pris la mesure des grandes figures qui occupent le terrain de la littérature au xx^e siècle, et je me demandais comment écrire après Proust, Kafka, Faulkner, Musil, Joyce... D’autre part, dans les années soixante, il y avait un fort appel de la part des producteurs de cinéma, en directions des jeunes cinéastes. Mes films expérimentaux avaient été remarqués par des producteurs importants (Anatole Dauman, Pierre Braunberger, Serge Silberman...) et par des personnalités du cinéma comme Jean Rouch et Henri Langlois. J’ai accepté les propositions qui m’étaient faites de devenir un cinéaste professionnel, pensant que c’était une chance à saisir. Je me suis dit que pour l’écriture, je n’aurais besoin de personne.

Josyane Savigneau : Écrire, ça coûte moins cher.

Alain Fleischer : Effectivement, l’écrivain n’a besoin ni d’un producteur ni d’acteurs ni d’une lourde équipe technique. Désormais, mes activités diverses cohabitent, elles s’organisent par séquences qui peuvent se succéder tout au long d’une même journée, sans jamais se mêler. Dans chaque domaine, je suis dans un dialogue très tendu avec un champ théorique, esthétique, historique et technique, ce qui m’extrait totalement des relations avec les

autres disciplines. Quand je travaille à un livre, j'ai complètement coupé les ponts avec le champ de la photographie, de l'art ou du cinéma : dans ce dialogue avec différents langages et moyens d'expression, j'ai l'impression d'être des individus différents. Je résiste catégoriquement à l'étiquetage d'artiste transdisciplinaire.

Josyane Savigneau : D'ailleurs, vous avez dit : « J'aurais tendance à me méfier de l'expression "créateur multidisciplinaire", ou pire encore, transdisciplinaire. »

Alain Fleischer : C'est exact. Parfois, on me fait remarquer, à juste titre, que l'on peut déceler dans mes livres le regard de quelqu'un qui utilise souvent la caméra de cinéma ou l'appareil photo, par exemple dans la façon de cadrer une scène, d'en décrire la lumière ou l'organisation de l'espace. Pourtant, aucun de mes romans ne serait adaptable au cinéma : en tout cas, l'idée ou l'envie ne m'en viendrait pas. Je suis convaincu que l'adaptation cinématographique de ma littérature est impossible, à moins de réduire un roman à une de ses situations ou à un de ses chapitres. Mes fictions littéraires résistent à cela, comme mes installations d'artiste résistent à la reproduction en catalogue. En cela, je me sens différent de certains écrivains-cinéastes, comme Marguerite Duras ou Alain Robbe-Grillet, qui n'ont cessé de créer des passerelles entre leurs livres et leurs films. Certains films de Duras sont d'ailleurs la transposition exacte de ses romans, comme c'est le cas d'*India Song* par rapport au *Vice-Consul*. Ces transferts sont très intéressants, mais la nature même de ce que j'écris, la forme de mon écriture, rendent cela impossible. J'ai peut-être gardé des années d'enfance une sorte de discipline scolaire : je me souviens des exigences de mon père, qui ne supportait pas, sous prétexte que j'avais des facilités pour les lettres ou les langues, que je sois moins bon en mathématiques, en physique ou en chimie. Mon tempérament naturel me pousse à jouir de la totalité des moyens d'expression à ma portée. Je n'ai su renoncer à rien et j'ai résisté à la spécialisation : je le paie sans doute, car il est bien plus facile, me semble-t-il, de réussir une « carrière » en se consacrant à une seule discipline, et à y imposer sa signature. Comme le fait par exemple, avec un talent et un succès remarquables, Daniel Buren (après qu'il ait songé dans sa jeunesse à être cinéaste...). Je n'ai donc pas choisi la voie la plus efficace, mais c'est celle où je me plais. Si j'arrive à produire beaucoup, en passant d'une discipline à une autre, c'est parce que chacune devient la récréation de l'autre. Et puis il se trouve que je dors peu (environ quatre heures par nuit), et que je n'ai aucun goût pour les vacances. Pour moi, être en vacance, c'est, venant de terminer un film, de commencer un roman, et de passer d'une économie lourde et du travail d'équipe à une économie domestique et à un travail individuel. Évidemment, le sentiment de vacance peut s'opérer dans l'autre sens, ou en passant de l'écriture à la photographie.

Josyane Savigneau : Dans un entretien au *Monde*, vous disiez : « Je ne suis pas tout à fait la même personne comme écrivain et comme cinéaste, convaincu que si l'écrivain que je suis devait faire des films, ce ne serait pas ceux que je tourne en tant que cinéaste, et réciproquement si le cinéaste en moi se mettait à écrire. » Ensuite, vous ajoutiez : « mais ce qui donne à la littérature

une place peut-être centrale, c'est la capacité de la langue à programmer et à commenter tout ce qui l'excède : image, son, forme, dispositif, etc. » La littérature a-t-elle malgré tout une place centrale?

Alain Fleischer : Oui, la littérature a une place centrale, non seulement parce qu'elle programme mais aussi parce qu'elle récapitule. Dans des textes littéraires (romans ou essais), je peux parler de cinéma, de photographie ou d'art, ce que je ne fais pas dans l'autre sens : je ne ferais pas de films sur mes livres. Pourtant, le cinéma peut rendre compte de tout : c'est même la seule discipline qui permette de reproduire toutes les autres pratiques artistiques. On peut faire des films sur la danse, l'opéra, la peinture, la photographie, le théâtre, la musique... Aucun film ne remplace l'événement authentique ou l'œuvre originale, mais le cinéma a cette capacité d'enregistrer, d'archiver, de conserver une mémoire acceptable de toute œuvre visuelle ou sonore. Avec les mots, on ne peut pas constituer l'empreinte d'un film. Il peut y avoir évocation, mais sans aucune équivalence avec l'œuvre cinématographique. Pour moi, la littérature est d'abord en amont, ce sont les mots de la langue qui programment tout – cette conviction me vient peut-être de ma formation de linguiste. Les mots configurent et déterminent la perception des choses. Quand je prépare un projet, quel qu'il soit – série de photographies, installation, roman, film... –, il s'agit toujours d'une conception, d'une projection dans les mots. Mes installations, par exemple, sont toujours imaginées à partir de pures spéculations, avant tout passage à l'expérimentation pratique. La rêverie théorico-technique est toujours mon point de départ en tant qu'artiste plasticien et, en cela, je fonctionne différemment du sculpteur ou du peintre dans sa relation intime avec les matières, les formes, les couleurs.

6

Alain Fleischer
Entretien avec
Josyane Savigneau

Josyane Savigneau : On dit que vous dictez vos livres. Est-ce vrai?

Alain Fleischer : C'est tout à fait exact. C'est même devenu un mode de travail absolument essentiel pour moi : je crois que je ne pourrais plus écrire autrement. J'écris sans inscrire.

Josyane Savigneau : Je trouve cela fascinant. Quand je vous lis, la construction et la langue sont tellement élaborées que j'ai du mal à penser qu'il y a une oralité : c'est pour cela que ça m'intéresse de savoir comment vous faites.

Alain Fleischer : C'est justement parce que c'est dicté que je peux atteindre cette élaboration. Quand on écrit de manière traditionnelle, ce que j'ai fait pendant longtemps, seul avec un stylo, une machine à écrire ou un ordinateur, l'activité d'écriture mêle travail intellectuel et travail physique du corps : le dos, l'œil, le bras, la main sont sollicités. Un journaliste avait un jour dit à Sartre, alors qu'il était devenu aveugle : « Mais vous pourriez continuer à écrire en dictant. » Sartre avait répondu : « Non, parce que le style, ça se regarde. » J'avais alors, et pour longtemps, adopté cette certitude, pensant qu'en effet on voit un texte se composer en lignes et paragraphes de signes visuels. En fait, c'est faux : le style s'écoute, il s'élabore dans l'oralité de la langue, qui est d'abord sonore. Il y a d'ailleurs des langues sans écriture,

alors que dans toutes, se racontent des histoires, des mythes, des contes... et que toutes ont une littérature. Quand je dicte, je suis dans une situation physique idéale. Le corps est au repos, l'œil ne travaille pas – je peux même dicter les yeux fermés –, les mains non plus. Je suis entièrement dans la projection, la conception du texte. En l'articulant, en le proférant oralement, je l'entends comme un événement sonore – presque musical –, avec tous les effets de rythme, de ponctuation, d'assonances, de prosodie... Je ressens la longueur des phrases, et je peux sans entrave aller jusqu'à l'épuisement d'un propos, que ce soit une méditation ou une description. Écrire sans inscrire est pour moi une modalité idéale de la création littéraire. Même quand les phrases sont très longues – il arrive qu'elles fassent deux pages –, je sais toujours exactement où j'en suis de la ponctuation, de la syntaxe – et il est rare que je fasse des erreurs de conception des phrases pendant la dictée. Je peux dicter pendant huit heures d'affilée. Je travaille avec ma compagne, par périodes intensives, notamment en été. Le mois d'août est une période essentielle, après quoi il me reste les nuits, les week-ends et quelques courtes périodes de vacances.

Pendant les heures de dictée, le texte reste virtuel. Je sais que je l'ai prononcé, mais j'ignore quelle est la réalité de sa trace matérielle. Je ne suis même pas sûr qu'il a été réellement saisi – parfois, quelques petites catastrophes se produisent, quand l'ordinateur est capricieux. Pendant tout ce temps de la saisie, c'est comme des photographies prises sur une pellicule argentique : tant qu'elle n'est pas révélée, vous ne pouvez être sûr que l'image existe : on l'appelle d'ailleurs une « image latente ». Pendant des heures, je travaille donc à un texte latent, qui se projette sans résistance physique aucune, dans une sorte d'apesanteur. Puis, à la fin de la journée, j'ai soudain besoin que le texte devienne image, signes noirs sur blanc, quelque chose qu'on regarde, au sens où l'entendait Sartre. On imprime le texte, et c'est alors gratifiant de constater qu'il est là, dans sa réalité visuelle. Je peux alors le peaufiner, le modeler, y apporter quelques corrections mais, pour l'essentiel, il est joué.

Je viens d'esquisser une comparaison avec le travail de la photographie. Une autre comparaison pourrait être faite avec le travail du sculpteur : quand il coule le bronze dans son moule, ce qui correspond, pour moi, à la projection du texte, la sculpture et la forme sont acquises; il restera à assembler, à limer, à polir, à patiner, comme chez Rodin. Avec ces deux comparaisons, j'arrive à peu près à faire comprendre ce qui se passe pour moi quand je dicte. Cela se fait donc en deux temps : d'abord, le texte se parle et s'écoute dans sa dimension sonore (et je sais que la musicalité d'un texte peut conduire à certains travers dont il faut se méfier). Dans un deuxième temps, le texte devient une composition de signes, destinée au regard et à la lecture. Si je n'aime pas beaucoup lire mes textes en public, c'est parce que je les ai déjà dits, et que je ne le referai jamais comme la première fois. Après la dictée, le temps de l'oralité du texte est fini : si je me relis, c'est en silence, et toute lecture à voix haute devient pour moi une opération artificielle, réchauffée, qui n'a plus de sens. Pour moi, dire le texte, c'est l'inventer. C'est en dictant mes livres que je les découvre, que je les conçois, que je les élabore, qu'ils prennent forme, qu'ils surgissent : les redire à voix haute est une opération dépourvue d'enjeux.

7

Alain Fleischer
Entretien avec
Josyane Savigneau

Josyane Savigneau : On ne va pas pouvoir parler de tous vos livres, parce qu'il y en a beaucoup. On va parler du dernier, et d'autres – mes préférés. Nous parlerons donc longuement de *La Hache et le Violon*, livre que je trouve absolument extraordinaire. Si dans cette salle certains d'entre vous ne l'ont pas lu, il faut le lire immédiatement.

Mais nous allons commencer par *Moi, Sándor F.*, puisque que c'est celui qui vient de sortir. C'est un livre pour lequel vous avez accepté la contrainte d'une collection – Alter Ego, chez Fayard –, pour laquelle on demande à quelqu'un d'incarner un autre personnage. Est-ce bien cela?

Alain Fleischer : C'est une proposition que j'ai d'abord eu du mal à comprendre, et j'ai mis du temps à dire oui. Trois ans avant d'écrire le livre, j'ai rencontré le directeur de cette collection, Jean-Luc Moreau. Il a fait allusion à l'autofiction, une problématique qui ne me concerne pas du tout. Il m'a expliqué qu'il s'agissait d'écrire un texte autobiographique, mais en se projetant dans un autre, peut-être à une autre époque, dans un autre pays... Je saisis mal. Il m'a alors donné la référence du livre d'Hermann Hesse, *Le Jeu des perles de verre*, gros roman ésotérique où un professeur donne comme exercice à ses étudiants le fait de projeter sa propre autobiographie dans un autre corps. Il ne s'agit pas de s'imaginer être un autre, mais de s'imaginer être soi dans un autre, ce qui est différent.

Josyane Savigneau : Ce n'est pas exactement ce que vous avez fait...

Alain Fleischer : J'ai d'abord laissé cette proposition sans suite. Puis, un an et demi plus tard, Jean-Luc Moreau est revenu à la charge, et je lui ai expliqué qu'il fallait que l'exercice de la commande devienne une nécessité pour que je puisse y répondre. Puis j'ai eu envie de faire comme si la commande n'existait pas, quand j'y ai vu l'occasion de payer complètement ma dette à un personnage déjà présent, mais d'une façon fantomatique, dans certains de mes livres. C'est un oncle que je n'ai pas connu – il est mort quand j'avais trois mois, dans un train entre la Hongrie et Auschwitz, où il était déporté. Il a eu la colonne vertébrale brisée à coups de crosse par un soldat allemand. De cet oncle, je savais peu de choses, si ce n'est que ma tante – sa sœur – le décrivait comme son frère préféré – elle en avait eu trois, dont mon père –, et qu'elle me voyait avec lui une forte ressemblance. En outre, ma tante m'avait donné en cadeau pour mes 20 ans, une chevalière ayant appartenu à cet oncle.

C'est grâce à cette chevalière que l'histoire des derniers moments de mon oncle Sándor est parvenue jusqu'à nous. Dans le wagon où il agonisait, il a pu confier cette chevalière à un de ses compagnons d'infortune, dans l'espoir qu'elle parvienne un jour sous les yeux de quelqu'un qui la reconnaîtrait. Je me suis projeté dans cette sorte de demi-frère – à la fois un autre que moi et un autre moi – pour prolonger sa courte existence (il est mort à 27 ans), en lui prêtant un peu de ma propre vie. J'avais peu d'informations sur lui, mais je savais ce qu'avait été ma famille en Hongrie, le lieu où elle habitait, ce que faisaient les uns et les autres, et ce qu'avaient été les années de lycée de mon père, etc. En m'inspirant de tout ce que j'avais entendu dire ou raconter par mon père, ma tante, et leurs amis survivants, j'ai pu évoquer la figure de cet

oncle, et projeter de moi ce qui pouvait raccorder avec lui. Cette opération a été délicate et complexe, pour de nombreuses raisons : par exemple, en faisant cela, je devenais le frère de mon père.

Josyane Savigneau : Vous avez complexifié l'opération, puisque vous ne vous êtes pas simplement mis à la place d'un autre, mais qu'il y a sans arrêt un va-et-vient entre vous deux : d'ailleurs, cela vous permet de retravailler sur le thème du double, qui parcourt toute votre œuvre.

Il y a deux Sándor F. : celui qui est mort dans ce wagon et vous. Vous dites : « Moi, Sándor F., né à Paris en 1944, que sais-je de tout cela? Comment tout cela est-il parvenu jusqu'à moi, qui n'ai jamais connu Sándor F., que Sándor F. n'a jamais connu, n'ayant su que ma naissance dont il a félicité son frère Kàroli, mon père, mon frère, dans une carte postale datée de mars 1944 et parvenue de Budapest à Paris. » Vous êtes donc à la fois le fils de votre père et le frère de votre père quand vous êtes Sándor F., l'autre.

Alain Fleischer : C'est cela. Le leitmotiv qui distribue le passage d'un Sándor F. à l'autre est celui de la double dynamique « Je me souviens/J'imagine ». De certaines choses, je me souviens : je me rappelle qu'on m'a raconté tel ou tel trait de caractère de Sándor F. Je me souviens aussi de sentiments que j'ai éprouvés, d'expériences que j'ai vécues. En me projetant sur lui, en transposant, je me souviens et j'imagine en même temps : pour les premières aventures amoureuses, j'emprunte à ce que j'ai pu moi-même ressentir et vivre, dans d'autres lieux, d'autres circonstances. Ce que j'ai connu à Londres, je le situe pour lui en Bohême, au cours de semblables vacances d'été.

Josyane Savigneau : Vous dites, à un moment, de Sándor F., né à Paris en 1944 – vous : « J'ai toujours rêvé des prairies, des ruisseaux, des étangs et des forêts de Bohême, je ne sais pourquoi. » Vous n'y êtes allé que bien plus tard.

Alain Fleischer : Oui. C'est une rêverie étrange, cela fait partie des mystères, des transferts... Je ne sais pas comment c'est venu jusqu'à moi... Sans doute de façon indirecte, puisque personne ne m'a dit que les forêts, les étangs, les rivières et les prairies de Bohême étaient magnifiques... J'ai entendu évoquer ces lieux, ces paysages, par mon père, ma tante et leurs amis, le plus souvent en hongrois. Et je ne les ai découverts que plus tard.

Josyane Savigneau : L'autre Sándor F. s'intéressait, lui aussi, à la photographie. À un moment, vous dites : « Que peut-on faire dire à une photographie? Peut-on la faire mentir ou y a-t-il en elle un noyau de vérité dur qui résiste à la falsification? »

Alain Fleischer : La photographie a longtemps été considérée – comme Barthes l'a souligné – comme une trace de ce qui a été, de quelque chose qui a eu lieu. C'est vrai pour beaucoup d'images photographiques. Mais la photographie oblitère le souvenir autant qu'elle le conserve : elle cadre, sélectionne, organise l'espace, choisit l'instant. Elle ne conserve que cela, alors qu'il y avait une autre réalité hors-champ, avant ou après l'instant de la prise de vue. Toute photographie est donc à la fois une trace et un trucage.

Elle est souvent un mensonge par omission, même si elle est l’empreinte d’une réalité visible. Sans compter – mais cela nous entraînerait dans un autre aspect de mes travaux – que la photographie peut aussi être l’image de ce qui n’a jamais eu lieu. Une grande partie de mon travail de photographe consiste à créer des images de choses qui sont la trace sur l’émulsion de ce qui n’a jamais été visible à l’œil nu, que seul l’appareil a vu, et que je ne découvre moi-même que lorsque je vais chercher la pellicule développée au laboratoire. Quelque chose s’est déposé sur le film argentique : du temps, du mouvement, ce qu’en principe la photographie ne reproduit pas, puisqu’elle n’est réputée enregistrer que l’instant et la fixité. Nombre de mes travaux photographiques sont des dépôts de temps et de mouvement sur une image fixe. Je conteste l’idée que la photographie est toujours la trace de quelque chose qui a eu lieu.

Josyane Savigneau : Dans *Moi, Sándor F.*, à un moment, une nageuse pragoise apparaît. Je me demandais si c’était elle qu’on va retrouver dans un autre de vos livres, *Immersion*, dont j’espère, nous parlerons tout à l’heure.

Alain Fleischer : Sans doute est-ce toujours la même nageuse pragoise : une figure énigmatique, dont je ne sais pas exactement d’où elle me vient.

Josyane Savigneau : Dans *Immersion*, elles sont plusieurs...

Alain Fleischer : Oui. On en trouve déjà une dans *Les Trapézistes et le Rat*. C’est pour moi une sorte de figure mythique de la jeune fille, je ne sais pourquoi. Il y a la ville d’origine, le corps presque nu de la nageuse, ses mouvements, son rapport à l’eau, le physique des jeunes filles tchèques – je n’en ai pas spécialement fréquenté dans la vie réelle... La nageuse pragoise refait surface comme une figure qui m’est nécessaire, qui m’appelle à elle comme une sirène.

Josyane Savigneau : Dans *Moi, Sándor F.*, vous dites que vous – le Sándor F. né en 1944 à Paris – avez vu un jour la pianiste Marguerite Long, qui vous a parlé de vos mains. Avez-vous, en plus du reste, failli devenir pianiste?

Alain Fleischer : C’était avant tout le reste, au moment de ma petite enfance. Ma mère, qui avait beaucoup d’ambition pour ses enfants – ma sœur et moi – avait inscrit ma sœur dans le cours de danse d’une célèbre danseuse russe, Vera Krylova, et moi aux cours de musique qu’avaient créés Marguerite Long et Jacques Thibaud, dans un petit hôtel particulier de la rue Molitor, à Paris (il a été détruit il y a quelques années). J’ai donc appris le piano, avec Marguerite Long, depuis l’âge de 5 ans jusqu’à 10 ans. J’étais un de ses élèves favoris. Le samedi matin, au cours d’une séance publique, les plus doués avaient droit de jouer à côté d’elle : on montait sur une estrade et on déchiffrait des partitions. J’ai commencé à participer à des petits concerts salle Pleyel et salle Gaveau. Marguerite Long me poussait vers le Conservatoire, et vers une carrière de pianiste, ce dont mon père s’est inquiété, puisqu’il me voyait plutôt en polytechnicien, prenant la suite de ses affaires. Il a pris prétexte de mon entrée au lycée, à l’âge de 10 ans, pour revendre le piano.

Josyane Savigneau : Vous n'êtes pas devenu polytechnicien pour autant...

Alain Fleischer : Non, pas du tout. Mon père m'a dit : « Ça suffit maintenant, il faut être sérieux. Le piano n'est plus compatible avec les études secondaires et les nouvelles matières au programme : latin, grec, mathématiques, physique, etc. » Je crois que je lui cassais les oreilles quand, chaque fin d'après-midi, après l'école, je faisais du piano jusqu'à l'heure du dîner avec une répétitrice.

Josyane Savigneau : Vous jouez encore?

Alain Fleischer : Longtemps après, quand j'ai eu 20 ans, j'ai repris le piano, avec une excellente professeur qui avait été l'élève de Cortot. C'est elle qui m'a accepté sur présentation de mes mains : cette dame de quelques 75 ans n'avait que deux ou trois étudiants qu'elle avait choisis d'après leurs mains. Elle m'avait surpris lorsqu'elle m'avait déclaré que j'avais les mains de Géza Anda, qui est un pianiste hongrois.

Josyane Savigneau : Vous y voyez une symbolique assez forte.

Alain Fleischer : Pour louer un piano et pour payer mes cours, je faisais des traductions. Un jour, j'ai abandonné, et je n'ai jamais repris.

Josyane Savigneau : Tout à l'heure, vous avez fait allusion, en parlant de Sándor F., aux apprentissages amoureux. Vous avez parlé de Londres, en disant qu'il s'y était passé des choses – c'est le sujet de *L'Amant en culottes courtes*. Est-ce le plus directement autobiographique de vos livres?

Alain Fleischer : C'est même le seul. J'ai commencé par des inclusions autobiographiques – signalées comme telles – dans des livres qui n'étaient pas des autobiographies. Avant de m'attaquer à mon projet d'écrivain, j'ai répondu à des sollicitations d'amis, ou de certains de mes étudiants qui créaient par exemple des revues, et je me suis essayé à des textes brefs. Il m'est arrivé d'articuler un contrechamp autobiographique à un récit ou à une nouvelle. J'ai appelé cela « fragments autobiographiques », et j'ai commencé à les numéroter, de livre en livre. J'ai les ai même associés à des essais ou à des textes à caractère théorique. Le dernier que j'aie publié à ce jour, sous cette forme-là, c'est dans le livre *L'Accent, une langue fantôme* : un « fragment autobiographique » y évoque la question des accents dans ma famille. Quand j'étais enfant, tout le monde autour de moi parlait français avec un accent (hongrois, espagnol, anglais, tchèque...) : nous étions seuls, ma sœur et moi, à parler le français de Paris. C'était d'ailleurs pour moi un signe de connivence que d'entendre parler le français avec un accent, et je continue à aimer cette présence, derrière la langue parlée, d'une langue fantôme.

L'Amant en culottes courtes est mon seul livre entièrement autobiographique. L'éditeur de ce livre, Bernard Comment (qui a repris la collection Fiction & Cie au Seuil, créée par Denis Roche), me poussait à indiquer « Roman » sur la couverture. Mais c'était pour moi un travail radicalement différent de l'écriture romanesque : il ne s'agissait pas d'inventer, mais de retrouver.

J'ai dû fouiller dans mes souvenirs, et j'ai découvert combien la mémoire est plus riche que ce qu'on croit.

Josyane Savigneau : Vous écrivez que vous pensez n'avoir rien oublié... « Aucun visage, aucune personnalité, aucune émotion, aucun événement, aucun moment, aucune action, aucune anecdote, aucun état du ciel, aucune odeur de gazon ou de vieux meuble, aucun parfum délivré par la chevelure de Barbara ou par son corps, aucun accessoire, aucun objet. » Très fort!

Alain Fleischer : L'anecdote du livre était mince : la première aventure amoureuse et sexuelle d'un gamin de 13 ans avec une fille de 20 ans, au cours d'un été passé en Angleterre. Pour moi, c'était un joli souvenir, fondateur, auquel j'étais très attaché et auquel j'aimais repenser dans les moments d'humeur maussade... J'imaginai pouvoir écrire une centaine de pages sur ce sujet. En fait, j'ai découvert, en écrivant, que la mémoire conserve infiniment plus d'informations que ce qu'on croit quand on ne la sollicite pas : écrire un livre de souvenirs est une sollicitation extrême. Si, au cours d'une soirée entre amis, j'avais évoqué cet épisode londonien, je n'en aurais raconté que ce qui me vient immédiatement à l'esprit : c'est trivial et anecdotique. En écrivant, en travaillant, en effectuant quelques recherches sur l'époque, en regardant un calendrier pour voir quel jour de la semaine j'étais arrivé à Londres – le 1^{er} juillet –, une quantité de détails ont commencé à surgir. Quand je suis parvenu au bout du livre, il faisait six cents pages, et j'aurais pu en écrire deux cents de plus.

Bernard Comment voulait absolument que ce livre soit désigné comme un roman, car les éditeurs aiment publier des fictions. J'ai refusé et le mot roman ne figure pas sur la couverture. Mais j'ai découvert avec irritation qu'il avait été rajouté en page de titre intérieure.

Josyane Savigneau : Ce livre a été célébré par des lecteurs non fleischeriens. Il a eu davantage de succès critique, et a été accueilli avec des réactions plus enthousiastes que d'autres de vos livres...

Alain Fleischer : Comme c'est une autobiographie, ce livre échappe aux thèmes qui occupent souvent mon imagination de façon récurrente, et il traite ainsi d'une expérience que chacun a plus ou moins vécue. Ce qui m'est plus personnel dans cette aventure, c'est que j'étais un petit garçon qui ne voulait absolument pas renoncer aux privilèges de l'enfance, tout en ayant accès à ceux de l'âge adulte. Je me souviens que je continuais d'écrire chaque jour une lettre à ma grand-mère et à construire un modèle réduit d'avion; en même temps, je voulais avoir accès au lit de cette jeune et très jolie jeune fille. Je ne voulais pas devenir un adulte, mais rester un enfant avec les avantages des grands.

Bernard Comment avait raison dans la mesure où le livre a une forme romanesque, même si le travail a été pour moi totalement différent de celui de la fiction. Quand je commence un roman, j'ignore tout de ce qui va se passer, j'avance à petits pas de phrase en phrase : c'est l'écriture qui m'apprend où je dois aller, qui me fait découvrir le livre que je suis en train d'écrire. Pour moi, la fiction, c'est cela : me lancer à l'aventure, à partir de quelques

mots, d'une idée sommaire. Dans le récit autobiographique, il ne s'agit pas d'explorer l'inconnu, de l'inventer, mais de fouiller dans la mémoire pour retrouver par l'exercice d'écriture ce qui a eu lieu réellement. Ce sont deux positions mentales très différentes, voire opposées. Par contre, il est certain que je n'ai pu écrire ce livre autobiographique que parce que j'étais passé par l'apprentissage de l'écriture romanesque. Paradoxalement, c'est parce que j'ai appris à écrire de la fiction que j'ai pu sans trahir ma mémoire à mes propres yeux, évoquer un épisode précieux de ma vie. Je me serais bien gardé de commencer par ce texte autobiographique quand je me suis enfin consacré à l'écriture : pourtant, avec ce souvenir d'adolescence en tête, il eut été facile de faire un premier livre. Je me suis méfié de cette fausse facilité, je sentais que c'eût été un trompe-l'œil sur mon projet d'écrivain et que, par ailleurs, je n'étais pas prêt – presque techniquement... – à traiter ce sujet sans l'abîmer, à restituer les événements, leur contexte, l'époque, dans leurs finesses, leur poésie, leur émotion... C'est alors, par absence de métier, que j'aurais échoué à être fidèle à la mémoire, et à rester dans l'exacte autobiographie. C'est parce que j'avais déjà écrit plusieurs romans, certains assez volumineux, que je me suis senti capable de raconter enfin cette histoire-là, sans la liberté de l'imagination, mais avec les moyens littéraires d'explorer la mémoire. Ma principale crainte était de transformer l'histoire, de ne pas parvenir à la restituer dans ce qui faisait pour moi sa beauté. J'ai le sentiment que le livre est aussi conforme que possible à ce que j'ai ressenti en vivant cet épisode : je n'ai ni menti, ni triché, ni inventé, ni enjolivé, ni dénaturé : j'ai sûrement négligé d'innombrables autres détails, et six cents pages ne suffisent pas à restituer chaque minute de trente journées. Aujourd'hui, le livre s'est substitué à ma mémoire. Le souvenir de cette histoire n'est plus en moi, et pour moi seul, mais dans le livre et pour ses lecteurs.

Un espoir que j'avais en commençant à écrire a pourtant été déçu. J'espérais trouver dans l'écriture la réponse à cette question : pourquoi une belle jeune fille de 20 ans, qui avait pour copain un jeune Irlandais de 24 ans, beau gosse à qui je voulais ressembler quand je serai grand, a cédé aux avances pressantes et intempestives d'un gamin de 13 ans? J'ai retrouvé une photo de moi à cet âge-là (d'ailleurs publiée en couverture de l'édition de poche) : on peut constater que je n'étais pas un play-boy, ni même un adolescent en avance sur son âge.

Josyane Savigneau : C'était la première fois?

Alain Fleischer : C'était la première fois.

Josyane Savigneau : Il y a des gens qui aiment les premières fois, des initiatrices...

Alain Fleischer : Certes, je préfère les premières fois aux dernières... Mais je pense que j'ai forcé cette jeune fille, une façon de la violer sans les moyens de la violence physique. La meilleure explication m'a été avancée par Bernard Comment, qui m'a dit : « C'est très simple : cette jeune fille a été charmée par ton désir. Un désir qu'elle ne trouvait peut-être pas aussi impératif chez son petit ami de 24 ans. » En tout cas, je n'ai pas trouvé dans l'écriture du livre ma réponse à la question, et si j'en avais donné une, elle aurait été une

hypothèse ou une invention. La réponse ne se trouve pas dans mes souvenirs, donc elle n'existe nulle part, et elle restera pour moi un mystère. Je suis seulement sûr de ce que je désirais, et je sais que je ne doutais de rien. Pourtant, j'étais vraiment un petit garçon, le contraire de ceux qui sont plus mûrs que leur âge. Pas particulièrement costaud, mais facétieux, aimant faire rire, et très excité.

Josyane Savigneau : Je l'ai lu comme un roman, mais pas tellement comme un roman de vous.

Alain Fleischer : Tant mieux, j'étais un autre en effet.

Josyane Savigneau : Dans l'œuvre de Philip Roth, un écrivain que j'aime également beaucoup, il y a des livres pour « fanatiques de Roth » : *Opération Shylock*, *Le Théâtre de Sabbath*... D'autres pour des lecteurs « moins rothiens », comme *La Pastorale américaine*. Et j'ai vu *L'Amant en culottes courtes* comme un livre de vous « moins fleischerien ». Je voudrais que nous parlions de *Prolongations*, que je trouve hyperboliquement fleischerien. C'est un livre extrêmement complexe, bien plus que *L'Amant en culottes courtes*, et qui pose une question à laquelle j'aimerais que vous répondiez : depuis la catastrophe, l'Europe joue-t-elle les prolongations?

Alain Fleischer : C'est mon sentiment, que j'éprouve sans plaisir. Je crois que l'Europe a été totalement défigurée en tant que civilisation, anéantie comme monde par la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah. Un équilibre merveilleux entre des peuples et des cultures variés a été à jamais détruit et perdu. Notre Europe d'aujourd'hui n'a presque rien à voir avec celle dont me parlait mon père, et dont je garde une incurable mélancolie. Actuellement, l'Europe se cherche dans l'Union, dans l'adoption d'une monnaie unique, dans la suppression des frontières; mais dans le même temps, elle ne cesse de se pulvériser, avec des mouvements séparatistes en Irlande, au Pays Basque, en Corse, avec l'explosion de l'ex-Yougoslavie, le partage de la Tchécoslovaquie, pourtant si sage, la division de l'Italie en Nord et Sud, les frères ennemis à Chypre, la guerre en Belgique entre Wallons et Flamands, etc. L'Europe n'est plus un modèle de civilisation. Elle se débat dans un perpétuel match contre elle-même, nul dans tous les sens du terme : médiocre et sans vainqueur. Ainsi l'Europe est-elle condamnée à jouer les prolongations.

Josyane Savigneau : Après, il y a les tirs au but.

Alain Fleischer : Oui, et c'est alors que cela devient dramatique, dans la recherche coûte que coûte d'un résultat, au prix de la vérité, et sous la forme d'une loterie. Dans sa lutte contre elle-même, c'est-à-dire contre ses vieux démons, l'Europe nouvelle ne parvient pas à l'emporter. Et les vieux démons eux-mêmes sont plus guignolesques que jamais.

Josyane Savigneau : Dans *Les Angles morts*, dont on n'aura peut-être pas le temps de parler, et que j'aime également beaucoup, vous revisitez, comme

souvent dans vos livres, cette Europe, et vous dites qu'elle fut l'architecture même de l'esprit avant cet effondrement.

Alain Fleischer : Tout à fait : c'est en Europe que se sont inventés la psychanalyse, la physique et la médecine modernes, la musique, la littérature et l'art contemporains... Ce qui s'est passé en Europe entre le début du siècle et la Seconde Guerre mondiale n'a pas d'équivalent. Aujourd'hui, cela se passe le plus souvent ailleurs. Dans *Les Angles morts*, j'esquisse l'hypothèse d'une revanche.

Josyane Savigneau : Le livre commence un peu comme *Pastorale américaine*, de Philip Roth, dans lequel le narrateur revient pour fêter quelque chose...

Alain Fleischer : En effet, les Hongrois de la génération de mon père – je ne sais si cela se fait encore aujourd'hui – fêtaient chaque année l'anniversaire de leur baccalauréat. C'est d'ailleurs une caractéristique particulière à l'Europe centrale : dans le destin d'un individu, les années fondatrices sont celles de l'adolescence, du lycée et des « petits messieurs ». La littérature, le cinéma foisonnent d'illustrations de ce thème. J'ai vu mon père aller à Budapest fêter l'anniversaire du baccalauréat jusqu'à une époque où les vieux camarades de lycée n'étaient plus que trois ou quatre survivants... Mon roman commence ainsi, avec un narrateur qui va fêter le trentième anniversaire de son baccalauréat. Je caresse la rêverie que le monde anéanti par la Seconde Guerre mondiale n'a peut-être pas disparu au sens où il serait définitivement détruit, et qu'il est plutôt passé dans un angle mort, sorte de phénomène d'optique, ou théorie d'un temps non uniforme, non plat. Dans ce cas, l'ancien monde serait passé dans un angle mort : ce n'est pas lui qui aurait été détruit, mais le point de vue.

15

Alain Fleischer
Entretien avec
Josyane Savigneau

Josyane Savigneau : Vous dites qu'un angle mort, c'est « une portion d'espace aveugle prélevée au champ du visible et où sont contenues, le plus souvent, comme un risque ou comme une menace, des présences cachées. Il peut y avoir un monde derrière l'obstacle opposé à la vision quand le regardeur a été contraint de changer de point de vue ».

Alain Fleischer : L'exemple le plus simple d'un angle mort est le suivant : quand vous êtes dans une automobile, et que vous voulez reculer, vous vous retournez, mais certaines parties de la carrosserie – les montants du toit – vous cachent une portion d'espace.

Josyane Savigneau : Et quand quelqu'un vous double, il y a un moment où il est dans un angle mort...

Alain Fleischer : C'est exact : pendant quelques secondes, ce qui arrive derrière vous n'est visible ni dans le rétroviseur ni par la vitre latérale. C'est d'ailleurs un moment dangereux. Les angles morts existent donc en physique, en géométrie, en optique. Et je me dis qu'une rêverie de cette nature pourrait trouver un jour la forme d'une théorie scientifique : que tout ce qui

a existé, et a disparu du visible, est en fait relégué dans une portion d'espace sur laquelle le point de vue s'est perdu. Si le point de vue est rétabli, la réalité visible existe à nouveau. Je ne sais si des physiciens ou des astrophysiciens travaillent à ce genre de spéculation. Il me semble que tout cela n'est pas totalement impensable ni chimérique. J'ai d'ailleurs tendance à croire que la fiction – y compris la science-fiction – est un mode de connaissance aussi sérieux et fructueux que la science vraie, voire meilleur puisque les théories scientifiques ont une durée de vie de quelques décennies. La science de l'époque de Stendhal est aujourd'hui entièrement dépassée, mais ses romans ne le sont pas. En science, chaque théorie efface la précédente. En littérature, Proust n'efface pas Flaubert.

Josyane Savigneau : Nous pourrions rester très longtemps sur *Prolongations*, parce que les enjeux du livre – vous en avez cité quelques-uns – sont tellement multiples... Je voudrais toutefois que nous parlions de deux choses : d'abord, le narrateur est interprète, ce qui n'est pas innocent, puisque la question de la langue est très présente chez vous; par ailleurs, une société secrète de personnes âgées essaie d'imaginer ce qu'aurait pu être l'histoire si la catastrophe n'avait pas existé.

Alain Fleischer : Le métier d'interprète est celui de passeur d'une langue à une autre, d'une culture à une autre : c'est une sorte d'auteur par procuration. Complice de l'auteur, son porte-parole : telle est la limite de son innocence.

Josyane Savigneau : Il y a une scène que j'aime beaucoup, sur la question de la langue. Le narrateur est perdu dans la ville, et demande son chemin à deux personnes, dont une parle yiddish et l'autre allemand. Finalement, ils renoncent à l'orienter, en lui disant : si on vous le dit en yiddish et en allemand, ce ne sera pas le même chemin, et vous vous perdrez forcément. Il vaut donc mieux que vous y alliez vous-même, au jugé.

Alain Fleischer : Cela renvoie à la théorie linguistique selon laquelle la perception du réel passe obligatoirement par la langue. Chaque langue naturelle – le français, l'anglais, le chinois, l'arabe, l'hébreu... – découpe le réel à sa façon. Les manuels de linguistique donnent des exemples célèbres, comme celui de l'arc-en-ciel : la langue française y voit sept couleurs comme s'il s'agissait d'une réalité physique découpée en tranches; mais la langue anglaise n'en désigne plus que six, et certaines langues africaines seulement trois... Aucune de ces langues ne détient la vérité absolue car, en fait, le spectre des couleurs est un *continuum*, où les fréquences varient de l'infrarouge jusqu'à l'ultraviolet. Dans certaines langues africaines, le mot « arbre » change selon que l'arbre en question est sur le versant d'une colline, exposé au sud ou au nord. Les Esquimaux possèdent plusieurs centaines de mots pour dire la « neige », c'est-à-dire pour qualifier une réalité essentielle de leur existence où ils peuvent voir autant de différences que nous face à des forêts, des prairies, des montagnes. Même les concepts mathématiques, langage formel par excellence, sont perçus différemment selon la langue dans laquelle ils sont enseignés. Donc, si votre chemin vous est indiqué dans deux langues différentes, vous risquez en effet de faire deux trajets différents.

Josyane Savigneau : Quid de la réinvention de l'Histoire comme si la catastrophe n'avait pas existé?

Alain Fleischer : La ville de Kaliningrad, territoire séparé de la Russie, mais qui lui appartient aujourd'hui, était à l'époque du monde communiste reliée à elle par des pays « frères », et l'on passait de Saint-Petersbourg à Kaliningrad sans franchir de véritables frontières. Cette ville, plutôt sinistre et sans grand intérêt de nos jours, a été jadis Königsberg, capitale de la Prusse orientale, grande ville du XVIII^e siècle des Lumières, en Allemagne. C'était alors une importante métropole culturelle, où vécurent des personnalités éminentes, dont Emmanuel Kant. Dans cette ville de Kaliningrad, aujourd'hui, je décris un cercle de très vieux Juifs, spectres dont ne sait pas s'ils sont vivants ou morts, mais qui tiennent des réunions en rêvant de réécrire l'Histoire. D'autres habitants de la ville ont le même objectif : des Allemands qui sont prêts à tout racheter, des Russes prêts à tout vendre... Les vieux Juifs, eux, sont prêts à tout recommencer, à condition de tout réinventer. Car le problème est que si, comme y pousserait ma mélancolie, on revenait au point de départ pour reconstituer l'Europe d'avant la guerre, il faudrait que la suite de l'Histoire ne soit pas la même. Si, par exemple, on retrouvait l'Europe de 1927, il faudrait qu'il n'y ait pas, six ans plus tard en 1933, la prise de pouvoir par Hitler.

Josyane Savigneau : Nous allons venir à 1933, avec *La Hache et le Violon*.

Alain Fleischer : La rêverie du retour en arrière n'a de sens que pour réécrire la suite autrement.

Josyane Savigneau : Malgré mon fanatisme pour *La Hache et le Violon*, je ne veux pas faire l'impasse sur *Immersion*, qui est également un très beau livre. Il me paraît difficile de résumer l'argument de ce livre, dans la mesure où le narrateur ne sait pas lui-même s'il doit retrouver une histoire ou l'inventer.

Alain Fleischer : En effet, dans *Immersion*, le narrateur est un écrivain dont on ne sait s'il effectue des recherches sur une histoire qui a eu lieu et dont il tente de retrouver les traces et les protagonistes, ou s'il est venu là pour trouver l'inspiration et inventer un roman. Il serait long de décrire le dispositif narratif...

Josyane Savigneau : Oui, il faut le lire, sinon c'est trop complexe... J'aimerais que vous disiez un mot sur Venise et la figure du maître dans *Immersion* – on la retrouve également dans *La Hache et le Violon*. Cette figure pourra nous permettre de faire un pont entre ces deux livres.

De Venise, vous dites, notamment, que cette ville est dans ce que les photographes appellent le bain d'arrêt, entre fixation et révélation des images, et qu'elle est « cette interface entre celui que l'on est depuis toujours et celui que l'on attend, que l'on espère devenir, entre celui que l'on a jamais été et celui qu'on ne cessera plus jamais d'être ».

Alain Fleischer : J'ai longtemps pensé qu'il est impossible d'écrire un livre dont l'action se situe à Venise, après tout ce qui a été écrit, peint,

scénographié, photographié, filmé par de grands auteurs et des artistes sur cette ville... Et puis, un jour, j'ai eu une perception de Venise qui m'a semblé n'avoir jamais été évoquée : la ville baigne dans l'eau presque stagnante de la lagune, comme une photographie dans la cuvette d'un laboratoire. Quand vous tirez une photographie en noir et blanc, vous exposez d'abord la feuille de papier sous le négatif projeté par l'agrandisseur; ensuite, vous la plongez dans un premier bain, celui du révélateur, et vous voyez l'image apparaître : les contrastes montent, des formes se constituent, c'est le moment magique où la chimie fait son travail (contrairement à ce qui se passe avec les appareils numériques, où l'image électronique est instantanément là). La chimie de la photo argentique relève de ce que les Américains appellent « wet technologies » (technologies humides), par opposition aux « dry technologies » (technologies sèches, c'est-à-dire électroniques). Après sa révélation, l'image entièrement apparue, définitivement constituée et équilibrée, doit quitter le bain du révélateur (au risque de noircir si elle y restait trop), pour être plongée dans le bain d'arrêt, une solution intermédiaire qui stoppe le processus de la révélation et empêche que l'image s'assombrisse trop, mais il ne la fixe pas. Pour que l'image ne soit pas détruite par son exposition à la lumière, il faudra ensuite passer dans un troisième bain : celui de la fixation. Je me suis représenté que Venise est comme une image photographique, entre révélation et fixation, plongée dans un éternel bain d'arrêt. Il y a longtemps que l'image de Venise a été constituée, et parfaitement révélée, sans que rien puisse y être ajouté. L'image est complète, parfaite, son évolution est arrêtée, elle est plongée dans un bain d'arrêt. Mais elle n'est pas fixée à jamais, elle n'est pas à l'abri d'être détruite un jour, mise en ruines... Elle n'est pas passée dans le fixateur. C'est évidemment cette image d'une ville dont les bâtiments ont depuis des siècles les pieds dans l'eau qui m'a suggéré la comparaison avec le bain d'arrêt de Venise, entre révélation et fixation, état idéal, latent, mais toujours fragile. C'est à partir de cette idée que j'ai pu m'attaquer à Venise.

18

Alain Fleischer
Entretien avec
Josyane Savigneau

Josyane Savigneau : Quid du vieux maître, ce scientifique hanté par le marchand de Venise? Car si je ne me trompe, vous aussi avez fait une réécriture du *Marchand de Venise*...

Alain Fleischer : J'ai fait le travail que je prête à un de mes personnages, un de ces vieux érudits dont j'ai toujours besoin. Dans mes livres, sans dialogues, sans échanges verbaux entre les personnages, toute la parole est en général concentrée dans la bouche de l'un d'entre eux. J'ai besoin que quelqu'un parle, mais pas sous la forme de conversations ordinaires, dans les situations de la vie quotidienne : celui qui prend la parole détient une sorte de vérité, qu'il transmet au narrateur en général plus jeune que lui. J'ai eu recours à cette disposition dans plusieurs de mes livres; c'est une forme d'économie conceptuelle, idéologique, philosophique, puisque tout est résumé dans cette transmission entre quelqu'un qui parle et celui qui l'écoute.

Dans *Immersion*, ce sage est un vieux prince juif de Venise, Avigdor Sforno – Sforno est un vrai nom, et un mot qui signifie en italien « je sors du four » –, qui travaille depuis cinquante ans à une correction critique du *Marchand de Venise*, de Shakespeare. Il passe donc cinquante années de sa vie à étudier le texte, la situation de l'époque, l'identité des personnages, leur caractère, leurs

motivations, etc. Dans le désir que j'ai de constituer des archipels de textes, je me suis dit un jour : une suite possible à *Immersion* serait que je réalise le travail que je prête à Avigdor Sforno. J'ai donc écrit cette suite, qui est en fait la traduction et la modification de la célèbre pièce de théâtre. Contrairement à mon personnage, je n'ai pu consacrer cinquante années de ma vie à ce travail sur *Le Marchand de Venise* : j'ai disposé de beaucoup moins de temps, de moins de culture et d'érudition que je n'en prête à mon personnage. Mais j'ai fait ce travail avec la même volonté d'interpréter Shakespeare – ici revient le traducteur –, en me donnant la liberté de « corriger » la leçon de la pièce, qui reste inacceptable (c'est à juste titre qu'elle fait problème). Je suis reparti du texte original de Shakespeare, équipé des dictionnaires d'anglais élisabéthain et des principales traductions existantes que j'ai toutes trouvées insatisfaisantes, soit par leur paresse excessive, soit par leurs fautes, et toujours par leur incapacité à rendre la saveur du texte (lequel n'a visiblement pas intéressé les grands traducteurs du poète). J'ai donc repris la traduction à zéro. Je ne change rien, je n'enlève rien à ce que l'illustre auteur fait dire à ses personnages. Mais j'en rajoute, et de deux façons : d'une part, je pousse certains personnages à aller plus loin dans leur vérité, à se démasquer – je donne d'ailleurs un sens plein et littéral à ce mot; d'autre part, j'invente un personnage nouveau, Avigdor, petit-neveu de Shylock, qui est, passez-moi l'expression, un petit fouteur de merde, et qui va dire leurs quatre vérités à ces messieurs de la bonne société vénitienne. Par ailleurs, il est polisson, toujours sous les jupes des filles (même et surtout lorsqu'elles sont travesties en garçons) et, comme bien des enfants, il a le don de mettre à nu la vérité cachée sous le mensonge. Shylock est le Juif qui prête de l'argent, le Marchand de Venise est un Vénitien qui envoie ses vaisseaux sur les mers et se fiche totalement que dans des naufrages ses marins périssent, seulement soucieux que ses affaires marchent, que l'argent rentre et qu'il puisse passer du bon temps avec ses amis, toujours d'autres hommes. Je le pousse à se démasquer en lui faisant dire davantage que ce qu'il dit dans la pièce, pour qu'il aille plus loin dans ses raisonnements, dans l'exposé de ses motivations et de ses désirs. J'en suis arrivé à la conviction que toute l'action du *Marchand de Venise* ne trouve un semblant de vraisemblance que si on la situe au moment du carnaval (qui existait déjà à l'époque de Shakespeare). La pièce est remplie d'invéraisemblances grossières comme le fait que la terrible sentence condamnant Shylock soit donnée par une femme déguisée qui usurpe l'identité d'un juge. Pendant Carnaval, il devient normal que les gens se déguisent, changent de sexe et d'identité... J'ai adopté ce parti et, croisant par hasard, des spécialistes du théâtre élisabéthain, ceux-ci m'ont appris qu'ils travaillent à une hypothèse semblable et à l'importance du Carnaval dans l'inspiration de Shakespeare pour son *Marchand de Venise*.

19

Alain Fleischer
Entretien avec
Josyane Savigneau

Josyane Savigneau : Nous n'aurons pas le temps de parler de l'ouvrage *Les Ambitions désavouées*. C'est dommage, parce que c'est un roman d'apprentissage à l'envers, ce qui est assez exceptionnel.

Avant de donner la parole au public, je voudrais que nous parlions de *La Hache et le Violon*, parce que c'est un livre que j'aime beaucoup – non que je n'aime pas les autres. L'argument pourrait faire penser à *La Peste* de Camus – je n'aime pas beaucoup Albert Camus en général, et je trouve que *La Peste* est un de ses

plus mauvais livres –, mais ces deux romans n'ont en fait rien à voir. Votre livre a quelque chose de kafkaïen, sauf que, à partir de la même sensation de chaos que *La Peste*, vous préférez l'humour et le rire au désespoir.

Dans la ville où vous situez l'intrigue, un homme est professeur de piano. Un fléau s'abat sur la ville, et on ne sait pas si la musique en est responsable, ou si, au contraire, elle est son antidote. Le vieux maître, Chamansky, pense que la musique est l'antidote au fléau; les autorités, quant à elles, ne sont pas de cet avis, et elles se mettent à interdire qu'on fasse de la musique.

Alain Fleischer : Cela me fait plaisir que ce roman soit votre préféré parmi ceux que j'ai écrits, car c'est mon projet le plus ancien : j'en ai eu l'idée lors d'un concert, quand j'avais 18 ans. La pianiste, dont je tairai le nom par charité, avait joué plus de fausses notes que de notes justes... En tout cas, vous avez parfaitement résumé l'argument du livre. L'histoire se déroule dans une ville danubienne, dans laquelle les gens commencent à mourir mystérieusement : jeunes ou vieux, ils sont frappés dans toutes sortes de situations, où est toujours présente la perception d'un bruit, mêlé à une proximité de la musique. Certains reviennent d'un concert en sifflant un air, d'autres font de la musique de chambre entre amis, d'autres encore écoutent la radio, etc. C'est un livre sur un fléau : vous avez raison de citer des romans sur les épidémies, comme *La Peste* de Camus; on pourrait aussi évoquer *Le Hussard sur le toit* de Giono, qui est, selon moi, un meilleur livre que celui de Camus. Bien sûr, le fléau inquiète, on en recherche les origines : les pouvoirs publics les attribuent à la musique et, dans un premier temps, ils interdisent celle-ci, à l'exception des fanfares militaires et des hymnes patriotiques (eux aussi finiront par être interdits). Certains musiciens, avec à leur tête Chamansky, ancien ingénieur en optique à la retraite devenu luthier, soutiennent que la musique, au contraire, est l'antidote pour résister au mystérieux ennemi. Il arrive un moment où les musiciens prennent le pouvoir : chefs d'orchestre, instrumentistes, chanteurs, etc. Cela crée d'abord une sorte de situation idéale, où toute la ville est sous l'autorité de la musique, tandis que des formations de musiciens défilent dans les rues, dans les campagnes et les forêts, en jouant Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Mahler... Ce sont peut-être les seules scènes que j'ai écrites, que j'ai pu imaginer filmées, plus belles en images et en sons qu'en mots. La fiction passe par cette utopie, où le pouvoir politique est pris par les représentants de l'art pour moi le plus fascinant, le plus mystérieux, le plus sublime : la musique. Puis on se rend compte que cet idéal est vite détourné et perverti : d'une part, ce ne sont pas les bons musiciens qui prennent le pouvoir, d'autre part le pouvoir corrompt tout, même la musique.

Josyane Savigneau : Vous travaillez beaucoup sur le double – on l'a déjà dit –, mais ici, il y a trois figures de femmes. Le narrateur a une histoire avec une de ses anciennes élèves, peut-être, qui s'appelle Esther, mais elles sont en fait trois, ou peut-être est-ce la même avec trois fonctions différentes selon les temps de la journée. On ne sait pas très bien.

Alain Fleischer : Ces personnages de jeunes femmes – aussi récurrents dans mes romans que ceux des vieux sages – sont nécessaires à mes narrateurs

pour trouver leur relation au temps et le chemin de leur destin. Esther, la jeune héroïne de *La Hache et le Violon*, est à la fois une femme unique et trois femmes, dans différents moments de la journée et de la nuit. Le matin, elle est une jeune fille qui vient faire le ménage pour ce célibataire d'une trentaine d'années : elle est modeste, scrupuleuse, précise dans son travail. Trois après-midi par semaine, elle revient chez le même homme, son professeur de piano, comme sa plus brillante apprentie musicienne. Enfin, une fois par mois, elle apparaît la nuit, comme sa jeune amante, sensuelle, hardie, voluptueuse.

Josyane Savigneau : Peut-être est-elle sa nièce, aussi. C'est assez compliqué.

Alain Fleischer : Elle l'est en effet, ce qui est comme une accentuation dans la relation érotique.

Josyane Savigneau : Nous allons maintenant céder la parole au public, et lui laisser poser quelques questions.

Public : Tout à l'heure, vous nous avez dit, à propos d'un texte dont le nom m'échappe, que vous vous étiez arrêté parce que vous trouviez cela nul. Je m'interroge sur ce que donnerait un écrit que vous considéreriez comme nul. Je me demande également à quel moment vous savez que vous devez vous arrêter, puisque vous dictez vos livres. Comment savez-vous que votre pensée est aboutie, alors même que vous n'avez pas de plan? Par exemple, vous avez dit, du récit de votre aventure londonienne, que vous vous étiez arrêté à six cents pages alors que vous auriez pu en faire huit cents.

Enfin, j'aimerais savoir comment vous retravaillez vos textes. Si votre premier jet est un « stream of consciousness », un flux de pensée, à la Joyce, vous ne pouvez sans doute pas réellement retoucher ou retirer des phrases au risque de perdre la cohérence. Êtes-vous obligé de travailler par blocs, de retirer totalement un paragraphe? Comment cela se passe-t-il?

Alain Fleischer : Comme j'ai tenté de l'expliquer tout à l'heure, je dicte mes livres, mais ils me sont dictés

par l'écriture elle-même. Chaque fois que le livre me conduit à un objet, à une situation, à un lieu, j'ai besoin d'épuiser le thème : je dois parvenir à un point où je n'ai plus rien à en dire, où je ne pourrai plus regretter d'avoir laissé de côté ceci ou cela. J'ai alors le sentiment d'avoir dit ce que j'avais à dire, d'être arrivé au bout du chemin où l'écriture m'a conduit. Cela se produit à diverses échelles : celle d'une description dans une phrase, celle d'une situation entre deux personnages dans un paragraphe, et aussi celle d'un épisode dans un chapitre puis du livre dans son ensemble. Il y a un moment où j'ai brûlé tout mon combustible, il ne reste que les cendres. Dans mes romans, la temporalité m'est entièrement suggérée par l'écriture elle-même, rien n'est déterminé d'avance : j'ignore si je vais écrire au présent, au passé, au futur, s'il y aura un ou plusieurs narrateurs, etc. Pour *Les Trapézistes et le Rat*, j'ai découvert, en écrivant, en avançant dans l'histoire de mes trois personnages, que j'étais obligé de donner successivement la parole à chacun d'eux, qui prend le relai de la

narration : je n'avais pas du tout prévu cela en commençant. On peut y voir un procédé formel, mais il ne s'agit pas de cela : pour parvenir à raconter l'histoire et les situations qui se présentaient à mon imagination, j'étais obligé de donner la parole successivement à celui des personnages qui pouvait seul avoir telle perception sur tel épisode de leur histoire. C'est donc la fiction elle-même qui m'a désigné les points de vue sur la fiction. Le roman m'est dicté par la matière qu'il aborde et par mon besoin d'épuiser chaque sujet, jusqu'au moment où, comme un artiste, je peux me reculer de quelques pas pour considérer les contours, le volume, les couleurs, l'équilibre de ma composition. Pour ce qui est de *L'Amant en culottes courtes*, j'étais très surpris d'arriver à six cents pages après avoir pensé que j'allais enfin écrire un livre court. Le volume de six cents pages n'est donc pas le résultat de ma volonté d'écrire un gros livre, il est seulement la taille juste à laquelle je suis naturellement parvenu dans l'écriture : en somme, je n'avais pas pu faire autrement. Après être parvenu à ma fin, je me suis dit qu'il y aurait eu encore ceci ou cela à dire, telle précision, tel détail, telle nuance à rajouter, mais c'était trop tard : l'objet était sorti de son moule, et le moule, je l'avais cassé. Pour ce qui est des passages nuls – il se peut que je me trompe, et que j'ai laissé passer bien des choses nulles –, cela ne concerne jamais, de mon point de vue, les grandes unités. C'est soudain une scène ou un sous-thème dont je me dis qu'il aurait pu être meilleur, mais cela m'arrive assez rarement : peut-être ai-je tort et ne suis-je pas assez critique, assez exigeant, mais c'est l'écriture qui fixe mes limites. Quand je me relis, c'est l'épreuve de vérité : ça passe ou ça ne passe pas. Dans quatre-vingt-dix pour cent des

cas, j'ai le sentiment d'avoir obtenu ce que je voulais, et je peux supprimer le reste, ce qui me semble moins bien, ou en trop. Il ne m'est arrivé que rarement qu'un éditeur me demande de supprimer telle ou telle partie : j'ai résisté, et j'ai toujours refusé. Sauf une fois : notre ami Philippe Sollers, qui trouvait *Immersion* trop long, m'avait demandé – par une tactique de provocation – de le réduire de moitié : c'était pour me pousser à l'alléger d'une vingtaine de pages, ce que j'ai fait, et ce qui l'a entièrement satisfait...

Public : Vous dites, à propos d'un de vos titres, que l'argument datait de vos 18 ans, et qu'il y a eu d'autres chapitres, dans votre vie – le cinéma, notamment –, avant que vous arriviez à la littérature. C'est quelque chose que l'on retrouve pour nombre d'auteurs, notamment de romans – c'est moins vrai pour les poètes. Pensez-vous qu'il y ait un âge pour la littérature? Que certaines choses ne commencent qu'à 30 ou 40 ans?

Alain Fleischer : Je peux répondre de deux façons : ce qu'il en va pour moi, et ce qu'il en va en général, selon moi. En général, j'ai tendance à penser que le grand moment de l'intelligence, c'est l'adolescence : l'âge où l'on est à la fois le plus poète et le plus métaphysicien. Ensuite, on ne fait que décliner, mais on compense ce déclin par de l'expérience, de la culture, du savoir-faire, de la maturité, qui sont des qualités inférieures, d'un autre ordre en tout cas que la pure intelligence. L'âge idéal pour apprendre les langues étrangères, c'est l'enfance : certes, on peut les apprendre à 50 ans, mais il faut alors pallier la perte des facilités naturelles par une forte motivation. En ce qui me concerne, j'ai été, dès l'enfance, partagé entre les images et les mots. Gamin,

22

Alain Fleischer
Entretien avec
Josyane Savigneau

j'écrivais des poèmes, dont je suis sûr qu'ils étaient aussi nuls que ceux de Minou Drouet. En revanche, au même âge (vers 10 ans), j'ai commencé à faire des photos, dont j'ai gardé les négatifs, et que je pourrais encore publier aujourd'hui, me semble-t-il, comme des œuvres de jeunesse : portraits, compositions avec des objets, des vêtements ou des jouets, natures mortes, personnages saisis dans la rue, paysages... Tout cela reste acceptable comme photographies. Cela n'a rien à voir avec les photographies que je fais aujourd'hui, mais elles sont publiables sans ridicule : les poèmes, eux, ne le sont pas. J'ai atteint beaucoup plus vite ma maturité dans le travail sur l'image que dans celui de l'écriture et des mots, même si mes premiers essais dans les deux domaines ont eu lieu en même temps. J'ai su filmer sans passer par une école de cinéma : bons ou mauvais, mes films étaient des films à part entière. J'ai tardivement publié une nouvelle écrite à l'âge de 20 ans, au retour d'un mémorable voyage à Londres. Ce texte d'inspiration un peu hofmannienne est le premier qui m'ait semblé présentable. Mais le vrai temps de l'écriture est arrivé pour moi ultérieurement, quelques vingt ans plus tard, après avoir écrit des textes brefs, autour de la trentaine. Pourtant, la plupart des projets littéraires que je réalise maintenant, sont très anciens, ils remontent au moins à vingt ou trente ans. Bien des idées de romans me sont venues en écoutant, à l'université, des cours théoriques, comme ceux de Greimas, de Barthes, ou de Lévi-Strauss. C'était une façon de contourner la littérature romanesque et les immenses auteurs qui me semblaient occuper tout le terrain : Kafka, Proust, Joyce et quelques autres. En même temps – prétention extrême, peut-être – je n'entendais me référer qu'à eux : sinon, il me semblait inutile

d'écrire. Dans le domaine de l'image, au contraire, et même si j'admirais les grands cinéastes et les chefs-d'œuvre du cinéma – j'étais cinéphile et spectateur assidu de la Cinémathèque française –, il me semblait qu'il restait dans ce domaine, des places à prendre et des œuvres nouvelles à inventer : Eisenstein, Dziga Vertov, Murnau, Lang, m'ouvraient la voie plus qu'ils ne me barraient l'horizon : c'était différent pour la littérature. Le déclencheur tardif qui m'a révélé qu'on peut encore écrire aujourd'hui, après Kafka, Proust, Joyce et les autres, a été la découverte de Thomas Bernhard qui, après tous les grands noms que je viens de citer, a su réinventer une langue, un monde, la littérature.

Public : Vous parliez tout à l'heure de la notion de « démasquer ». Pourriez-vous développer ?

Alain Fleischer : Quand j'ai fait ma propre traduction du *Marchand de Venise* et « corrigé » Shakespeare, j'ai ajouté un personnage nouveau et des répliques supplémentaires aux personnages existants, pour les amener à se démasquer, c'est-à-dire à révéler ce qu'ils sont réellement et ce qui les motive. Ce personnage du marchand de Venise n'est pas sympathique du tout, son comportement, ses intentions sont horribles : il emprunte à Shylock pour aider un ami (peut-être un amant) à séduire une femme qui ne l'intéresse que pour sa fortune ; d'ailleurs, les femmes l'occupent beaucoup moins que ses compagnons de plaisir. Dans ce monde de jeunes gens riches et brillants, seulement intéressés à faire la fête entre eux, les femmes sont absentes, et la dame de Belmont ne les intéresse que parce qu'elle est l'héritière d'une immense fortune. Par ailleurs, ce marchand de Venise, qui a expédié ses bateaux à travers les océans lointains,

23

Alain Fleischer
Entretien avec
Josyane Savigneau

ne se lamente de leurs naufrages que par l'argent qu'ils lui font perdre et par la ruine qui menace : il se soucie peu de la perte des équipages. Je pousse ce personnage, présenté par Shakespeare comme le « bon », le noble Vénitien, avec des sentiments élevés, plein de charité chrétienne, à se démasquer, à montrer son vrai visage. Je mets à jour ce qui le motive à emprunter au vieux Juif Shylock – qu'il méprise et n'hésite pas à insulter, à calomnier –, aidant un ami avec qui il a des relations bien plus tendres que celles que ce dernier aura avec la future épouse qu'il cherche à conquérir. Je conduis ces gentilshommes vénitiens à se démasquer dans le sens aussi où je situe l'action pendant le Carnaval. Je préfère les voir dans un jeu de rôles. La farce abracadabrante du procès où Shylock est condamné par un faux juge, devient plus acceptable si on la place sous les lois du Carnaval, plutôt que sous celles, officielles, de la Sérénissime. La littérature permet de créer des masques qui démasquent, des fictions plus révélatrices que les faux-semblants d'une prétendue réalité objective.

Josyane Savigneau : Pour finir, je voudrais vous lire la dernière ligne de *La Hache et le Violon* : « Cela flotte dans l'espace comme l'écho de ce qui n'a jamais eu lieu. Musique. » Je vous remercie beaucoup, Alain Fleischer.