

Rencontres littéraires Bergische Universität Wuppertal - Romanistik

Entretiens avec Laura Alcoba – 11 mai 2017

Conférence de Laura Alcoba : *Une langue à soi*

Laura Alcoba (conférence) : Merci à tous pour cette invitation, d'abord, mais aussi pour ces discours qui me touchent. Beaucoup de choses qui ont été dites vont entrer en écho avec la petite réflexion que j'ai préparée pour vous aujourd'hui.

J'ai proposé instinctivement ce titre, « Une langue à soi ». Mais, après coup, je me suis dit : qu'est-ce que c'est, une langue à soi ? Je voudrais aujourd'hui parler à la fois de l'exil et au bout de l'exil, du nouvel enracinement qui intervient : ce serait peut-être le second titre ou le sous-titre de cette intervention.

Ecrire dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, est-ce un reniement ? Est-ce une trahison ? Parfois j'ai eu l'impression que ça pouvait l'être. Est-ce une perte ou est-ce un enrichissement ? N'est-ce pas un choix dicté par les circonstances ? Est-ce qu'on n'écrit pas tout simplement dans la langue du pays où l'on se trouve ? Dans la langue dans laquelle on publie, celle qu'on lit en priorité, là où on est à un moment donné ? On écrit peut-être dans la langue qui est à portée de main : le français, dans mon cas. La langue dans laquelle on « baigne ». J'ai « baigné » dans le français. J'ai réussi, je crois, à ne pas couler dans le français, même si j'ai quelquefois été au bord de la noyade. Donc ce serait peut-être ça, tout simplement, le choix du français : la langue que je vois, la langue que j'entends, la langue qui est là.

Curieusement, les auteurs qui n'ont pas écrit dans leur langue maternelle m'ont toujours fascinée. Cette fascination remonte à loin : je pense à Nabokov, à Conrad que j'ai beaucoup lu et aimé. Mais aussi à Elias Canetti, dont j'ai relu pour vous, en partie, l'autobiographie. Une œuvre qui m'a fascinée lorsque j'avais vingt ans et dans laquelle je me suis replongée. Je vais évoquer très brièvement le parcours d'Elias Canetti, que vous connaissez peut-être, parce qu'il dit quelque chose à propos de sa langue d'écriture qui me parle et qui entre en résonance avec ce que je voudrais dire à mon tour aujourd'hui.

Elias Canetti est un auteur de langue allemande, prix Nobel de littérature, qui a connu un long chemin linguistique avant d'arriver à l'allemand. Vous le connaissez peut-être, je vais l'évoquer très brièvement pour ceux qui ne le connaissent pas. Né en 1905 dans les Balkans, juif sépharade, Canetti avait pour langue maternelle le judéo-espagnol, la langue de l'exil par excellence puisque c'est la langue que les Juifs d'Espagne ont emportée avec eux après l'expulsion de 1492. L'exil est inscrit en elle. Cette langue s'est par la suite enrichie de mots venus des différentes terres où elle a été portée et a continué à grandir, dans l'exil, dans l'errance. Dans le judéo-espagnol des Balkans d'Elias Canetti, il y avait également des mots bulgares, grecs, turcs... Elias Canetti a très tôt parlé bulgare, également (mais, curieusement, c'est la seule langue qu'il dit « avoir oubliée »). Il a aussi grandi dans un milieu où les langues cohabitaient, se croisaient, ces Balkans d'avant la Première Guerre Mondiale où l'on parlait bulgare mais aussi turc, arménien, albanais... Il avait tout ça dans « l'oreille ». Et puis il a très tôt eu dans « l'oreille » l'allemand, qui était la langue que parlaient ses parents entre eux puisqu'ils s'étaient connus à Vienne du temps de leurs études. Les parents de Canetti s'étaient rencontrés en allemand, puis ils s'étaient aimés dans cette langue. C'était aussi la langue du théâtre qui les avait rapprochés, alors ils aimaient s'y retrouver. Parler allemand, c'était pour eux une manière de se mettre linguistiquement à l'écart du reste de la famille, dont leur fils aîné, le petit Elias, qui entendait souvent cette langue mais ne la comprenait pas. L'allemand était le cocon amoureux des parents.

Une langue que le jeune Elias Canetti a donc longtemps perçue de l'extérieur et qui évoquait pour lui à la fois la culture et l'amour.

Alors qu'Elias Canetti a 6 ans, sa famille s'installe en Angleterre où l'enfant devient très vite anglophone : l'anglais est sa troisième langue puisqu'il a déjà le judéo-espagnol et le bulgare. La famille entière entre pleinement dans cette nouvelle langue, c'est d'ailleurs en anglais qu'Elias communiquait avec ses frères. Mais peu de temps après leur installation en Angleterre, le père de Canetti meurt de manière soudaine et sa mère décide de partir pour Vienne avec ses enfants – où il leur faut apprendre l'allemand. Or, c'est sa mère qui lui transmettra l'allemand, cette langue qu'il considère comme sa seconde langue maternelle, mais qui est en réalité sa quatrième langue.

Elias Canetti dit avoir vécu son entrée dans la langue allemande comme une seconde naissance. Il a immédiatement eu avec l'allemand, qui est par la suite devenu sa langue d'écriture, une relation absolument fusionnelle. Dans sa biographie (que je vous recommande si vous ne l'avez pas encore lue) le premier chapitre est extraordinaire. Il y explore sa relation avec cette langue, la genèse de cette relation. Je ne vais pas m'étendre - c'est un cas fascinant de polyglottisme - mais le choix de l'allemand prend un sens fort dans le cas de Canetti où tant de langues étaient là avant sa rencontre (au sens amoureux du terme) avec sa langue d'écriture. On comprend à le lire qu'apprendre l'allemand, c'est retrouver le père ou peut-être même prendre la place du père, il y a une dimension œdipienne très forte dans sa fascination, son amour, son attachement à la langue allemande. Ce qui peut paraître surprenant, c'est que ce Juif de Vienne qui va s'exiler à Londres en 1938, va continuer à écrire en allemand. Dans cet exil, il retrouvait pourtant une langue connue, une langue, l'anglais, qu'il a sentie pleinement sienne avant son entrée dans la langue allemande. Pourtant, jusqu'au bout, Elias Canetti restera fidèle à l'allemand. Il se définira même par la suite, je le cite, comme « un auteur espagnol de langue allemande ».

Il y aurait beaucoup à dire sur cet itinéraire. Je crois qu'il éclaire de

manière différente les premières questions que j'ai posées. Écrire dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, est-ce que c'est une trahison, un choix de circonstance ? Quand on lit Elias Canetti, on comprend, à suivre son chemin, qu'il a puisé dans la langue allemande quelque chose qui lui est proprement vital.

Seconde naissance : l'expression est forte, cela me parle et pour ce qui est de mon choix d'écriture que je vais essayer d'explorer maintenant, je voudrais avoir ces mots pour guides. Je suis de langue maternelle espagnole, cela a été dit. Pourtant, lorsque je me suis mise à écrire, je l'ai fait spontanément en français. Je peux dire qu'il n'y a pas eu de choix de ma part, la langue française s'est imposée à moi au moment où je me suis mise à écrire.

Il est vrai que je suis arrivée en France à l'âge de dix ans, au tout début de l'année 1979. Ma mère s'était réfugiée en France deux ans et demi plus tôt. J'ai fait mes études en France : secondaires, universitaires ensuite. J'y ai fait ma vie, mes enfants y sont nés, j'y ai construit ce qu'est aujourd'hui ma famille. Plus tard, c'est dans ce pays que j'ai commencé à écrire. Que je l'aie fait en français n'est sans doute pas si étrange. Il n'y a peut-être pas de quoi en faire toute une histoire, me direz-vous, c'est peut-être un choix « de circonstance ». De surcroît, en France, après mes études secondaires, j'ai commencé par faire des études de Lettres Modernes et à l'époque - et là je vous parle d'un temps qui appartient pleinement à un autre âge - quand on faisait en France des études de Lettres Modernes, à la fin des années 80, début des années 90, cela voulait dire que l'on faisait des études de Lettres françaises, de Littérature française exclusivement. Erasmus, avec son tissu plurilingue et européen, était balbutiant à l'époque, cette France-là était très cloisonnée du point de vue universitaire. En raison de ce choix d'études, pendant longtemps je me suis nourrie presque exclusivement de littérature française, surtout durant ces années qui marquent à tout jamais, la période qui se situe entre vingt et vingt-cinq ans. Je me suis alors nourrie de Stendhal, Flaubert, Proust, j'en passe... De poésie française aussi, et dans ce domaine il y a pour moi un auteur qui compte énormément, c'est Gérard

de Nerval l'auteur des *Chimères*, que vous connaissez sans doute, mais aussi de grands textes en prose comme *Sylvie*, *Les filles du feu* ou encore *Aurélia*.

Ces lectures que j'ai faites durant ces années si importantes, ce sont des lectures auxquelles je reviens sans cesse. Et ce n'est pas pour rien que la petite trilogie sur une enfance entre dictature et exil s'ouvre et s'achève sur une épigraphe empruntée à Gérard de Nerval. Les mots d'ouverture de la trilogie que forment *Manèges*, *Le bleu des abeilles* et *La danse de l'araignée*, entrent en écho avec ce que vous avez noté précédemment : les premiers mots qui se trouvent sur le frontispice de *Manèges*, cette citation de Nerval : « un souvenir mon ami, nous ne vivons qu'en avant ou en arrière », parlent du dédoublement du temps. C'est effectivement ce mouvement de balancier qui porte ces trois livres, entre passé et présent, c'est sous le signe de Nerval que je l'ai inscrit et sous le signe de Nerval que j'ai fini cette trilogie puisque au tout début de *La danse de l'araignée* il y a cette phrase qui vient de *Sylvie* : « c'est une image que je poursuis, rien de plus » et qui rencontre un écho avec l'autre fil de mon travail littéraire, à savoir la recherche d'images au sens premier, une quête proprement visuelle. La littérature française est présente dans le corps des textes, aussi, notamment dans *Le bleu des abeilles* et *La danse de l'araignée* où la lecture fait le lien avec le père et nourrit le texte sans cesse, mais tout particulièrement la lecture d'auteurs de langue française.

Donc un grand nombre de textes qui ont construit mon regard viennent - pas exclusivement bien sûr, mais en grande partie je crois - de la littérature française. Il y a là aussi une explication que je dirais « objective » au fait que j'écrive en français. Je pense que, comme pour la plupart des auteurs, chez moi l'écriture est indissociablement liée à la lecture, on écrit souvent en dialogue avec les autres, que ce dialogue soit explicite ou implicite.

Pourtant, après mon premier choix d'études, j'ai éprouvé le besoin de me rééquilibrer linguistiquement, j'avais l'impression qu'il me man-

quait quelque chose. Après cette période de francisation intense, j'ai éprouvé le besoin d'explorer mon hémisphère hispanique. C'est la raison pour laquelle j'enseigne la littérature hispanique aujourd'hui à l'Université de Nanterre - je vous passe les détails - mais il se trouve qu'après cette période entièrement consacrée à la littérature française, j'ai fait une thèse en littérature espagnole classique. Je suis de ce fait en relation quotidienne avec ma langue maternelle puisque je traduis - cela a été dit - j'enseigne... Donc s'il existe un pont entre l'espagnol et le français, je pourrais dire que je l'emprunte tous les jours. Pourtant, j'écris en français.

Lorsque je travaille ce que j'appellerais mon « jardin personnel », mon territoire à la fois littéraire et intime, c'est toujours en français que ça se passe. Il y a clairement dans la langue française quelque chose d'essentiel, de vital pour mon écriture et tout ce que j'ai évoqué précédemment ne suffit pas à expliquer que j'écrive en français. Il y a autre chose, je le sais.

Il arrive qu'on se mette à l'abri dans une langue, qu'on y trouve un refuge, qu'on y trouve un lieu où vivre. Qu'on y naisse, comme dit Canetti, oui, une seconde fois. La France, ce pays d'accueil qui est devenu le mien, et le français, cette langue que j'ai faite mienne par l'écriture, m'ont permis de naître une seconde fois. Je ne pense pas seulement à la langue, mais surtout au rapport à la parole. Car l'espagnol (avec tout ce que je lui dois, j'ai conscience d'avoir éprouvé un besoin d'espagnol à un moment de ma vie, le besoin de m'y replonger, de retrouver activement cette langue), reste et restera à tout jamais lié pour moi à la peur de parler. À la nécessité de se surveiller, de se limiter, de se censurer linguistiquement. J'ai passé les premières années de ma vie dans un pays, l'Argentine, à un moment de l'histoire de ce pays où la langue était sous contrôle et cela durant les années de dictature mais aussi déjà durant les années violentes et sinistres qui ont immédiatement précédé le coup d'Etat. J'ai connu, enfant, une situation très particulière qui rendait la menace autour de la parole plus aiguë encore puisque, car j'avais des parents mi-

litants, membres du groupe *Montoneros*, et qui sont entrés dans la lutte armée alors que j'avais tout juste sept ans. Enfant, il a fallu que j'apprenne à contrôler tout ce que je disais, absolument tout, à taire ce qui se disait autour de moi dès que je passais le seuil de la porte, à cacher, en dehors de la maison, ce qui se passait à l'intérieur, à avoir un faux nom, aussi. Il est arrivé que je ne sache plus très bien ce que j'avais le droit de dire et ce que je devais taire dès que je quittais l'espace où on vivait de manière secrète et cachée, un espace qui était de plus en plus réduit, de plus en plus menacé au fil des jours.

En Argentine j'ai grandi dans la peur de parler et j'ai été à certains moments terrifiée, littéralement, à l'idée de dire le mot de trop, de me tromper. Car me tromper pouvait conduire à la mort, la mienne et celle des autres, prendre conscience de ce qu'il fallait taire a fait partie de mon quotidien d'enfant. Entre mes sept et huit ans, durant cette période que j'ai évoquée dans mon premier livre, *Manèges*, la peur de la gaffe, de l'erreur, la peur de dire ce qu'il ne fallait surtout pas dire, a fait du silence un premier refuge, mais un refuge douloureux. Par peur de mal dire, j'ai souvent préféré me taire. Je suis sortie très lentement de cette fuite dans le silence, peu à peu, de ce côté-ci de l'Atlantique, en France et non seulement grâce au français mais à mesure que j'apprenais le français, une langue que j'ai apprise tout en apprenant à avoir un autre rapport au langage, à ne plus associer la parole à la crainte. C'est dans ce sens que je peux dire que l'entrée dans la langue française a été pour moi aussi comme une nouvelle naissance. Je me souviens de la lumière et de la joie qui étaient pour moi associées aux nouveaux sons et aux nouveaux mots qu'au fil des jours je faisais miens. Avec eux je m'éloignais progressivement de la peur.

C'est une enfant qui s'exprime dans *Manèges*. Il y a eu deux autres livres après ce premier roman, puis j'ai éprouvé le besoin de reprendre cette voix d'enfant dans *Le bleu des abeilles*. Il y a des passages sur la manière dont on parle à la télévision où la narratrice est littéralement fascinée - la narratrice a beaucoup de moi, évidemment, mais je vais par-

ler de la narratrice par les débats politiques, par une liberté dans l'espace public qui est pour elle nouvelle, une vraie découverte. Je me souviens effectivement de ma fascination parce que c'était une relation au langage que je n'avais jamais vue : le ton qui monte, les envolées, les dérapages, les clashes, les engueulades, alors tout cela se cristallise dans *Le bleu des abeilles* autour de la personnalité de Georges Marchais, qui est (je ne sais pas si vous le connaissez) une des figures du communisme français de la fin des années 70, début des années 80, et qui était connu pour ses dérapages et son langage outrancier.

Il y a des images qui cristallisent, comme ça, certaines émotions. Je me souviens de l'image de Georges Marchais hurlant. La petite fille du *Bleu des abeilles* est fascinée par ses débordements. Derrière elle, il y a le regard ahuri, fasciné, qui a été le mien. Je me souviens très bien de m'être étonnée qu'on puisse dire tout ça à la télévision et qu'il ne vous arrive rien. Qu'on puisse dérapier, être dans l'excès et que rien ne se passe, que cette liberté-là soit possible. Qu'on puisse aussi dire n'importe quoi... J'ai appris la langue française en même temps que je faisais cette découverte. A mesure que je m'éloignais de la peur, la langue nouvelle entraînait en moi. Je me souviens de ce chemin linguistique que j'ai emprunté avec difficulté, je me souviens des efforts que j'ai faits, et puis du moment où, comme par enchantement, la langue que j'avais tellement cherchée à atteindre a enfin été à moi. Mais c'est quelque chose que vous connaissez sans doute... Vous qui pratiquez différentes langues, vous savez qu'il y a, quand on apprend une langue étrangère, quelque chose qui relève de l'effort sportif. On essaye, on s'entraîne, on fait des efforts. Et un jour, un déclic se fait, on y arrive sans y penser.

Alors bien sûr il y a l'entrée dans un autre mode de communication, la découverte d'un autre mode de communication et puis en même temps la dimension sensorielle, qui relève presque de l'expérience sensorielle : faire entrer une nouvelle langue dans son corps. Tel est le sujet aussi du *Bleu des abeilles*. La toute première phrase du livre est « Le point de départ de mon voyage se trouve quelque part sous mon nez » : le dé-

part en exil, la découverte d'un nouveau pays, c'est aussi la découverte de la langue française, ce voyage sous le nez qui est un double voyage physique. Le corps est ailleurs et cet ailleurs entre dans le corps. Quand on découvre la langue française, venant de l'espagnol, c'est au niveau de la gorge d'abord que ça se passe, pas seulement sous le nez. Les « r », entre rugissement et borborygme, il faut les placer, les trouver... Mais la grande difficulté pour les hispanophones de naissance, ce sont, bien sûr, les voyelles : il y a cinq phonèmes vocaliques en espagnol et seize en français... Ces voyelles, il faut donc d'abord les entendre, faire la différence quand on vient de l'espagnol entre « patte » et « pâte », « paon », « point », « pain », « pont » n'est pas évident... On a d'abord l'impression que c'est une blague, qu'il puisse y avoir une différence. Mais non, « pont », « point » et « pain », ce n'est pas du tout la même chose, bien sûr.

Il faut d'abord percevoir, c'est une première étape. Puis faire entrer ces voyelles dans son corps, sous son nez, ce nez qu'il faut apprendre à mieux connaître et où commence l'apprentissage du français, je crois, on change forcément le rapport qu'on a avec son nez quand on entre dans la langue française.

Quelqu'un avait dit : « qui apprend une nouvelle langue, acquiert une nouvelle âme ». Moi, je crois que qui apprend une nouvelle langue noue aussi une relation nouvelle avec son propre corps, et doit trouver, chercher, se frayer d'abord ce chemin intérieur et intime. Dans *Le bleu des abeilles*, j'ai essayé de reprendre ce chemin physique, de retracer cette relation différente à son nez, à sa gorge. Mais tout s'accompagne de la libération de la parole.

La narratrice dans ce livre-là est en contact avec son père, par écrit. Dans *Le bleu des abeilles* et dans *La danse de l'araignée* qui clôt cette petite trilogie, la narratrice et son père qui est resté en Argentine s'écrivent (« religieusement », je dirais) une fois par semaine. Cette correspondance qui est au cœur de mes deux derniers livres est le reflet ou la transformation littéraire de la correspondance que j'ai effective-

ment eue avec mon père qui a été prisonnier politique en Argentine de septembre 1975 à août 1981. Après mon arrivée en France en 1979, durant plus de deux ans, nous nous sommes écrit deux fois par semaine. C'est avec cette correspondance que je dialogue dans ces deux livres. Mais le fait que la narratrice soit en contact avec son père, par écrit, c'est aussi une manière d'être en contact avec l'autre manière de parler, celle d'avant, celle d'avant la révélation télévisuelle avec les hommes politiques français hurlant dans le poste de télévision.

Les lettres rappellent à la narratrice la parole sous contrôle. Parce que, bien entendu, les lettres qu'ils échangent sont lues par l'administration pénitentiaire, elles doivent répondre à un certain nombre de règles pour franchir les barrages et arriver de l'un à l'autre. D'abord, elles ne peuvent s'écrire qu'en espagnol, il ne peut pas y avoir ne serait-ce qu'un mot français dans cette correspondance-là. La narratrice est pourtant tout occupée à son apprentissage du français et son père essaie de l'accompagner dans ce chemin linguistique, dont il sait qu'il est le gage de la réussite dans sa nouvelle vie. Mais il ne peut l'accompagner et prendre des nouvelles des progrès accomplis qu'en espagnol et, en même temps, en se sachant pertinemment sous le regard de l'administration pénitentiaire. En fait il y a toute une série d'évocations dans *Le bleu des abeilles* et dans *La danse de l'araignée* qui, dans l'espace de la correspondance, font écho aux scènes de fouille qu'il y a dans *Manèges*. Quand la grand-mère et la petite fille entrent dans la prison dans le cadre des visites, elles sont fouillées. On les tâte, on les palpe. De la même manière, le père et sa fille savent que les lettres qu'ils s'envoient vont être passées au peigne fin. Le père et la fille vont chercher des stratégies pour échanger « quand même », pour se trouver un espace d'échange libre. On sait à quel point la censure génère parfois des stratégies qui peuvent être riches. L'idée qu'a le père, c'est de proposer à sa fille de lire un même livre en même temps, lui en espagnol dans sa cellule (parce qu'il faut que le livre soit « accepté » par l'administration de la prison, qu'il passe la barrière de la censure, or, pour être examiné et fouillé, il doit se présenter dans cette langue exclusivement), mais elle,

elle lira le même livre en français, dans sa banlieue parisienne. Pourquoi ? Parce qu'il faut qu'elle avance. Cela est authentique, cette lecture de part et d'autre de l'Atlantique, lui, en espagnol, et moi en français, d'un même livre où nous pouvions en quelque sorte nous retrouver en imagination, c'est effectivement le « truc » qu'avait trouvé mon père pour faire exploser disons les cadres imposés par la prison pour l'échange épistolaire. Et m'accompagner dans l'apprentissage du français depuis l'espagnol. Il m'a semblé que cette lecture conjointe disait beaucoup des livres, du pouvoir qui pouvait être le leur. Car soudain, malgré les règles, la censure et les contrôles, il y a quelque chose qui échappe à l'administration de la prison, quelque chose qui est très puissant. L'espace imaginaire sur lequel s'ouvre le livre. C'est pour cela que c'est le fil, essentiel, dans ces deux livres : l'échange sous contrôle qu'on arrive à contourner grâce aux livres et à la lecture partagée.

En tout cas, vous l'aurez compris, ce qui est certain c'est que le fait que cette correspondance soit évoquée, revisitée en français, alors qu'elle a eu effectivement lieu en espagnol, a un sens fort. C'est en espagnol, par l'espagnol, qu'on contrôle le père et la fille, qu'on les observe, qu'on les fouille. C'est en français que je choisis d'évoquer et de transformer littérairement tout cela.

Mon premier livre, *Manèges*, a été traduit en espagnol. Il a aussi été traduit en allemand et dans d'autres langues, mais c'est la traduction espagnole dont j'aimerais parler un peu. C'est un livre qui se passe pleinement, exclusivement dans le temps d'avant la parole libre, dans le continent de la peur et du silence. Ce qui y est évoqué se passe exclusivement en espagnol, dans ce premier livre j'ai travaillé à partir de souvenirs qui étaient gravés en moi très précisément en espagnol. C'est un livre que j'ai porté très longtemps mais qui s'est mis en quelque sorte en route après un voyage en Argentine que j'ai fait en 2003, quand je suis retournée pour la première fois dans la maison où j'ai vécu enfant, cachée, avec ma mère après l'arrestation de mon père, entre l'été austral 1975-76, et le mois d'août de la même année, soit quelques mois avant et quelques mois après le coup d'Etat de 1976.

Quand j'ai retrouvé ma mère juste avant que nous partions vivre dans la maison qui est associée à cette période de mon enfance, elle avait changé de tête. Elle s'était coupé les cheveux, elle les avait teints. Sa photo avait été publiée dans les journaux, elle était recherchée. Le changement était tel que, la première fois où je l'ai revue, je ne l'ai pas reconnue. Elle était entrée dans une clandestinité supérieure par rapport à celle que nous avions connue avant l'arrestation de mon père. Quand nous sommes allées vivre dans « la maison aux lapins », l'espace, soudain, semblait s'être rétréci. Ce que j'appelle « la maison aux lapins » dans ce premier livre, c'est la maison où nous avons vécu avec un couple de militants, Diana Teruggi et Daniel Mariani, qui attendaient un enfant (cette appellation est à l'origine du titre espagnol, *La casa de los conejos*, qui a été repris en allemand). Il se trouve qu'il y avait dans cette maison une imprimerie clandestine derrière des cages de lapins qui étaient là pour servir de couverture, pour justifier les allées et venues qui étaient en fait générées par l'imprimerie. Derrière un mur qui coulissait de manière magique pour l'enfant que j'étais (il y avait en effet un dispositif électrique très complexe qui permettait d'ouvrir une partie du dernier mur de la maison, qui n'était pas le dernier...), dans un espace secret et caché qu'on appelait « el embute », il y avait une rotative, de l'encre, du papier... Ma mère travaillait là et y imprimait des journaux, notamment des exemplaires du journal clandestin « Evita Montonera ». L'imprimerie, c'était le cœur et la raison d'être de cette maison. On faisait entrer dans la maison de l'encre et du papier qui y étaient transformés en journaux, qu'il fallait faire sortir de la maison de manière secrète... Les lapins dans leurs cages n'étaient là que pour justifier les allées et venues aux yeux des voisins. Pour que l'agitation que suscitait l'imprimerie clandestine n'éveille pas les soupçons, on faisait aussi entrer et sortir de la maison des lapins et des granules pour les nourrir, avant que les lapins ne sortent à leur tour, sous forme de pâtés et de civets...

Tout le monde était là en danger de mort et l'enfant que j'étais le savait aussi, bien entendu. Si durant mon enfance argentine j'ai été confrontée à la peur de parler, je crois que c'est dans cette maison que

cette expérience est arrivée à son comble. La mort qui menaçait toutes les personnes présentes nous a épargnées, ma mère et moi, puisque nous avons pu quitter cette maison au mois d'août, peu de temps avant la naissance de l'enfant de Diana. Mais au mois de novembre de la même année la maison a été prise d'assaut, de manière extrêmement violente, par les forces armées de la Junte. Toutes les personnes qui se trouvaient là ont trouvé la mort (il y avait de surcroît une réunion politique au moment de l'assaut, les morts ont été nombreux) et l'enfant de Diana et Daniel, Clara Anahí Mariani, a disparu, on n'a jamais retrouvé son corps. On pense qu'elle est vivante, on l'espère. Elle aurait aujourd'hui 40 ans, bientôt 41. Comme vous le savez peut-être, sa grand-mère, qui apparaît dans ce livre que certains d'entre vous ont lu, est une des fondatrices de l'association des Grands-Mères de la Place de Mai.

Je savais dans les grandes lignes ce qui s'était passé après notre départ, l'issue tragique de cette histoire, la terrible mort qu'avait connue Diana, cette femme si belle et dont le souvenir était encore très présent pour moi. Mais à un moment j'ai éprouvé le besoin non seulement de savoir davantage mais surtout de retourner dans cette maison. Il s'agissait d'un besoin physique que j'ai éprouvé très fortement. Je voulais retrouver ce lieu et retrouver ce que j'y avais vécu. Retrouver des images de vie avec ceux qui étaient du côté des morts. J'avais quelques souvenirs, des images mentales, le souvenir de sensations liées à cette maison. Mais je n'avais aucun relais verbal, ou très peu, parce que dans ma famille (et tout particulièrement pour ma mère) il y a une grande difficulté à parler de cette période-là. Je pense qu'il y a quelque chose qui relève du sentiment de culpabilité du survivant et qui est très fortement ancré en elle.

Je manque de temps, il faut que je résume en quelques phrases tout ce que j'avais prévu de vous dire. Mais l'essentiel, c'est sans doute ceci : je suis certaine que c'est le français qui m'a aidée à mettre cette enfance argentine silencieuse en mots. Ce qui est étrange, c'est que mon premier roman a été reçu en Argentine comme un livre argentin. D'ailleurs, il a été publié et édité en Argentine dans la collection *Literatura*

Hispanica des éditions Edhasa. Mais en France, il est considéré comme un livre français - et, surtout, je l'ai écrit en français. Il y a eu au moment de la publication de ce livre en Argentine beaucoup de gens qui sont venus à moi pour me dire en substance : « j'ai vécu quelque chose de proche mais je n'arrive toujours pas à le dire, je n'arrive toujours pas à le formuler ». Ou encore, « mon père, ma mère ont vécu quelque chose de proche mais ils n'arrivent pas à en parler ». Cela m'arrive encore très régulièrement, je reçois plusieurs fois par mois des messages de lecteurs argentins qui reprennent cette même idée. Et qui me remercient pour avoir dit cette enfance marquée par le silence et la peur qu'ils sentent comme la leur ou comme un bout d'histoire qui leur appartient aussi. Je crois que c'est la langue française qui m'a aidée à sortir du silence, à sortir de la peur. Et j'ai pu dire la peur d'avant la France grâce à la langue qui m'a offert une seconde naissance.

Je vais finir sur un échange qui m'est venu à l'esprit dans le train, ce matin, alors que j'étais quelque part entre la France et l'Allemagne. J'ai dernièrement eu une conversation avec une romancière d'origine iranienne mais qui écrit en français, Maryam Madjidi. Il y a beaucoup de points communs entre son travail et le mien. Et elle a écrit une phrase que je trouve pour le coup très belle, à propos de laquelle nous avons échangé dernièrement lors d'une rencontre littéraire : « Je ne suis pas un arbre ». C'est sa manière de revendiquer toutes sortes de libertés et de choix, pas seulement linguistiques, et vous savez que le fait de ne pas se laisser enfermer dans ces histoires de racines en France a un sens fort dans le contexte politique actuel.

Je partage ce souci, ce désir, je comprends, je ne suis pas un arbre non plus, bien entendu, j'aurais envie de dire la même chose qu'elle. Et pourtant j'ai l'impression que je suis aussi un arbre, car je me suis enracinée dans la langue française. Je suis peut-être un arbre voyageur, un arbre capable de se déplacer, mais ce qui est certain, c'est que sans la chance qui m'a été donnée de m'enraciner dans la langue française une seconde fois, sans cette seconde naissance, je serais aujourd'hui sans voix, sans parole, sans sève, pour filer la métaphore : une sorte d'arbre

mort. Trouver une langue à soi : le chemin peut être lent, complexe, chacun effectue le sien, mais c'est la condition première de l'écriture, de la construction et du dépassement, je crois de la mémoire. Merci.

Table ronde : discussion avec l'auteure

JA : J'aurais aimé savoir quelle place occupe aujourd'hui l'espagnol dans votre vie ?

Laura Alcoba : J'en ai parlé un tout petit peu. Je travaille tous les jours avec l'espagnol. J'enseigne, je traduis, je me suis même occupée quelque temps d'éditer, aux Éditions du Seuil j'ai été en charge du domaine hispanique pendant deux ans. Je traduis de l'espagnol vers le français. J'enseigne en espagnol parfois, d'autres fois en français, je suis entre les deux langues, tout le temps. Donc l'espagnol est très présent dans ma vie. Mais j'écris exclusivement en français ce que j'appellerais « mon écriture à moi ». C'est-à-dire qu'il m'arrive d'écrire des textes universitaires en espagnol mais quand je prends contact avec « mon jardin », c'est en français que je le fais. Mais l'espagnol est présent pour moi quotidiennement, j'en ai besoin aussi.

JA : Mais vous ne diriez pas que l'espagnol est limité au contexte professionnel ?

LAURA ALCOBA : Non, parce que je lis beaucoup en espagnol, pour moi, pour des raisons non professionnelles mais « vitales ». La présence de l'espagnol est très forte chez moi. D'ailleurs, lorsque j'écris, l'espagnol est présent comme dans une sorte de sous-texte. Alors c'est quelque chose d'organique aussi, ce n'est pas seulement un outil professionnel.

RM : Un commentaire y a-t-il quelques questions. Comparto las intervenciones posteriores acerca de la impresión de la novela, sobre todo de Florencia porque también vivo en La Plata, comparto, en parte, su expe-

riencia, pero soy un poco mayor. Conocí a Diana y siempre me pareció que lograste un retrato de ella magnífico porque realmente era una persona bellísima en todos los sentidos, y muy acogedora. La conocí en la carrera de Letras. También me parece que es muy vívido tu relato de la vida en la clandestinidad, no es fácil, y me parece que no sólo la novela transmite muy bien las vivencias desde una niña, sino también es una especie de homenaje a la militancia, desde la mejor manera de transmitirlo que es con la fragmentariedad y con la incomprensión, porque ese tipo de experiencia recién se suele completar a la distancia, pero el miedo, el terror, las contradicciones, no son tan claras en el momento que se están viviendo.

Y en cuanto a las preguntas, son varias, no sé si abuso. Por un lado, si pensás que la pulsión literaria, la pulsión por escribir, se hubiera dado igual, si, como dijeron hoy, formabas parte de una familia normal, donde los padres van a trabajar, vuelven a su horario... Después, si te encontrás con diferente recepción en el público argentino y en el público no argentino, o no hispanoparlante, si te hacen otro tipo de preguntas o leen otras cosas en la novela. Si, como Jorge Semprún, pensás que alguna vez podés pasarte otra vez a tu lengua materna. Aunque era español, su primera obra fue en francés y en algún momento volvió a su idioma materno. Y bueno, creo que nada más.

Laura Alcoba: Muchas gracias por tu intervención. No sabía que habías conocido a Diana... En breve, acerca de la diferencia entre la recepción del público argentino y del público francés, puedo decir lo siguiente. Primero, yo escribí el libro en francés sin pensar que se iba a traducir al castellano. Para mí fue todo muy rápido y la recepción en Argentina fue muy fuerte. Lo que pasa es que me desbordé un poco y salteé algo que era importante en lo que había preparado para hoy y es que, en Argentina, muchas personas de mi generación - a veces menores pero que son hijos de padres de mi generación - me dijeron: "viví algo similar, semejante, y todavía no puedo contarlo". Eso fue algo muy, muy presente en las reacciones en Argentina, algo que me sigue llegando porque recibo muchas manifestaciones de cariño de lectores y muchas reacciones van

en ese sentido: “mi padre/mi madre tuvo una experiencia similar y es difícil formularla para él/para ella”. Esa manera de reconocer un momento en que la lengua estaba absolutamente bajo control, castrada, aplastada en Argentina y en que, de cierto modo, lo sigue estando a pesar del tiempo que pasa, es algo que se me expresó mucho en Argentina, y que me viene de manera regular, constante de allá.

En Francia, claro, no tengo ese tipo de reacción, esa recepción tan intensa, tan desde el conocimiento del momento histórico al que refiero, tan “desde dentro”. De hecho, en Francia mi libro más conocido no es *Manèges/ La casa de los conejos* sino *Le bleu des abeilles/El azul de las abejas*. Y los lectores se detienen en otros aspectos: la poesía, la musicalidad, el trabajo sobre el lenguaje, la evocación precisa de las sensaciones físicas vinculadas a la lengua francesa percibida desde fuera: eso es lo que más impacta.

Si hubiese escrito siendo otra, siempre es difícil decirlo porque soy quien soy. Dije en francés (lo siento para los que no entendían) que en cierto momento sentí una especie de necesidad física de volver a la casa, y lo digo realmente en términos de necesidad, de poner por escrito, de dejar una huella de algo que tenía en mente y que no tenía ninguna visibilidad. Fue realmente algo que se me impuso y creo que tiene que ver con el hecho de haber sobrevivido y de una frase muy precisa de Chicha Mariani cuando entré en contacto con ella por primera vez. Ella sabía que yo había vivido en esa casa con mi madre y me contestó por mail que estaba muy contenta de que le hubiese escrito, contenta de saber de mí después de tantos años. Pero también decía esto en ese mensaje que nunca voy a olvidar: “yo creía que vos y tu mamá estaban muertas”. Esa frase para mí fue muy fuerte porque efectivamente tendríamos que haber muerto, y tomar consciencia de que no habíamos muerto significó para mí al mismo tiempo que tenía que hacer algo con eso que seguía presente en mi memoria. Toda mi escritura viene, creo, de esa frase de Chicha Mariani. O parte de ella.

NM : Est-ce que vos enfants sont bilingues, c’est-à-dire est-ce que

vous utilisez la langue espagnole avec vos enfants ?

Laura Alcoba : J’ai un peu de mal, c’est-à-dire que l’espagnol est très présent à la maison mais je m’adresse à eux en français. L’espagnol est là, ils le parlent un peu, ils l’entendent. Je parle toujours en espagnol avec ma mère, et comme elle est très présente dans ma vie, ils entendent beaucoup l’espagnol. Mais je m’adresse à eux en français.

AF : Est-ce que votre travail d’écriture vous le percevez parfois comme un travail de psychanalyse ?

Laura Alcoba : Non, j’essaie de ne pas le faire comme une psychanalyse parce que sinon ce serait à usage strictement personnel. J’essaie toujours de chercher à l’intérieur d’une matière dont j’ai conscience qu’elle est personnelle et particulière, quelque chose qui signifie en dehors de moi. C’est un souci constant lorsque j’écris.

Au moment de la publication du *Bleu des abeilles* il y a une femme qui est venue me voir, une Ukrainienne, réfugiée, et qui m’a dit « ma fille est en train de lire votre livre et elle y retrouve ce qu’elle est en train de vivre maintenant » ; ça pour moi c’est extraordinaire, c’est pour ça que d’ailleurs j’ai un petit peu de mal avec la dimension autobiographique. J’ai conscience que mon principal matériau est autobiographique mais mon intention ne l’est pas. C’est-à-dire que je cherche quelque chose d’universel, je pars d’une expérience personnelle pour trouver quelque chose qui signifie au-delà de moi. Par exemple, à mes yeux, *Manèges*, c’est l’histoire d’une enfant dans un moment de violence politique. On n’a pas besoin de connaître l’Argentine de la Junte ni de savoir qui sont les *Montoneros* pour entrer dans ce livre, pour le comprendre, pour le vivre. Que ce livre ait pu voyager, que j’aie pu le présenter à Sarajevo et qu’à Sarajevo il ait pu parler à d’autres gens, ou à Alger, à Tunis... Pour moi, c’est fabuleux. Je ne vois vraiment pas mon travail comme une psychanalyse, j’essaie justement de me détourner de quelque chose d’autocentré, avec quoi je ne suis pas à l’aise, j’essaie de dépasser cela et de donner un autre sens.

AG: Más que una pregunta es como un comentario. Me consta que en las escuelas secundarias argentinas se está leyendo *La casa de los conejos* y que tiene ya como otra política de recepción. Y pensé lo que es el azar, porque justamente en este momento está pasando en el país tanto respecto a la ley del 2x1 y todo este problema nuevo respecto a los genocidas. Te escucho, y me hace ver otra vez la vitalidad que tiene el tema, la vitalidad de la memoria. Y aunque luego hubo una serie de políticas sociales respecto a la memoria, también te escucho y veo como un optimismo acerca del poder que la literatura tiene para trabajar la memoria, en un lugar central, aunque se la quiere desplazar a veces. Siento que tu texto y una serie de textos más en Argentina, que circulan en las escuelas, han tenido también como un impacto perlocutivo muy fuerte respecto a la construcción de la memoria política. Y que por eso creo que la movilización de ayer que fue tan fuerte y que fue tan poderosa, o por lo menos es lo que pude apreciar por los medios, tiene como un sentido construido desde muchos lugares, ¿no?

LAURA ALCOBA: Sí, me llegan constantemente mensajes, emails de chicos muy jóvenes, a veces, que estudian *La casa de los conejos*, principalmente en la escuela secundaria. Para mí es algo muy fuerte. Al mismo tiempo, ¿qué lugar darle a la memoria? Tiene que ser un lugar vivo, no hay que fijar la memoria ni volver a hacer una historia oficial. Tiene que ser un lugar de vida, de contradicción, de debate. Y eso es realmente importante. Creo que es algo que se logra con el tiempo, de una generación a otra.

OR: C'est une question générale, que j'ai toujours voulue poser aux auteurs : en lisant ou écoutant des analyses des littéraires ou des autres personnes, est-ce que vous êtes toujours d'accord ou est-ce que vous pensez parfois : ils disent des choses auxquelles je n'ai jamais pensé ça quand j'ai écrit ça, c'était juste la nécessité d'écrire ?

Laura Alcoba: Je considère qu'une fois qu'on donne à lire un livre, il nous échappe, il ne nous appartient plus. D'ailleurs, il est là pour cela : pour se détacher de l'auteur. Qu'un auteur dise « il faut lire mon livre de

cette manière-là, pas de telle autre » n'a pas de sens, c'est même insupportable. Il ne peut pas y avoir de diktats dans le domaine. J'écoute toujours les lectures, les analyses des autres, même si parfois elles mettent le doigt sur un aspect auquel je n'avais pas pensé en écrivant. Mais la réception et la pluralité dans le domaine, les divergences, font également partie du texte, tout ça fait partie de l'écriture.

Pour moi, il n'y a pas de lecture fautive ou de lecture juste. L'échange avec les lecteurs m'apporte beaucoup. Un texte échappe forcément à son auteur et je crois que chaque expérience de lecture est particulière et légitime, je crois que c'est le cœur même de l'expérience littéraire, côté écrivains comme côté lecteurs. D'ailleurs, je déteste les livres qui arrivent avec un mode d'emploi... Je crois que quand on écrit on tente, on propose quelque chose : le reste, c'est le lecteur qui le fait et il a toute légitimité à faire, défaire, construire autrement depuis son expérience.

LW: Tengo dos preguntas en cuanto a la traducción. Teniendo en cuenta que usted también es traductora, por un lado me gustaría saber si en el futuro podría imaginar traducir a lo mejor sus propias obras, o escribir otra vez en español. Y por otro lado, qué opina de la traducción de *Manèges* como *La casa de los conejos* porque *Manèges* va en la dirección de *La casa de los conejos* pero no es exactamente lo mismo.

Laura Alcoba: Cuando yo envié mi manuscrito a *Gallimard*, a mi editor francés, tenía varios títulos porque dudaba entre diferentes títulos posibles. Y era: *Manèges. Petite histoire argentine* o *La maison aux lapins*, que es "La casa de los conejos". Resulta que el título *Manèges* es un juego de palabras en francés, era imposible conservarlo. En las otras traducciones que se hicieron, - en español, que fue la primera que se publicó, pero después se publicó en inglés, en alemán - siempre se retomó *La maison aux lapins*, "La casa de los conejos", porque el juego de palabras de *Manèges* no tenía sentido. Es que la palabra "*manèges*", en francés, significa a la vez "calesita" y "manipulación". La palabra "*manèges*", en el libro que escribí, aparece en los dos sentidos, el primero y el figurado. Eso acerca del título.

Es verdad que traduzco, pero suelo hacerlo en el otro sentido, o sea del castellano al francés. En el momento de la traducción de *La casa de los conejos* estuve en diálogo con Leopoldo Brizuela, que es un gran escritor y que me hizo ese regalo de traducir *Manèges*. Tradujo también *Le bleu des abeilles* y *Los pasajeros del Anna C.*, (*Les passagers de l'«Anna C.»*). Opiné con él, dialogué. En la traducción de *Le bleu des abeilles* ahí intervine más, intervine un poco en la traducción. No sé si me gustaría traducir. Tengo la impresión de que si hubiese escrito en español, hubiese escrito otra cosa tal vez. Digamos que para mí es una gran riqueza que otra persona lo traduzca y que yo pueda dialogar, opinar. *La danse de l'araignée* se acaba de traducir al castellano, pero no se publicó aún. La traductora es otra, es una traductora nueva porque Leopoldo Brizuela no pudo traducir *La danse de l'araignée*. La voy a ver en Argentina dentro de quince días y voy a trabajar con ella un poco sobre su traducción porque me lo pidió, espero que tengamos un diálogo. Es algo que me corresponde más, digamos, que un argentino en todo caso traduzca, porque yo estoy demasiado desconectada, hoy, de Argentina. Me doy cuenta de que Leopoldo Brizuela varias veces encontró cosas en las que tal vez yo no habría pensado y que reconozco que corresponden a lo que había querido decir. Y otras veces digo no, a mí me parece que habría que ir por tal lado. O sea, el diálogo con el traductor es algo que me gusta y que por ahora dio resultados, creo que buenos. Espero que ese diálogo tenga lugar del mismo modo con la traductora de *La danse de l'araignée*.

VF : Vous avez parlé du film que vous aimeriez bien faire. C'est un projet pour l'avenir, est-ce qu'il y en a encore d'autres ? Parce que la trilogie est déjà faite, est-ce qu'elle est terminée ? Est-ce que vous avez déjà d'autres projets ?

Laura Alcoba : On m'a proposé d'écrire le scénario de *Manèges*, mais je n'ai pas voulu parce que pour moi le cinéma est un autre langage. Donc j'ai accepté que quelqu'un prenne possession de mon livre. Elle s'appelle Valeria Selinger. Pour *Manèges* le scénario a été écrit et réécrit de très nombreuses fois - ça fait plusieurs années que Valeria Selinger travaille sur ce projet. Le film devrait se tourner au mois d'août en Argen-

tine. Par ailleurs, un producteur argentin m'a contacté il y a peu de temps dans l'idée d'adapter *Les passagers* de l'Anna C., il voudrait en tout cas qu'on en parle. Je vais me rendre en Argentine dans 15 jours et je vais le rencontrer. Je serais ravie que quelqu'un prenne possession aussi de ce livre, j'aimerais beaucoup dialoguer avec un éventuel scénariste et réalisateur intéressé par *Les passagers* de l'Anna C., mais je ne pense pas avoir le désir de me lancer seule dans l'écriture d'un scénario.

EM : Est-ce que vous avez réussi à parler sans accent le français ?

Laura Alcoba : Je crois à peu près....

EM : Est-ce que vous n'avez pas dit auparavant que vous considérez le français comme votre seconde langue maternelle ?

Laura Alcoba : Non, j'ai dit que je suis née pour la deuxième fois en français, que je suis née en français à un autre rapport à la parole, au langage. Canetti, dont j'ai parlé au début de mon intervention, parle de « langue maternelle acquise ». Il emploie cet adjectif, « maternelle » parce que c'est sa mère qui lui a appris et transmis l'allemand. Ma langue maternelle est clairement l'espagnol. Le français est venu après. Je ne sais pas si c'est ma seconde langue maternelle, ce qui est certain c'est que c'est ma langue « d'expression apaisée ».

FB : Tengo una pregunta un poco diferente acerca de *La danza de la araña*, *La danse de l'araignée*. Tiene que ver con algo que Stephan y yo comentábamos antes. Es un poco la sorpresa sobre esa alegoría de la araña, que para mucha gente, para mí, no es el animal más cariñoso, más agradable en el que podría pensar, y me gustaría que explicara un poco cómo llegó a la idea, por qué la araña. Porque luego si se sustituyese la palabra por un perrito funcionaría igual, y seguramente hay algo detrás de por qué es una araña.

Laura Alcoba : ¿Por qué la araña? En *El azul de las abejas* y *La danza de la araña*, el hilo es la correspondencia con el padre. Me zambullí en la correspondencia que efectivamente tuve con mi padre, la volví a leer, y saqué algunos hilos de las cartas auténticas. En una de las cartas de mi

padre, unos meses antes de que lo liberaran, él contaba efectivamente la historia de una araña, de la que le habían hablado. Porque claro, en las cartas nunca hablaba de la cárcel. Porque no quería, porque no podía, porque no... El estaba en la cárcel pero me contaba cuentos, me contaba historias, me hablaba de otra cosa, de los libros que leía o de historias que le llegaban o le habían contado. En una de sus cartas, pues, cuenta la historia de una araña pollito, que es una araña enorme, peluda, negra, horrible, pero que una persona tiene como mascota en su casa, en una jaula. Resulta que cada vez que esa persona llega a su casa, hay un vínculo tan fuerte entre él y la araña, que la araña, sabiendo que está llegando el hombre que la cuida, se pone a saltar y a bailar - y la jaula a hacer el ruido de un cascabel - porque sabe que el hombre va a abrir la puerta, la va a sacar de la jaula y va a jugar un poco con ella. Cuando leí esa carta de mi padre, que es una carta auténtica, tuve la impresión de que ese cuento anunciaba de cierto modo la liberación, que tiene lugar al final de *La danse de l'araignée* y que cierra la trilogía. Porque de tanto hablar el padre y la hija del bicho, de tanto fantasear, ella, con esa araña (ya que la narradora también quiere tener una araña pollito), de tanto desear la narradora ese animal que nunca va a tener, termina por ocurrir algo, hay una especie de desenlace mágico. No es la araña la que va a salir de la jaula, sino el padre. Por eso, es esa anécdota que fui a buscar y que tiene un significado dentro de la construcción de la trilogía.

SN : Tu arrives ici avec un bagage qui est quand même exceptionnel, on peut le dire. Les romans que tu as écrits jusqu'à maintenant ont à voir avec l'histoire argentine, c'est normal avec toutes ces expériences que tu as vécues. Comment est-ce que l'on fait pour sortir de cette thématique et faire autre chose ? Je pense que le poids est tellement grand, tellement fort qu'on a tendance à rester dans cette thématique, mais en même temps je suppose que tu as d'autres projets pour le futur. Comment fais-tu avec un bagage pareil pour sortir de ce cadre ?

Laura Alcoba : Ce n'est pas évident, pas facile, c'est vrai... En même temps, certains disent qu'on écrit toujours le même livre. Si c'est vrai, j'espère qu'on l'écrit différemment. En tout cas, il y a certaines obsessions

auxquelles on n'échappe pas, je crois. Des thèmes ou des motifs qui nous attirent comme des aimants. En ce moment, j'écris quelque chose d'a priori très différent. Je traque, je cherche un personnage réel, quelqu'un qui a réellement existé, qui me fascine et dont j'aimerais écrire l'histoire. Il se trouve que c'est encore une histoire entre la France et l'Argentine sauf qu'elle se passe dans les années trente, très loin de moi chronologiquement. Mais je vois bien qu'il y a toute une série d'obsessions qui se retrouvent dans cette histoire-là. C'est l'histoire d'un poète qui a écrit dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle et qui s'appelle Benjamin Fondane. Il est d'origine roumaine, mais il a écrit l'essentiel de son œuvre en français. Et il a fini sa vie dans un camp de concentration puisqu'il était juif. Il se trouve qu'en 1936, il a tourné en Argentine un film qui a disparu. Donc, il y a toute une série de thématiques qui sont dans mes livres antérieurs et qui se retrouvent autour de cette histoire que j'essaye de reconstruire, entre présent et passé. Un étranger entre deux langues, une histoire de terreur, de mort et de disparition... Je vois bien que c'est un chemin que je continue, loin de mon histoire et qui est en même temps sans doute le reflet, le miroir de certaines obsessions. Mais je crois que tout écrivain tourne comme ça, autour de deux, trois motifs. Alors j'espère que je ne suis pas tout à fait comme ces hamsters qui s'agitent dans une roue... J'espère avancer un peu.