

## Rencontres littéraires Bergische Universität Wuppertal - Romanistik

\*\*\*

Entretiens avec Oliver Rohe – 25 janvier 2017

### Conférence de l'auteur : *Mémoires de l'oubli – fictions d'identité*

**Oliver Rohe** : Merci beaucoup, je suis extrêmement content de ce qui vient d'être dit, puisque d'une part c'est extrêmement pertinent et je suis presque un peu embêté parce qu'il y a presque plus de mystère dans le livre tellement il a été défloré par Stephan, mais en même temps ça me réjouit parce que ça me décharge d'une partie de mon rapport à ce livre que je ne pensais pas forcément aborder aujourd'hui. Je vais profiter du fait que l'on soit dans la ville de Engels pour faire un petit exposé hégélien, marxiste que j'emprunte à un auteur français, que certains peut-être d'entre vous connaissent, qui s'appelle Pierre Bergounioux et qui a écrit plusieurs essais, qui peaufinent à peu près la même thèse que je vais essayer de vous exposer. Ses livres s'appellent *La cécité d'Homère*, *Jusqu'à Faulkner*, *Le récit absent* et *Le style comme expérience*.

Donc, la thèse principale de Bergounioux, je vais vraiment la ramasser au risque de la caricaturer un tout petit peu, consiste à dire que la distance entre l'événement et sa représentation et sa formalisation dans la langue a toujours été au cœur de la littérature. Il commence par un exemple concret et canonique, c'est-à-dire la guerre de Troie, qui a été raconté par Homère qui était aveugle, trois siècles après qu'elle a eu lieu. Donc, cet écart entre l'événement et sa représentation va durer jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle et va d'une certaine manière permettre le perfectionne-

tionnement de l'expression et de la représentation, presque au détriment de l'événement lui-même. Donc ça, c'est la première idée majeure. Mais comme Pierre Bergounioux est un vrai marxiste et hégélien, ce décalage-là progresse vers autre chose, une espèce de résolution qui aurait commencé avec *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. Bergounioux insiste sur le passage de la bataille de Waterloo à laquelle participe le personnage principal du livre, Fabrice Del Dongo, et qui est raconté de son point de vue à lui. Donc, Fabrice Del Dongo décide de rejoindre les armées napoléoniennes pour participer à la bataille, pétri et complètement rempli d'imaginaire de chevalerie et de récits épiques, tels que les a précisément transmis la littérature. Et arrivé sur le champ, il participe, mais ne comprend absolument rien à ce qui se passe, donc, tout ce qui l'entoure est dans un chaos irraisonné et irraisonnable si bien qu'à la sortie de cet épisode il n'a non seulement rien compris, mais il est déçu. Donc, Bergounioux dit que c'est la première fois dans l'histoire de la littérature que l'événement coïncide avec sa représentation et que cette coïncidence, cette concordance fait que précisément la représentation ne ment pas sur l'événement lui-même, elle ne va le décrire comme quelque chose d'ordonné et que l'on pourrait appréhender dans un récit intelligible, mais ça reste à l'état de chaos.

Bergounioux insiste ensuite sur cette idée-là, en disant que chez Faulkner elle trouve une deuxième renaissance après Stendhal, presque une radicalisation, une réussite complète puisqu'il considère que dans les romans de Faulkner il y a une espèce de façon dont la réalité et les événements de la réalité sont montrés qui est tellement chaotique et désordonnée, foisonnante, qu'elle surclasse en quelque sorte tout ce qui a été fait dans la littérature du début du XX<sup>ème</sup> siècle.

La dernière partie de cette thèse, et c'est celle-là qui m'intéresse le plus, il en parle dans le dernier de ses essais qui s'appelle *Le récit absent*. Il explique en fait que ce mouvement qu'il fait, se rapprocher de la représentation de l'événement dans la littérature et son existence, son occurrence dans la réalité a été plus ou moins abolie, ou en tout cas potentiellement, avec la première génération des soldats de l'armée russe

qui ont participé à la Deuxième Guerre mondiale. Et Bergounioux dit que grâce à la Révolution Russe, donc à la démocratisation du savoir et de l'éducation, les jeunes russes qui participent à la Deuxième Guerre mondiale dans la libération des pays de l'Est et puis ensuite de Berlin sont les premiers dans l'histoire de l'humanité à avoir potentiellement la possibilité de raconter leurs propres récits. Ils ne sont donc pas dans la situation d'avoir à déléguer ce qu'ils ont vécu à un poète assis sur sa chaise dans un temps immobile, alors qu'eux ont connu le cambouis et le brouillard des événements. Et je ne trouve pas cette idée extrêmement belle parce qu'elle montre, ou en tout cas c'est de cette manière-là que j'aimerais placer la manière dont je lis un texte que j'ai écrit il y a assez longtemps : comme une forme d'appropriation de soi, plutôt d'appropriation tout court, le soi me gêne un petit peu.

Donc, si je dois juste brièvement reparler de l'arrière-plan de ce livre, Stephan l'a rappelé tout à l'heure, mais donc je suis né à Beyrouth et je suis arrivé en France en 90. Je suis de père allemand comme mon nom l'indique et de mère libanaise, si bien que quand j'étais au Liban, j'étais étranger parce que j'étais allemand et quand je suis arrivé en France, j'étais étranger parce que j'étais à la fois libanais et allemand. Quand je suis en Allemagne, je suis Français puisque je ne parle pas allemand. Donc d'une certaine manière, je ne peux pas faire abstraction de cette expérience-là qui est l'expérience de l'étrangeté, de la guerre civile et ensuite de la migration, dans la manière qu'aujourd'hui on voit beaucoup de migrants.

Le Beyrouth des années 80 était un petit peu la préfiguration de la Syrie d'aujourd'hui, donc lorsque je dis que je perçois ce livre comme un texte d'appropriation ou de reprise de pouvoir, c'est une façon pour moi d'affirmer qu'il s'agit d'un texte qui vise avant tout à déconstruire précisément toutes les contraintes, tous les asservissements qui ont été les miens et qui je pense sont ceux de tout le monde, c'est-à-dire l'héritage culturel, l'héritage familial, l'héritage de la langue, l'héritage de la littérature et ainsi de suite. Donc, c'est un texte qui s'inscrit dans ce que l'on pourrait dire comme une espèce de – pas un roman de formation –

mais plutôt un roman de déformation, et cette formation est pour moi la condition de l'anticipation.

Je vais entrer en détail maintenant dans quelques choix que j'ai faits dans le livre et que Stephan a évoqués très justement. D'abord, le texte ne dit absolument pas où se passe la guerre dont il s'agit, il y a une éliision complète sur le nom de pays, l'histoire elle-même, sur les grandes dates de cette histoire. Il n'y a pas un nom en fait qui puisse d'une manière ou d'une autre trahir la réalité dont il s'agit, et c'était évidemment délibéré de ma part, d'une part parce que je pense que je l'ai écrit douze ans après les faits, donc c'était peut-être un peu trop frais, je pense que j'étais incapable de la mettre sur la page, parce que chacun d'entre nous a de façon arbitraire des mots qu'il est incapable d'écrire, soit parce qu'ils sont grossiers, soit parce qu'ils sont trop précieux mais en tout cas il y a une espèce parfois de tabous comme ça à écrire quelque chose, et moi, ce tabou-là portait sur le nom du pays d'où je venais et il y avait une espèce de honte aussi sans doute à avoir vécu une expérience comme celle de la guerre civile qui a duré environ une quinzaine d'années. Je ne dirais pas que c'est la honte du survivant parce qu'il y a des gens qui ont vécu des choses beaucoup plus graves que moi, mais une honte quand même à avoir vécu cela.

Il y a aussi l'idée de ne pas vouloir – comment dire – à partir du moment où j'arrivais en France, c'était une façon pour moi de faire table rase, comme je le dis dans le livre, c'est-à-dire que comme je n'ai pas de nom arabe et que j'ai un nom occidental ou en tout cas qui sonne allemand, je me suis dit, c'est le moment de ne plus être l'étranger. Donc, si je voulais cesser d'être l'étranger, je n'avais pas vraiment d'intérêt à dire que d'une part le livre s'appuie beaucoup sur mon vécu, ni que ce vécu a eu lieu dans un pays arabe. Donc, c'était une espèce de stratégie comme ça pour éviter l'assignation identitaire. Il y avait aussi, sur le plan plus littéraire sans doute, l'idée qu'en prononçant le nom de Beyrouth, de la même manière qu'aujourd'hui si je prononce le nom d'Alep, dans la tête vous avez une image de ville en ruine et cette image va recouvrir absolument tout ce que vous allez lire et je ne voulais pas, au moment où

j'avais écrit ce livre, qu'en prononçant le mot de Beyrouth, de Liban, que des images de destruction, de terrorisme, de détournement d'avion apparaissent dans l'esprit du lecteur et dans le mien et empêche le texte de s'autonomiser. Donc, c'était une façon de me préserver de ce que l'on peut appeler d'une certaine manière l'orientalisme propre à la région.

Il y avait une dernière idée aussi, c'est que je ne sais pas si cet art-là est aussi propre à la littérature allemande, mais en France on considère – je pense que ce n'est pas propre à la France – que parce qu'il y a eu un courant de ce que l'on a appelé d'autofiction qui a été dominant en fait dans le discours médiatique et peut-être dans le discours politique ou universitaire. Il y a eu une espèce de mouvement de refus où l'on considère qu'en fait – pour aller vite – que si vous écrivez à partir de votre expérience personnelle, forcément c'est moins noble que si vous partez de quelque chose de complètement imaginé. Donc, pour ne pas rentrer dans la littérature ou dans l'écriture avec un boulet supplémentaire qui serait en fait l'indignité d'écrire à partir de ce que l'on a vécu, je me suis efforcé de gommer toutes ces traces.

La deuxième caractéristique du livre que Stephan a également soulignée, c'est donc évidemment le choix de la langue de Thomas Bernhard. Si certains d'entre vous l'ont lu, c'est une écriture qui est extrêmement reconnaissable, je pense que c'est une des écritures les plus reconnaissables, presque caricaturale de la langue allemande de la deuxième moitié du XXème siècle. C'est une langue qui repose toujours sur des flux de conscience ou de discours extrêmement répétitif qui avance par cercles concentriques et qui sont généralement des discours d'irritation et de détestation. Et à travers cette écriture extrêmement identifiable, j'avais trouvé le moyen si vous voulez de dire ce que cela signifiait de changer de langue, parce que c'est très compliqué d'expliquer ce que ça veut dire que d'abandonner sa langue maternelle et de se résoudre à une langue d'adoption, qu'est-ce que cela signifie comme violence en fait. Et donc, je pense qu'en fait écrire un livre comme

quelqu'un d'autre, c'est-à-dire comme Thomas Bernhard et comme quelqu'un d'autre d'extrêmement singulier et extrêmement reconnaissable, c'était une manière de métaboliser mon entrée dans une langue d'adoption, donc là si on lit le livre, on peut se dire « tiens, ça ressemble beaucoup à Thomas Bernhard ». Et bien, c'est l'effet que me fait l'entrée dans la langue française, c'est-à-dire que je rentre dans une langue qui n'est pas la mienne, donc ça veut dire qu'être étranger, c'est poser la question de propriété.

Maintenant il y a plusieurs façons de se positionner à la langue d'adoption, je pense que l'attitude la plus tragique, c'est l'attitude du royaliste, c'est-à-dire celui qui veut écrire et obéir à la langue d'adoption de manière extrêmement servile pour être reconnu par elle, ce serait un peu l'arpenteur de Kafka qui veut entrer dans le château et être reconnu par la loi. Il y a une deuxième attitude possible qui serait celle de Beckett qui a changé, abandonné l'anglais pour écrire en français et qui pour faire très court – et c'est une hypothèse, je ne dis pas que j'ai raison – serait plutôt d'aller de la richesse et de la sophistication presque excessive de sa maîtrise de l'anglais vers quelque chose de beaucoup plus dénudé et pauvre ; qui irait de manière beaucoup plus appropriée à son désir de décrire la nudité de la vie et je pense aussi qu'il y a une façon pour lui de se débarrasser de Joyce que de passer dans une autre langue.

Je crois que je suis passé par ces deux étapes, à titre personnel, c'est-à-dire, d'abord la servilité terrible et ensuite une contre-réaction, c'est-à-dire, de vouloir au contraire me dépouiller complètement de cet asservissement-là. J'en suis venu aujourd'hui – parce que c'est un rapport qui n'est jamais achevé en fait, c'est peut-être ça le plus dramatique – c'est que la langue d'adoption n'est jamais acquise. C'est un processus d'acquisition permanent et l'état dans lequel je me trouve aujourd'hui – donc, je ne pourrai pas vous dire ce qu'il en sera dans dix ans – c'est une espèce de mélange des deux où j'espère par une espèce de langue relativement sophistiquée, de la torpiller, cette langue-là de l'intérieur.

Alors le livre, encore une fois – je ne cesse de vous rendre hommage – comme l’a dit Stephan tout à l’heure, fonctionne beaucoup sur la négation de la singularité et effectivement le premier volet de cette négation-là pourrait être une réfutation, ou en tout cas une récusation de la création ex nihilo, et de façon générale, la perception de l’écriture comme quelque chose qui serait de l’ordre du génie insulaire, un peu comme l’a un petit peu relayé le romantisme français – je précise le romantisme français, parce que le romantisme allemand n’a absolument pas dit cela. Donc, une façon de dire que la littérature, ce n’est jamais une fondation qui part d’une table rase et que l’idée d’auteur est presque une idée surestimée parce qu’on écrit toujours à partir d’un réseau de textes dont on a conscience et dont parfois on n’a même pas conscience.

Donc, c’était d’abord la négation de la singularité en littérature, et d’une manière générale, je pense que cette singularité aujourd’hui je la renforcerais presque dans le matériau lui-même, c’est-à-dire, ça ne touche pas seulement à la forme ou à la texture de l’écriture, mais également à son matériau. Je vais prendre un exemple : il y a un poète américain, objectiviste que j’aime beaucoup qui s’appelle Charles Reznikoff, qui a écrit un volume énorme qui s’appelle *Témoignage*. C’est de la poésie, mais c’est aussi un récit de fondation composé à partir des histoires judiciaires auxquelles il a eu accès aux quatre coins des États-Unis. Et donc, lui-même n’a pas écrit une seule ligne de ce recueil qui consiste essentiellement en montage et condensation de phrases et ainsi de suite et ça donne un livre d’une force prodigieuse, donc même, que ce soit dans la forme et dans le contenu, c’est très compliqué de parler de singularité. Je voulais en fait que mon livre apporte la preuve que même en écrivant avec la langue de quelqu’un d’autre, donc la langue de Thomas Bernhard, extrêmement reconnaissable, le livre pouvait produire quand même son propre territoire, c’est-à-dire, de creuser une espèce – ce que Deleuze aurait dit – de langue mineure à l’expérience de la langue majeure ou une langue étrangère à l’intérieur de la langue commune. Donc, voilà pour le premier volet.

Le deuxième volet, il est peut-être plus – d’une certaine manière –

personnel et plus historique ou plus politique disons. C’est que, de la même manière que je vous ai expliqué la lecture que j’en fais aujourd’hui, c’est un texte d’appropriation. Je crois que cette appropriation-là passe par une chose bizarre qui est la déconstruction et la désingularisation de tous les événements qui ont contribué à produire ma situation historique, c’est-à-dire, le fait d’être étranger partout, le fait d’avoir vécu la guerre qui était une expérience commune au Liban, mais qui est devenue singulière à partir du moment où je suis parti, puisqu’en Europe nous vivons dans des sociétés heureusement pacifiées.

Si je considère que le processus historique d’une certaine manière m’a constamment produit un écart ou maintenu dans une espèce de marge, la meilleure façon de m’approprier et de lutter contre cette histoire-là, c’est précisément de me désingulariser, c’est-à-dire, de faire que mon expérience devienne quelque chose d’anonyme, de complètement fondu et dissout dans l’expérience commune. C’est pour ça que, par exemple, de ne pas préciser le lieu où se déroule la guerre dont je parle, fait que certains lecteurs ou certains critiques ont pu penser que ça se passait en Yougoslavie, ce qui me convenait tout à fait, ou en Irak plus tard. En fin de compte, si on le lit aujourd’hui, on va penser peut-être à la Syrie. Donc, c’était une façon de sortir précisément de ces suites de différenciations, qui pour moi étaient des sources de vexation peut-être, je ne dis pas de victimisation, mais vraiment de défaite, voilà vraiment le mot le plus approprié ; c’est une défaite et je considère qu’écrire, je vais être un petit peu grandiloquent, c’est une forme de soulèvement en fait du vaincu.

Je voulais juste insister sur une toute petite idée avant de passer à autre chose. L’idée de ne pas préciser le lieu, c’est une façon de faire un mensonge par omission. Donc, si je considère que le texte est un récit de soi, il ne l’est pas, mais admettons qu’il le soit, je pense que le signe de la liberté, quand on fait un texte d’appropriation, d’émancipation, c’est de pouvoir mentir, alors même qu’il s’agisse d’une forme de témoignage.

C’est un peu comme dans Dostoïevski, la preuve de la liberté, c’est le crime. Si on ne peut pas tuer quelqu’un, on n’est pas libre, donc, c’est

le prix à payer. Donc, si je considère que je fais un livre de témoignage ou de récit de soi ou d'autobiographie ou que sais-je, ou de témoignage, la possibilité de mentir n'amoindrit pas la valeur du texte, mais pour moi elle l'augmente.

Je vais prendre un exemple qui est pour le coup beaucoup plus grave, qui est celui de Chalamov, un écrivain russe qui a écrit le livre le plus important sans doute sur les camps de concentration stalinien, qui a écrit un livre qui fait presque deux mille pages qui s'appelle *Les récits de la Kolyma*. Lui-même a été interné là-bas sur une vingtaine d'années et il a commencé à écrire à sa sortie et même un tout petit peu avant. Le récit de son internement donc, pas juste sa propre vie, mais celle de ses codétenus, de systèmes carcéraux ; et en fait, quand vous lisez le livre, vous vous rendez compte qu'il y a certains faits, certains dialogues, certains discours qui changent progressivement dans le livre, qui sont réécrits et qui réapparaissent de manières différentes, attribués à d'autres personnes et ainsi de suite. Alors même que le livre se revendique du témoignage le plus strict, c'est-à-dire, que Chalamov a aboli la métaphore pour montrer à quel point le camp était un appauvrissement de la culture. Donc, dans un livre qui se veut précisément une retranscription scrupuleuse de la réalité, voilà qu'il **instie ?** en fait pas des mensonges, mais des réécritures. Donc, on pourrait dire que cela serait terrible pour un livre qui se veut aussi un document, mais moi je considère qu'au contraire ça décuple son honnêteté parce qu'il montre bien que chaque fait s'inscrit dans le temps, donc, un fait sur lequel on va écrire aujourd'hui n'aura absolument pas la même forme ni la même signification, ni le même coup, dans une semaine ou dans un an sachant que *Les récits de la Kolyma* ont été écrits sur une vingtaine d'années. Donc, tout ce détour-là pour vous dire qu'à partir du moment où l'on écrit sur la mémoire, à partir de la mémoire, c'est ce que Stephan a introduit tout à l'heure, il faut accepter et même revendiquer l'idée que ce que l'on est en train d'écrire n'est que provisoire et partiel et qu'il est sujet à réécrire de façon permanente.

Dans mon troisième livre qui s'appelle *Un peuple en petit*, il y a une

série de récits de guerre vus ou écrits à partir d'un point de vue d'un enfant, et je sais que ces récits en fait je suis en train de les réutiliser pour un autre texte et ils sont écrits de manières totalement différentes. Et je pense que c'est une nécessité en fait interne à la littérature à base de vécu, comme le dirait Claude Simon, que d'autoriser et même de revendiquer les usages successifs et contradictoires du matériau de la mémoire.

C'est dommage, mais je vais sabrer pas mal de choses qui sont évidemment passionnantes. En fait, la limite de tout ce que je viens de vous dire, en tout cas pour ce qui concerne mon premier livre, c'est qu'à force de vouloir maintenir une espèce d'opacité sur le nom du lieu, sur l'expérience elle-même, sur le nom de façon générale, bah en fait je me suis rendu compte que je devais constamment louvoyer pour écrire, c'est-à-dire, que si vous devez décrire une ville et que vous pouvez pas la nommer, bah finalement, vous allez avoir de plus en plus de mal à écrire ; et donc, d'une certaine manière le fait qu'à force de vouloir éviter ces interdits, je me construisais des espèces de murs derrière lesquels je me retrouvais enfermé.

D'une part et d'autre part, écrire à partir du seul matériau de la mémoire devenait pour moi quelque chose d'assez risqué parce qu'en fait avec le temps le souvenir de cette expérience-là se tarit évidemment. C'est-à-dire qu'il y a une raréfaction du souvenir et donc, ces deux faits conjugués ont fait que j'ai été obligé de rompre ce système, c'est pour ça que le livre sur lequel je travaille depuis un moment renonce à cette idée de ne plus nommer et au contraire, devient presque extrêmement rattaché au réel et à la réalisation historique, géographique et ainsi de suite. Et donc, pour pallier les défaillances de la mémoire individuelle, j'étais obligé précisément d'avoir recours à de la documentation, à des photos, à des films, à de la littérature sur ce sujet, des livres d'histoire et ainsi de suite. Et donc, cette pression du matériau m'a fait renoncer presque et je m'en réjouis, je le vis pas du tout comme une défaite pour le coup, mais en fait m'a forcé à travailler sur une sorte de politique et de commun, c'est-à-dire qu'à partir du moment où pour parler d'une expé-

rience individuelle, je suis obligé de recourir à des matériaux collectifs qui sont les archives, les photos, les documents ; bah en fait, je connectais ma propre expérience, je nourrissais ma propre expérience d'une expérience collective et ainsi de suite. Donc, c'est une façon de sortir un tout petit peu de l'impression de subjectivité ou d'affirmation individuelle pour adopter un point de vue beaucoup plus collectif, beaucoup plus commun.

Maintenant, pour revenir à la première idée que j'ai énoncée sur Bergounioux – et j'aimerais peut-être, je vais devoir sans doute conclure là-dessus – en fait, produire une narration, une représentation d'un événement, d'une manière ou d'une autre va finir par produire un ordre, parce que lorsque vous racontez une bataille, même si vous décrivez un chaos et des choses extrêmement difficiles à appréhender dans le présent, la simple accumulation de temps, l'expérience même de la durée de lecture fait qu'il y a un ordre qui va se dégager. Or, je pense que cet ordre-là trahit d'une certaine manière, ou en tout cas ne fait pas assez de place à mon sens au chaos, au désordre de la vie. C'est-à-dire aux choses qui sont précisément opaques, inaccessibles à la raison, en tout cas au moment où nous les vivons et donc, j'espère d'une certaine manière dans la façon dont je travaille aujourd'hui, notamment sur cette question de la guerre, de réserver une place peut-être moins grande au discours qui va précisément rationaliser et offrir une version presque clef en main des événements pour laisser quelque chose peut être de plus brutal, en fait, dans l'expérience qui est rapportée dans le livre. Et cette façon, en fait, de faire apparaître une forme de sauvagerie à l'intérieur de l'ordre de la narration est quelque chose évidemment d'extrêmement compliqué puisque l'on sait que l'on va perdre d'avance, mais qu'il faut avoir l'illusion de pouvoir le réussir.

J'aimerais dire un dernier mot ; l'autre problème de la narration qui fonctionne selon un ordre, on peut dire que, par exemple, le nouveau roman considère que le roman balzacien ou le roman classique est l'exemple type de ce genre de narration qui possède un ordre, une rationalité propre qui ne ressemble en rien à la réalité, qui est beaucoup plus chaotique. Je pense que la façon dont j'essaie en tout cas de travailler

aujourd'hui – et c'est un peu compliqué parce que je ne vous ai rien lu donc je parle de manière abstraite – c'est peut-être de faire non seulement plus de place à la sauvagerie dans l'écriture elle-même, c'est-à-dire, dans l'apparition des images, des sensations et ainsi de suite. Mais aussi de faire désordre à l'intérieur de l'organisation ou de la forme elle-même du livre, c'est-à-dire, qu'il puisse y avoir une espèce de pluralité ou d'irréductibilité des points de vue ou de polyphonie qui empêchent la résolution du livre dans un sens définitif ; donc, d'une certaine manière de porter la guerre sur la forme elle-même. Voilà, c'est une formule un peu sexy, mais qui pour moi a une signification assez claire.

\* \* \*

### Table ronde : discussion avec l'auteur

**MC :** Pour la première fois, j'ai trouvé deux épigraphes : une au début du roman, celle de Novalis « un homme parfait est un peuple en petit », mais un peu plus loin dans le roman, une deuxième citation qui donne la voix réelle de David Bowie « je pense qu'il est très difficile de devenir quelqu'un d'autre », formes d'ironie, j'imagine, d'utiliser cette citation, justement quand on fait parler les différents personnages qui constituaient cette personne. Alors, ma question, c'est effectivement, pourquoi ces épigraphes ? Pourquoi ces citations ? Et peut-être un éclairage après pour ce choix-là ?

**Oliver Rohe :** Je vais commencer par celle de Rilke. D'abord parce que je la trouve magnifique en fait. C'est une des plus belles phrases que j'ai lues dans ce livre-là de Rilke, mais je trouvais qu'elle disait assez bien le destin de la marchandise, en fait, c'est dire comme étant quelque chose de vaste et d'anonyme qui circule. Vous avez raison de souligner que le livre travaille beaucoup la relation entre l'inventeur et son invention. C'est la thématique de Frankenstein que l'on connaît très bien, de plus que la vie de Kalachnikov a très très peu d'intérêt une fois qu'il a inventé l'AK47. Il n'a plus rien fait sinon continuer de perfectionner son arme, sa vie personnelle devenait d'une banalité affreuse, affligeante, alors que



son arme se mettait à voyager partout dans le monde et évidemment à faire des millions de victimes.

Pour les citations de Bowie : « un homme parfait est un peuple en petit » : Alors *Un peuple en petit* est le titre de mon troisième livre, celui sur Bowie, donc, y a une vraie obsession avec Novalis, parce qu'il y a une citation de Novalis ici, parce que c'est toujours cette idée de multiplicité à l'intérieur de l'individu qui le fait éclater, qui le fait s'éparpiller dans des singularités ou des vitesses, ou des temporalités extrêmement différentes et pour tout vous dire, en fait, l'idée de faire un livre épistolaire, ou en tout cas la première partie du roman sur Bowie a une partie épistolaire où les différents hétéronymes, les différents personnages de Bowie s'envoient des lettres menaçantes les uns aux autres et aussi son entourage, sa femme etc. En fait, elle m'est venue en lisant la biographie de Pessoa. Pessoa est un poète portugais, sans doute le plus grand poète portugais du vingtième siècle qui a, en fait, publié sur son propre nom mais qui aussi a inventé des hétéronymes, c'est-à-dire, des espèces de personnages un peu comme David Bowie qui seraient l'équivalent de Ziggy Stardust ou d'Insane ou que sais-je, et qui avaient des existences propres.

Donc, il y a des livres qui ont été publiés sous le nom de Bernardos Soares, des livres sous d'autres noms que j'ai oubliés, pardon, et en fait ce que j'ai découvert, c'est que pendant une période de sa vie Pessoa fréquentait une jeune femme et il s'est mis à s'écrire lui-même, c'est-à-dire, d'écrire à ses hétéronymes, des lettres menaçantes pour leur dire de ne pas approcher la jeune femme qu'il convoite et je me suis dit, cette façon de discuter avec ses propres divisions intérieures me paraissait très approprié pour le cas de Bowie puisque lui-même a eu une dizaine d'hétéronymes tout au long de sa carrière et donc, c'est pour ça que j'ai utilisé « un peuple en petit », c'est-à-dire, que c'est une espèce de troupe de théâtre en lui-même, à l'intérieur de lui-même. Et la deuxième citation, je la trouve remarquable parce que David Bowie est déjà une autre personne, donc, c'est une espèce de négation, ou d'antiphrase.

**GT** : Est-ce que vous travaillez sur un nouveau livre ?

**Oliver Rohe** : Ce que je viens de lire fait partie du manuscrit que je suis en train d'écrire, mais il n'est pas fini, j'ai encore un an de travail.

**SN** : Une chose qui m'intéresse : vous avez un choix de sujets absolument étonnant, la gamme de vos sujets est extrêmement grande : David Bowie, Kalachnikov, Beyrouth... Vos choix, vous vous laissez guider par quoi ? Qu'est-ce qui dirige vos choix ?

**Oliver Rohe** : De façon générale, je crois toujours à l'origine à une image, une image soit mentale ou réelle qui fait irruption, en fait, dans mon esprit et qui commande presque l'écriture du livre. Cette image, ce n'est pas forcément une image visuelle, ça peut être aussi une phrase. Par exemple dans le livre de Kalachnikov, j'ai décidé d'écrire le livre à partir du moment où j'étais tombé sur une citation de lui que j'avais lue je ne sais plus comment, où il disait, c'était peu après le 11 septembre, peu après que l'on a vu Ben Laden dans la grotte avec la Kalachnikov en train de revendiquer les attentats. Donc, Kalachnikov peu de temps après a déclaré « même les terroristes ne s'y sont pas trompés puisqu'eux-mêmes ont choisi l'arme la plus fiable ». Et je me suis dit un type qui est capable de sortir une phrase de cette bêtise était forcément un type intéressant et qu'il fallait que je trouve une solution à ce mystère, en fait, d'un homme qui est un génie pour les armes, puisqu'il a inventé l'arme la plus utilisée dans le monde et qui en même temps a été capable de dire une phrase d'une telle bêtise morale, en fait. L'écriture m'a servi à régler cette question-là, par exemple.

**GT** : En ce qui concerne le processus de l'écriture à la publication, quand est-ce que vous écrivez, à quelle heure de la journée, est-ce que vous avez un plan d'écriture ?

**Oliver Rohe** : En fait, les plans sont faits pour être démentis, donc, quand je fais un plan, si je respecte le plan, c'est que ce n'est pas bon. Donc, il faut faire un plan et ensuite progressivement défaire le plan et il y a une phrase d'un peintre – je ne sais plus si c'est Braque ou Matisse – qui disait qu'il fallait en gros accepter de renoncer au tableau qu'on avait en tête au profit du tableau qu'on est en train de faire. Et l'écriture, c'est

souvent ça, c'est renoncer aux idées souvent prodigieuses qu'on a avant de commencer à écrire et accepter que ce que l'on est en train de faire est complètement nul par rapport à ce que l'on a imaginé. Sinon j'essaie d'écrire le matin, c'est là où je suis le plus frais, après dans l'après-midi, je commence à fatiguer et pour écrire il faut avoir des conditions de concentration assez particulières.

**MC** : Je reviens sur ce que vous venez de dire, en fait, je me suis posé une question, très générale, lorsque vous abordez un tel sujet comme la marginalité, le masque, le déguisement. Quelle est la partie d'investigation sur un cas individuel, dans ce cas, celui de Beyrouth et de cette histoire et quelle est la partie qui serait en quelque sorte généralisable ? En fait, il faut toujours dans l'écriture de fiction peut-être un équilibre entre ces deux éléments, il faut probablement une partie de l'investigation et de l'écriture qui se rapproche du journalisme ; après il y a une partie qui s'approche de la philosophie et de la réflexion qui va vers le général. Comment est-ce que vous trouvez cet équilibre ?

**Oliver Rohe** : Là par exemple, contrairement dans le cas de ce personnage d'Indien et de fou, c'est parce que je suis revenu à Beyrouth en 2012 et j'avais pris ce chemin de la plage et en fait arrivé à l'endroit où lui était, en fait, m'est revenu son image et je me suis dit, c'est bizarre, je l'ai oublié alors que c'était une présence très particulière, c'est quand même un type bizarre dans le quartier etc. Ensuite, par hasard, je lisais, deux ans plus tard, un livre de photos de Raymond Depardon qui est un des plus grands photographes français, qui a beaucoup photographié Beyrouth dans les années 70 et même après et en fait, j'ai vu des images des hommes armés qui avaient vraiment des déguisements complètement farfelus. C'est-à-dire que c'était soit Reagan, soit Mitterrand, soit des masques tribaux, soit des masques de catcheur mexicain etc. Donc, j'avais à la fois le souvenir moi-même de type armé, cagoulé et aussi la preuve presque documentaire que c'était une pratique à l'évidence répandue et donc, je me suis posé, c'est là où peut-être c'est de l'investigation mais pas exactement de terrain, c'est pourquoi en fait on faisait ça, pourquoi des types se sentent obligés de se masquer au-delà de l'effet grisant et je

pense que c'est une particularité aux guerres civiles puisque précisément il s'agit d'assassiner son voisin ou son cousin – en fait, on est obligé d'être anonyme pour pouvoir ensuite le lendemain continuer de vivre normalement. Donc, les premiers types à avoir commis des massacres de masse ou des massacres arbitraires dans les rues étaient masqués pour qu'ensuite le lendemain on ne vienne pas les reconnaître et ensuite les poursuivre. Donc, à partir de cette donnée brute, on est obligé de réfléchir. En fait, ce qui m'intrigue dans ce passage et de façon général dans ce livre, c'est comment on a accepté de façon extrêmement naturelle l'apparition du fou ou de l'apparition de l'homme masqué, mais que l'étranger posait problème, ce passage travaille cette question-là.

**SN** : J'ai longuement médité sur le titre à donner à notre rencontre. Pendant longtemps, je ne savais pas quel titre choisir et finalement très spontanément, j'ai opté pour le titre qui se trouve maintenant sur l'affiche et que j'ai choisi, je ne sais pas trop bien pourquoi. Je voulais vous demander quel genre d'associations vous fournit cette formule. Moi, j'étais attiré sans doute par l'ambiguïté formulée à deux reprises dans le titre : des fictions d'identité d'Oliver Rohe voulaient dire des fictions qui traitaient du sujet de l'identité et d'autre part de toute façon, l'identité traitée dans ces romans sont fictives, sont ambiguës, peu claires. La première formule, mémoire de l'oubli, je trouvais cela joli sans non plus trop savoir pourquoi... Parce que l'on se souvient de quelque chose qui a été oublié, ou bien que l'oubli produit des mémoires involontaires. Moi, je trouvais qu'il y avait deux ambiguïtés en même temps et je trouve que cela correspond un peu à l'idée que vous-même vous avez exprimé à cet égard-là.

**Oliver Rohe** : Oui, dans le sens où l'oubli est à la fois quelque chose d'extrêmement douloureux, parce que l'on a l'impression de se séparer d'une partie de soi-même, mais à la fois heureusement qu'il existe pour que l'on puisse se souvenir. Donc, c'est un rapport à la fois presque de rancune, à la fois de mémoire et de gratitude puisque c'est par ce mécanisme-là qu'on peut se souvenir, et là où ça m'intéresse encore plus, c'est que le souvenir précisément ne réapparaît jamais sous la même for-



me. Donc, fonder une identité sur des souvenirs ou sur une continuité inscrite dans la mémoire est évidemment fictive puisque chaque fois qu'on se souvient d'un épisode, ou d'une chaîne de cette continuité-là, on est en train de convoquer une fiction ou une réécriture. Donc, c'est cette relation un tout petit peu dialectique, en fait, entre les deux qui m'intéresse beaucoup et que vous avez bien fait de mettre en titre de la rencontre.

**SN** : En fait, pour retourner un petit peu à votre intervention, vous avez cité Nietzsche qui a dit que l'on peut vivre sans mémoire, mais on ne peut pas vivre sans oublier. Mais, en fait, dans votre œuvre, on vit avec beaucoup de mémoire et peu d'oubli, on oublie peu chez vous !

**Oliver Rohe** : En fait, on vit avec beaucoup de mémoire si vous considérez que ce que je dis est vrai, or précisément, je considère que la chose dont je me souviens n'est pas vraie. Enfin, elle n'est pas plus fautive en tout cas qu'une fiction, donc là, l'épisode que je viens de vous lire, je l'ai tellement étoffé et rempli de détails qu'il est assez loin de la réalité de l'événement, donc c'est pour ça que j'ai du mal avec l'idée d'identité et de continuité. Et c'est pour ça que le texte de Maren était assez juste tout à l'heure, mais sans doute est-ce le propre de la traumatisation de la mémoire, c'est que l'idée de continuité disparaît, c'est-à-dire qu'elle devient illusoire. C'est pour ça que la fameuse théorie de l'identité narrative de Paul Ricœur me pose un problème, parce qu'elle implique une continuité, or précisément, il y a des cas où cette continuité n'est plus possible.

**VF** : C'est à quel âge que vous avez commencé à apprendre le français, c'était en France ?

**Oliver Rohe** : En fait, j'aurais dû préciser cela. En fait, le Liban était sous mandat français, donc ce n'était pas tout à fait une colonie, mais c'était un pays francophone. Ça devient plus intéressant quand la répartition des langues redouble la répartition communautaire. Jusqu'à récemment, en fait, les chrétiens en gros étaient francophones, les musulmans étaient plutôt arabophones et anglophones. Toujours est-il que

quand vous êtes scolarisés, vous apprenez à la fois le français, l'arabe et l'anglais, les trois langues et que la langue orale arabe, le dialecte libanais, c'est un dialecte. Donc, ce n'est pas non plus la langue écrite, l'arabe classique, c'est un peu la différence entre le français et le latin. Donc, il y a une profusion linguistique qui fait qu'en fait quand vous parlez à des libanais, disons de la classe bourgeoise, ils ne font jamais une phrase avec une seule langue. Il va y avoir trois langues dans la même phrase, c'est ce que j'essaie de décrire un peu dans le livre, c'est-à-dire que je me débarrasse de ça et donc, de réapprendre, de changer de langue. Même si j'avais appris au lycée le français en fait, même si j'étais scolarisé au lycée français, je considère que ce français que j'avais appris, était beaucoup trop amalgamé et encastré dans de l'arabe et de l'anglais qu'en fait ce n'était pas du français et qu'il fallait que je réapprenne.

**SN** : Mais en même temps entre ces trois langues-là, c'était le français qui prévalait pour vous ?

**Oliver Rohe** : Oui, parce que malgré tout, à la maison, on parlait plus souvent français qu'anglais et que l'arabe est extrêmement difficile et qu'une fois que je suis parti du Liban, ça devenait absurde d'écrire dans une langue qui n'était plus avec moi, en fait.

**VF** : Vous avez évoqué, donc, cette difficulté d'être étranger – ce qui me concerne directement – dans quelque endroit que vous soyez. Maren a également abordé le sujet de construire son identité, a parlé de ce défi et j'aimerais savoir dans quelle mesure le fait d'avoir écrit ce roman *Défaut d'origine* vous a aidé à construire votre propre identité ?

**Oliver Rohe** : Je pense que l'écriture est motivée et tiraillée par deux forces centrifuges, contraires. L'une, c'est que je considère ou en tout cas que j'ai l'impression que l'écriture est une tentative d'inscrire une continuité, en fait, et donc, à partir du moment où il y a continuité, il y a construction identitaire. Mais elle est tiraillée aussi par le désir absolument inverse, c'est-à-dire, de refuser cette idée-là, de continuité, de la déconstruire etc. Ce qui fait que, le seul espace dans lequel je me sens peut-être le plus libre et le plus cohérent, c'est juste l'écriture, c'est

l'écriture elle-même, l'exercice de la langue, c'est là que je m'attribue. C'est pour ça que le livre parle aussi de ce que cela signifie, en fait, l'identité d'écrivain, donc, peut-être que plutôt que d'être français, allemand, libanais ou un mélange des trois, j'ai récusé tout ça pour en faire une identité d'écrivain tout court.

**SN** : Il me reste deux questions, j'ai fait un choix parmi toutes les questions que j'ai encore. Tout d'abord par rapport à cette revue *Inculte*, qui existait en France pendant un certain temps, si j'ai bien compris, et qui est devenue aujourd'hui une maison d'édition d'auteurs, ce qui est relativement rare : est-ce qu'il y a une sorte de programme esthétique, idéologique en commun à tous les auteurs qui participent, qui ont participé à la revue, qui participent à cette maison d'édition ; est-ce qu'il y a une idéologie de groupe, un esprit qui règne en commun parmi les auteurs qui y contribuent ?

**Oliver Rohe** : En fait, je ne sais pas comment c'est en Allemagne mais j'imagine que ça doit être pareil. En France, on a eu un mouvement de revues et d'avant-garde qui a été extrêmement puissant, jusqu'à la fin des années 70 milieu des années 80, et donc, on attend souvent de la création d'une revue, et d'une revue qui rassemble des écrivains déjà identifiés, qu'elle fournisse une espèce de manifeste de plans esthétiques, de bannières, de drapeaux, à partir duquel on va écrire. On a assez vite compris qu'on ne voulait absolument pas faire ça parce que ça n'était pas peut-être le moment historique de le faire et peut-être parce qu'on ne se connaissait pas encore assez pour développer une chose comme celle-ci. Ce qui a soudé immédiatement l'idée même de la revue, c'est juste quelque chose d'assez primaire, c'est le désir de faire des choses ensemble. Alors même que précisément l'idéologie de l'écriture, l'organisation du marché du livre fait tout pour que les écrivains ne soient pas rassemblés et que l'écrivain soit cet être solitaire, détaché des autres et en rivalité absolue avec ses collègues, alors que nous, on veut faire l'inverse. Donc, il y a avant tout un esprit de communauté et ensuite, je pense un désir de réfléchir ou de produire des objets de réflexion communs, plutôt que de dénoncer un programme comme ça un peu pé-

remptoire, plutôt se mettre dans une position d'inculte pour le coup, où on va aborder en commun des sujets philosophiques, politiques et essayer de les réfléchir à plusieurs. D'ailleurs, on a tenu assez vite, au bout du deuxième ou du troisième numéro, on avait à chaque fois un dossier central avec une thématique. On a très vite renoncé à signer les articles, c'est-à-dire que le dossier était une contribution collective dans laquelle les contributions individuelles avaient disparu. C'est une façon aussi de lutter contre la sacralité de l'auteur, maître chez lui.

**SN** : Je pose une dernière question, qui se rapporte à l'évolution de votre écriture ; je constate que l'écriture évolue toujours, même la mienne évolue alors que je ne suis pas écrivain. Je n'écris pas de la même manière qu'il y a dix ans, quinze ans, vingt ans. L'écriture évolue toujours, on ne sait pas pourquoi et comment, mais elle évolue. Est-ce que vous constatez ce phénomène chez vous aussi ? Et si oui, ce que je suppose, dans quel sens est-ce que vous croyez que votre écriture évolue ?

**Oliver Rohe** : Oui, elle évolue et Faulkner, qui est un de mes auteurs préférés, disait qu'on ne peut pas ne pas changer de style parce que changer de style, c'est un peu comme les cheveux où les ongles qui poussent ; donc, c'est le mouvement même de la vie, je me méfie un petit peu de l'idée, d'ailleurs c'est un petit peu cette critique-là qui est faite dans mon livre, je me méfie un petit peu des écrivains dont on reconnaît immédiatement le style à la première phrase, c'est à dire que quel que soit le livre, on se dit 'tiens ça, c'est du Proust'.

**SN** : Pourtant vous aimez Thomas Bernhard, que l'on reconnaît tout de suite.

**Oliver Rohe** : Justement. J'ai l'impression que Thomas Bernhard creuse inlassablement et c'est la forme même de sa phrase, donc, ça donne parfois des œuvres géniales comme c'est le cas de Bernhard, mais en général un écrivain qui cherche à rentrer dans un rapport de rente et de capitalisation avec sa propre écriture pour moi fait déjà fausse route. Si je veux absolument montrer que j'ai du style et écrire constamment de la même manière, c'est que d'une part, je ne pense pas au sujet que je

suis en train d'écrire, d'autre part, j'ai une conception assez réactionnaire de la vie. Si je devais décrire le mouvement vers lequel je vais, disons que l'apprentissage même de la langue fait que ça devient plus complexe, c'est à dire que la prose se complexifie, naturellement. Mais en même temps, il faut lutter contre ce truc, cette chose-là pour ne pas perdre la violence, le désir brutal ou l'énergie qui m'a fait écrire, c'est à dire que ça ne devienne pas une chose savante et que ça reste aussi quelque chose de sauvage, c'est de toujours ménager les deux.