

Si son œuvre change de style de livre en livre, du moins revient-elle avec constance sur l'inanité du concept d'identité, le refus de l'enfermement et de l'immobilisme, la quête d'une libération dans le collectif. Une pensée en mouvement.

La part commune

C'est dans une étroite cuisine de l'appartement parisien où il est hébergé qu'Oliver Rohe évoque les lignes de force d'une œuvre en perpétuel devenir. La voix posée, l'écrivain est vif à répondre, à préciser un terme, évoquer un autre écrivain et l'on se dit qu'on avance sur un terrain arpenté mille fois par la réflexion. D'ailleurs, notre hôte usera en préambule à chaque réponse d'un « je pense que » sans cesse répété, qui loin d'être un tic de langage, désigne combien la macération de l'œuvre ne s'est pas faite seulement à l'instinct. Détournant l'adage cartésien, Rohe pourrait ainsi dire : « je pense, donc j'écris. »

Oliver Rohe, vous avez longtemps refusé de dire que le pays dont il était question dans *Défaut d'origine* était le Liban, comme si vous vouliez masquer la source autobiographique du livre. Ce secret sur la biographie cherchait-il à préserver la source du matériau d'écriture ?

Il y a peut-être de ça. Mais, surtout, j'avais une gêne. J'avais peur d'exploiter un vécu extraordinaire. Je n'y peux rien, il est comme ça. Maintenant je l'assume, mais longtemps, j'ai considéré que c'était presque une facilité. En gros, c'était comme si je la rame-nais trop dans mes livres. Surtout, d'un point de vue plus littéraire, si j'écris le mot « Liban », les lecteurs auront déjà des idées, des images dans la tête donc ça restreint énormément le champ du texte. Alors que si tu retires des ingrédients comme le nom de la ville, du pays, le texte est plus flottant, l'interprétation est plus large. Quand *Défaut d'origine* est sorti, certains ont pensé que je parlais de l'ex-Yougoslavie et j'étais très content qu'ils le pensent.

Le vécu ou l'expérience personnelle ne se limite pas à l'enfance ou à l'adolescence en guerre, mais court jusqu'à aujourd'hui. Il s'agit d'un simple matériau qui se transforme (que je trahis en quelque sorte, puisque mon souci n'est pas du tout la vraisemblance ou l'authenticité) et devient fiction par le travail même de l'écriture.

Mais en même temps, dans *Défaut d'origine* comme dans *Terrain vague*, la précision des indications incite le lecteur à s'interroger sur l'identité du pays évoqué. Certains auteurs préfèrent eux montrer que le pays dont ils parlent dans un livre est purement inventé. Vous non. Vous semblez dire : ce pays existe et je ne vous dirai pas quel il est ?

C'est l'ambivalence qui vient de moi, déjà, mais que je cherche aussi à reproduire dans le texte. Montrer et cacher. J'installe les

conditions de la dissimulation. Je te donne les ingrédients ou les pistes pour que tu ne te dises pas que ça peut se dérouler n'importe où, sans jamais dire où ça se passe. Pour moi, c'est une métaphore du travail : comment dire sans que ce que tu dis soit une restriction immédiate de ce que tu es en train de dire.

Dans sa critique d'*Un peuple en petit*, *Le Matricule* écrivait qu'on devinait un extérieur au texte, plus large que le texte publié. C'est exactement ce que je cherche à faire. Quand tu précises, tu restreins. Or tu es obligé d'être précis. C'est donc un travail d'équilibre entre ce que je vais dire pour susciter l'intérêt et ce que je vais taire, ce que je vais cacher. C'est toujours un jeu entre les deux.

La guerre, l'Allemagne, le fantôme que serait toute idée d'identité, la langue sont autant de thèmes récurrents dans vos livres. À quoi servent ces thèmes ? Sont-ils les lieux cardinaux d'une vie ? Un questionnement intime que l'écriture se charge de sans cesse fouiller ?

Les deux en fait. Je ne peux que parler de ce que je connais le mieux : mon expérience personnelle. Tout en la vidant de ce qu'elle a de personnel. Il y a un mot d'Annie Ernaux qui est très très beau dans *La Place* où elle parle d'« échapper au piège de l'individuel ». Je crois que c'est exactement ça. C'est-à-dire : utiliser l'expérience personnelle comme un matériau et en extraire toute la partie qui n'est de l'ordre de l'autobiographique.

Mais dans quel but ? Un but de partage ?

Non, pas forcément. Je pense avant tout à moi-même : je cherche à comprendre. Et j'écris aussi par goût littéraire : construire une belle phrase. Le dialogue philosophique (pour le dire vite) sur ces questions récurrentes, il se fait avec moi-même. Je cherche à comprendre ce que j'ai vécu. Sur l'ensemble de mes livres,

le matériau autobiographique n'est utilisé que deux fois : dans *Défaut d'origine* et dans *Un peuple en petit*. Le fait de chercher à comprendre ce vécu (qui en lui-même est déjà collectif) est une opération qui nous est propre à tous – c'est en cela que ce cheminement ou ce désir de comprendre peut être exemplaire.

Ma dernière création est un piège à taupes n'accroche-t-il pas le virage que vous avez commencé à prendre avec *Un peuple en petit* où vous usiez de trois narrations à la première personne. Avec ce nouveau livre, vous écrivez pour la première fois à la troisième personne du singulier. Ce livre-là est-il le résultat d'un cheminement qui vous a permis d'écrire au « il » ?

Je ne sais pas si je peux dire que je me suis senti « autorisé » à



écrire avec le « il ». Ce n'est pas une question d'autorisation. Je pense que le « il », maintenant, me convient mieux. Il est moins restrictif. La palette d'écriture est plus large avec le « il ». Ne serait-ce que pour parler le langage des sentiments ; c'est très compliqué avec le « je ». Par exemple, c'est très compliqué d'écrire une phrase qui serait du genre : « je suis rempli d'émotions » ; ça ferait débile. Si tu dis : « il est ému », tu es moins bête. Ce n'est pas une question de pudeur, mais vraiment de possibilités. Le « il » me paraît plein de ressources que le « je » n'a pas. Est-ce dû à la distanciation qu'il implique avec celui qui écrit ? Sans doute.

Mais dans *Ma dernière création...*, il y a aussi un « nous ». Le « nous », c'est un « je » avec du collectif. Qui est ce « nous » dans le roman ? Et pourquoi avez-vous eu besoin de l'utiliser ? C'est vraiment une question de fond, une question centrale. Je pars du principe, dès mon premier livre, que l'idée du soliloque, de la monade, d'une entité qui serait fermée sur elle-même et qui monologue, cette idée est fautive. Le postulat d'emblée, c'est qu'on est plusieurs. Quand tu réfléchis avec toi-même, quand tu fais un monologue, il y a une structure déjà de dialogue. Même si on est seul, on s'invente une figure autre – un ennemi, un ami, un interlocuteur – pour qu'il y ait possibilité de penser. Même quand on est seul, on invente de l'autre pour que la pensée advienne. C'est pour ça que dans *Défaut d'origine*, il y a le narrateur qui rapporte les propos de Roman. On est déjà plusieurs. Le « nous » de mon dernier livre est là pour marquer cette idée et estomper la frontière qu'on pourrait avoir entre l'inventeur d'une arme, quelqu'un qu'on pourrait juger moralement comme représentable, et le reste de l'humanité. On est tous sur le même plan. Si l'arme a existé, si elle a marché, si elle est florissante, c'est parce qu'on l'utilise. Le « nous », c'est nous, c'est l'humanité qui utilise cette arme.

Il reste un « je » fantôme dans *Ma dernière création...* On le sent lorsque le livre évoque l'usage de la Kalachnikov au Li-

ban, à Beyrouth, et l'enlèvement d'un journaliste qui fut, dans votre vie, un voisin. Cette évocation vient après des rappels de conflits mondiaux et fait comme une loupe.

Tout le livre est né du fait que la Kalachnikov est un objet que j'ai vu, enfant. Sinon, pourquoi écrire sur cette arme ? Mais le livre ne se réduit pas au biographique. Toute la partie discursive du livre, quand il s'agit de l'arme, de sa distribution, ses transformations est calquée sur le modèle de la guerre civile libanaise. C'est-à-dire que par la diffusion de l'arme, on va fragmenter le territoire et diviser les gens pour qu'ils se battent entre eux. L'arme conduisant à la guerre civile. C'est le cœur du livre.

La fragmentation du territoire telle qu'évoquée dans le livre, ne construit-elle pas une métaphore de votre propre existence : divisée en territoires (Liban, France, Allemagne, Arménie), en langues, faisant que vous êtes fragmenté vous-même ?

Oui, exactement ; et je considère que je suis exemplaire dans le sens où on l'est tous. Mon expérience a un caractère exceptionnel, mais elle est valable pour tout le monde. On n'a pas tous vécu une guerre civile, mais l'idée de conflit, de division, de dialogue est universelle. Je rends mon expérience impersonnelle. J'ai noté tout à l'heure une phrase de Schilling (Oliver Rohe sort un carnet de notes, ndlr) : « la perfection de toutes les œuvres y compris de l'art et de la science provient justement de ce que l'impersonnel agit en elles ». Ce n'est pas ce qui t'est singulier qui fait la grandeur de ce que tu fais, c'est précisément ce que tu portes de collectif et d'impersonnel.

Avec *Ma dernière création...* ce n'est pas la première fois que vous intéressez à un personnage historique puisque *Nous autres* explorait dans la fiction la figure de David Bowie et de ses « hétéronymes ». Mais ici la distanciation n'est-elle pas plus forte par l'usage du « il » ? Et n'est-ce pas alors un moyen de relancer votre œuvre dans une autre direction ?

Pas la relancer, mais la faire progresser. J'ai l'impression d'avoir ...

DOSSIER OLIVER ROHE

... épuisé ce que je voulais faire avec le « je » et que maintenant je peux m'attaquer à des choses plus importantes. Aujourd'hui, si j'étais obligé d'écrire mon autobiographie, je le ferais en utilisant le « il »...

Je pense que *Ma dernière création*... est la fin de quelque chose. Je clos un cycle de travail avec ce livre. Ce que je ferai après, je pense, sera beaucoup plus ample. Du moins pour moi : je ne garantis pas que c'est ce que pensera le lecteur. Je sais maintenant que je peux m'attaquer à des livres plus amples, sans minimiser ce que j'ai écrit avant. Ce n'est pas une question de qualité mais plutôt de territoire romanesque.

Défaut d'origine, votre premier roman, faisait comme une table rase : l'idée d'identité est battue en brèches, vous prenez la langue d'un autre (Thomas Bernhard) pour écrire ce livre. Mais dans cette façon de faire n'y avait-il pas une façon de désigner la source de l'écriture, ce socle identitaire absent ?

Je pense plutôt que ce qui est à l'origine de l'écriture, c'est la lecture. Je ne pense pas qu'on écrive parce qu'on a vu des gens crever. On écrit parce qu'on a lu et qu'en lisant on a compris des choses, que ça nous a plu et qu'il y a une part quasi ludique, de plaisir en tout cas à lire.

Le matériau, le vécu donc, s'impose de lui-même. De quoi vais-je parler ? De ce que je connais le mieux ou que je crois connaître le mieux : le vécu que j'ai pu avoir.

Pendant très longtemps, pour être franc, j'ai voulu escamoter que le vécu dont je parle avait un caractère exceptionnel. Je ne savais pas comment faire avec ça. Exemples types : j'envoie mon bouquin sous pseudo, je ne veux pas qu'on y mette ma photo. Aujourd'hui je pense assumer ce caractère exceptionnel du vécu.

Le personnage de Roman dans *Défaut d'origine* n'est-il pas une manière de répondre à l'injonction autobiographique encore forte dans la littérature française alors ? Il permet de déplacer sur lui, personnage de fiction, des pans entiers de votre biographie ?

Ce n'est pas une manière de répondre. C'est un cheval de Troie. Toutes proportions gardées, c'est un peu ce que fait Cervantès dans *Don Quichotte* avec le roman de chevalerie auquel il emprunte les formes pour les dénaturer. En fait, je prends les formes de l'autofiction pour la dynamiter en affirmant l'inverse de ce que l'autofiction tend à vouloir prouver : il s'agissait moins de faire une reconstitution ou une revendication d'un moi que de détruire l'idée même du moi.

Beaucoup d'écrivains ont un conflit originel avec la langue ; plus que la guerre civile, n'est-ce pas l'absence d'une langue vraiment maternelle qui a marqué vos origines et donc, peut-être, la nécessité d'écrire ?

C'est vrai que le sujet de *Défaut d'origine*, c'est la langue. Je crois qu'il n'est pas possible d'écrire s'il n'y a pas de conflit. Un livre n'est que de la dynamique, c'est toujours dialogique. À la source de l'écriture, il y a un conflit à installer : ce n'est pas je suis en lutte contre le monde, évidemment pas. C'est un conflit qu'il faut soit constater soit susciter pour qu'il y ait quelque chose qui naisse. Si beaucoup d'écrivains ont un problème avec la langue, moi c'est le cas mais au carré. Le français n'est pas ma langue. Ça l'est devenu. Il y a un rapport au français qui est à la fois d'intégration et d'aliénation. C'est très compliqué et moi-même je n'arrive pas à complètement le poser et à le démêler.

En gros, quand tu écris, le but, c'est de se dissoudre. C'est précisément la part la plus impersonnelle. On peut opposer Proust et Faulkner pour aller vite : Proust est celui qui dit que la rédemption



du moi passe par l'art, la façon de se rassembler et de créer une unité dans une vie qui a priori est éparpillée du fait de l'effacement de la mémoire ; le moi trouve sa réconciliation dans l'art. Faulkner, c'est l'exact inverse : il faut dissoudre l'individualité dans le travail, dans la langue, dans le travail de fiction. Je pense que je suis plus partisan de la dissolution.

En quoi, pour votre premier livre, était-ce important d'emprunter la langue de Thomas Bernhard ou d'un autre ?

Il y a plusieurs choses : le fait qu'il y a en nous une pluralité originelle. Ce « nous » en soi porterait le nom de Thomas Bernhard ; mais ça aurait pu être quelqu'un d'autre. Le fait que le livre soit écrit avec la voix d'un autre auteur, c'est une façon de mettre en scène mon rapport avec la langue. Je parle une langue qui n'est pas la mienne. La meilleure façon de le montrer, c'est d'écrire avec une langue qui n'est pas à moi.

Le troisième aspect concerne « le plagiat par anticipation » – mais je n'aime pas l'expression – qui est une théorie du livre. C'est l'idée que lorsqu'on lit un auteur qu'on aime, ou qu'on admire, sur certaines pages, on se dit : « c'est exactement ce que je ressens qu'il écrit ». Tout processus d'identification est un processus de privation de parole. C'est ce que dit le livre. Si je me reconnais complètement dans un auteur, alors finalement, je n'ai plus rien à dire. Il a tout dit pour moi. Donc c'est une façon pour moi de lui déléguer ma parole et pour lui de me piller. Ce n'est pas une astuce à la Pierre Bayard (auteur de *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus* et aussi de *Le Plagiat par anticipation*, ndlr), c'est quelque chose de structurel, lié à la langue elle-même. Si ton écriture ne change pas en permanence, évidemment en fonction de ce que tu dis, mais aussi de façon organique, elle dégénère en rhétorique. Le but, c'est plutôt de régénérer l'écriture en permanence. Sinon, on se répète.

Ça rejoint un leitmotiv de l'œuvre, affirmé dès le titre du premier livre, qui est la négation de l'identité. Le refus de croire que l'identité puisse être autre chose qu'un fantasme. En quoi le refus de l'identité est-il plus productif que la croyance en une identité qu'on pourrait se forger ?

Avant de se poser la question de la productivité, c'est une question politique. Je pense qu'il y a aujourd'hui des injonctions à s'affirmer soi-même, à être un individu avec une identité précise et c'est une négation du collectif. Or, je suis persuadé que ce qui prime, c'est le collectif. Notre part impersonnelle est beaucoup plus grande que ce qu'on pense être singulier.

Ensuite, je ne sais pas si on peut réfléchir en termes de productivité ou pas. Est-ce que je serais plus productif si j'écrivais dans un sens ou dans un autre. Je pense que si on doit l'être, ou être plus créatif, disons, c'est à partir du moment où l'on est pluriel. Où l'on change. Notre corps change tout le temps. La division des cellules est le principe même de la vie. Les cellules se remplacent, c'est un tourbillon permanent qu'on peut appeler le mouvement. C'est antinomique avec l'idée de fixité. Or, l'identité, est un outil de fixation. Même si c'est un instantané. J'ai un problème avec ça.

Mais dans votre dernier livre, c'est à partir du moment où il s'invente une identité et se fabrique des papiers que Kalachnikov se sauve et s'évade de Sibérie. N'est-ce pas un exemple qu'une identité affirmée permet de mieux vivre ?

Non, puisqu'il s'agit d'une négation de son identité. Puisque cette identité, il se l'invente. Il s'invente une identité qui n'est pas la sienne. Il y a donc une duplicité à la base. Ce n'est pas en étant lui-même qu'il aurait pu quitter la Sibérie, s'engager dans l'armée, inventer cette arme. C'est précisément en devenant

« À travers un objet, on peut refaire l'Histoire, démonter la société. C'est une métonymie à l'envers. »

quelqu'un d'autre qu'il réussit. En se falsifiant. C'est essentiel. Pas seulement pour Kalachnikov. Vraiment, la phrase de Novalis que je cite dans *Défaut d'origine* (« L'artiste se transforme en tout ce qu'il voit et en tout ce qu'il veut être. »), elle est centrale aussi : la transformation est au cœur de l'idée de l'art.

Dans vos trois premiers livres, vous utilisez beaucoup la mécanique du mimétisme donné comme élément principal dans *Défaut d'origine* avec l'imitation de la langue de Bernhard. Dans *Terrain vague*, le mimétisme joue sur le rapport victime/bourreau et puis évidemment, dans *Nous autres*, le mimétisme est tel que David Bowie finit par croire que ses hétéronymes existent vraiment. Avec *Ma dernière création...* on fuit le mimétisme. N'est-ce pas en cela que vous faites subir une mue à votre œuvre ?

C'était déjà le cas dans *Un peuple en petit*, je pense.

Avec le personnage de l'acteur, Karl, qui dénonce le mimétisme comme moyen d'incarner un personnage ?

Oui, car être acteur, justement, ce n'est pas être dans le mimétisme. C'est l'image qu'on a du métier de l'acteur. Or, c'est exactement l'inverse. Si j'insiste sur le fait que le mimétisme disparaît dès *Un peuple en petit*, c'est parce que la structure déjà du livre n'est plus un monologue. Il y a une division posée d'emblée avec trois personnages qui ne se répondront pas. Il n'y en a pas un qui cherche à imiter. Ce sont juste trois voix distinctes.

Pour revenir à l'acteur : le fait même qu'on puisse jouer Hamlet de différentes façons, prouve bien que le métier de comédien

n'est pas juste de répéter un texte. Glenn Gould n'interprète pas les *Variations Goldberg* de la même façon qu'un autre pianiste.

Le processus de subjectivation, il passe même dans une discipline artistique qu'on voudrait croire reposer sur une mécanique de mimétisme.

***Terrain vague* présente le retranchement d'un homme qu'on pense victime d'un régime et dont on s'aperçoit qu'il fut un tortionnaire. Quel était l'objectif de ce livre ?**

Je voulais refuser l'idée que le bourreau est un monstre, qu'il est extérieur à l'humanité. Donc très humblement je le ramène dans le champ de l'humanité. Ensuite, au fur et à mesure que j'écrivais le livre, c'était de moins en moins un texte sur un bourreau que sur un type qui se vit comme une victime et qui est dans un sentiment de perte et de deuil dont il n'arrive pas à sortir. Le noyau du livre, c'est ça. Le fait qu'il soit un ancien bourreau ne fait que contextualiser le propos. Mais le centre du propos, c'est montrer quelqu'un qui ne vit que dans ses souvenirs alors que ses souvenirs s'estompent.

On est assez proche de Beckett dans ce livre, non ?

C'est ce qu'on m'a dit ; et ça m'a un peu surpris. Je ne connaissais pas très bien Beckett à l'époque.

C'était aussi important pour moi de faire tout de suite quelque chose qui ne soit pas *Défaut d'origine*. Pour qu'on comprenne que je n'écris pas tout le temps comme Thomas Bernhard. Ça a été un problème : il y avait des gens qui voulaient relire le même livre. ☞

Mais n'est-ce pas aussi une réponse littéraire à *Défaut d'origine* où vous évoquez des chefs de gang qui sont devenus des notables ? Avec *Terrain vague*, vous déplacez la focale en vous plaçant du côté sinon d'un ancien chef de gang, du moins d'un ancien tortionnaire ?

C'est exactement ça. J'ai voulu déplacer la perspective. Une victime de la guerre a la parole dans le premier livre. Comment elle a perçu ces années de conflit. Maintenant, ce qui m'intéressait, c'était comment vivent les anciens bourreaux. C'est une vraie question. Quand je vais à Beyrouth, je croise des gens qui ont forcément du sang sur les mains. Ils ne sont pas stigmatisés, ça ne se voit pas, mais je le sais. Les gens qui ont fait Sabra et Chatila (massacre de centaines de civils – femmes et enfants dans les deux camps palestiniens en banlieue, ndlr) ils vivent à Beyrouth : ça peut être ton garagiste. C'est quoi leur vie ? Comment tu vis une fois que tu as traversé cinq, dix ou quinze ans dans la rue avec une kalachnikov à tirer sur des gens ? Est-ce que ta vie devient meilleure ou pas ? Je pars du principe que tous les gens qui ont fait ça, ont vécu quelque chose d'exceptionnel dont ils auront toujours du mal à se remettre. C'est pour cela que mon narrateur ressasse ses souvenirs.

On comprend très vite quel genre de type il a été et l'on ne s'apitoie pas sur lui. Le roman n'aurait-il pas été plus fort si vous ne nous aviez pas donné les clés pour prendre de la distance vis-à-vis de lui ?

Peut-être. On peut voir qu'il y a un défaut d'identification. Mais s'il y a quelque chose dont je me méfie, c'est ça. C'est très facile d'écrire un livre avec des personnages dans lesquels le lecteur peut se reconnaître. C'est ce que fait Houellebecq par exemple. Je te cite le Monoprix, quelques trucs et tu vas immédiatement créer un lien de sympathie ou d'empathie entre le lecteur et le personnage. C'est une facilité que je me suis refusé. Surtout pour un livre comme *Terrain vague*. Je n'avais pas envie d'avoir l'hypocrisie de provoquer de la sympathie pour un personnage de cette abjection-là. La question s'est posée aussi pour *Ma dernière* ...

DOSSIER OLIVER ROHE

... *création...* Je voulais absolument refuser le ton ironique. J'aurais pu me foutre de Kalachnikov ou le stigmatiser moralement. Je pense que c'est une position éthique de refuser le rapport empathique. Je le dis dix ans après l'écriture du livre, car je n'en avais pas conscience au moment où je faisais *Terrain vague*. Ce n'est pas refuser son humanité au bourreau que de ne pas consentir à le rendre sympathique. Ce qui l'intègre dans le champ de l'humanité, c'est qu'il se vit comme une victime et qu'il est dans l'incapacité de reconstituer ses souvenirs. Sa part de bourreau, je ne vais pas la rendre sympathique. J'évite aussi de la condamner. Il n'y a pas de jugement moral dans ce livre. Peut-être était-ce une erreur de sortir *Terrain vague* en deuxième. Il aurait été lu différemment si je l'avais sorti maintenant.

On retrouve, dans vos quatre premiers livres, l'usage fréquent du ressassement, de la répétition. En quoi cette forme vous intéresse-t-elle ?

Le ressassement est un indice d'enfermement. C'est ce qui va créer le conflit avec le mouvement. Parce qu'être enfermé dans une boucle, c'est être immobile. Donc ça crée de la friction avec le mouvement. Ça permet à l'écriture d'avancer comme ça, comme en une spirale. Je pense que c'est moins le cas avec *Un peuple en petit* parce que, certes le personnage de l'acteur revient sur certains épisodes de sa vie, mais pour autant ce n'est pas un type enfermé. Dans le premier livre, le ressassement bernhardien permet de faire monter la colère, en ressassant toujours la même idée.

Il y a une forme de ressassement dans *Personnage Deux d'Un peuple en petit*, mais lui est enfermé dans la langue, dans son rapport aux objets.

Ce personnage offre un exemple de comique. Le comique est plutôt absent dans vos livres, non ?

C'est très étrange, mais pour moi il y a des trucs drôles dans *Défaut d'origine*. Sur le personnage de la mère, je dis des choses un peu dégueulasses qui moi me font rire. C'est peut-être très personnel. C'est plus de l'ordre de l'ironie ou du sarcasme. Je ne sais pas si j'écrirais d'autres livres qui joueront sur le ressort comique comme c'est le cas avec *Personnage Deux d'Un peuple en petit*, mais c'est une part qui m'importe. Je n'aime pas les auteurs qui n'ont pas d'humour. Aussi prodigieuse soit-elle, une œuvre sans humour m'agace, parce que je la trouve injuste. Ne pas faire place à l'humour dans un travail, c'est presque une rigidité malhonnête. L'humour fait partie de la gamme des affects humains et qu'il n'y en ait aucune trace dans un livre, je trouve ça suspect. Ce serait une manière de considérer la littérature beaucoup trop comme un objet solennel et grave. Chez un type comme Sebald, que j'aime beaucoup par ailleurs, il n'y a pas une once de rire. Et je ne peux pas croire à ça.

Il y a chez quelques auteurs Inculte un désir d'élan ou de joie (Arno Bertina). Chez vous, le refus de l'identité, de la fixation du passé dans la mémoire ne forme-t-il pas la première condition pour échapper au morbide et aller vers la joie ?

Je comprends très bien le mouvement que fait Arno et pourquoi il le fait et pourquoi c'est réussi, mais moi je m'arrête au seuil de la joie. Je montre seulement les mécaniques qui font qu'on est enfermé. Les mécaniques de libération, je ne les évoque pas. *Un peuple en petit* s'arrête à ce moment-là.

C'est comme si je construisais une situation qui va déboucher sur de la violence, mais je l'arrête avant que la violence n'ait eu lieu. Pour l'instant c'est ce que je cherche à faire.

Je pense qu'en montrant les mécanismes de l'enfermement, en arrêtant mes livres au seuil de la libération, je ne bouche pas l'horizon du lecteur. Je me contente de poser des questions.

Si *Un peuple en petit* alterne les monologues de trois personnages, le livre a été écrit dans l'ordre où on le lit et vous n'avez pas écrit chaque monologue avant de les croiser. En quoi cette contrainte d'écrire l'alternance des voix a été profitable ?

Parce qu'elle donnait l'unité au livre. J'avais posé d'emblée trois personnages distincts les uns des autres et qui n'allaient pas se croiser dans le livre. J'espère d'ailleurs qu'on se demande pourquoi ils sont là. L'unité du livre, au-delà de certains renvois souterrains, vient du fait que à chaque fois que je passais d'un narrateur à un autre, je transportais un peu du narrateur précédent dans le suivant. Ils déteignaient les uns sur les autres et c'est, à mon avis, ce qui donne l'unité du roman. J'avais pris plaisir à cette contrainte-là. En général, je ne m'en donne pas. Je voulais refuser de faire du montage, d'écrire chaque voix séparément et les couper pour les intercaler. Je voulais voir ce que ça donnait si je passais sans cesse d'une voix à une autre. C'est mieux, je crois, comme ça. Ça crée une sorte de timbre commun, une porosité entre les trois qui est essentielle au propos du livre.

« Le but de l'écriture, c'est de produire une nouvelle part animale ou sauvage dans le texte. »

Le propos du livre c'est que l'acteur prolifère par le texte qu'il raconte, *Personnage Deux* prolifère par les parenthèses qui se multiplient et le débordent et le gamin prolifère par le discours des femmes autour de lui. Chacun des personnages est déjà une foule ou un peuple en lui-même. Il y a toujours cette idée de pluralité originelle.

La prolifération, on la retrouve dans *Ma dernière création...* à travers l'arme qui va inonder le monde. L'arme devient le symbole même de la diffusion et de la dissémination. C'est la matérialisation même de cette idée. Alors que Kalachnikov est au contraire dans quelque chose d'extrêmement enraciné. Il a une vie rurale au final. Il est hyper ancré dans un territoire alors que l'arme qu'il a inventée, elle est partout, c'est une image du capital. C'est cette contradiction-là qui m'a intéressé. Mais *Ma dernière création...* je ne l'ai pas écrit dans l'ordre où il apparaît. J'ai écrit sa vie à lui, puis l'arme, puis les textes en italiques et ensuite j'ai brassé les textes.

Ce livre s'inscrit dans tout un courant de la littérature française actuel : avec des romans comme ceux de Patrick Deville, de Jean Rolin, qui explorent notre histoire contemporaine à travers un angle précis, le voyage de la dépouille de Brazza, les chiens jaunes etc. Vous en êtes conscient ?

Je ne sais pas si c'est un mouvement ou simplement une convergence d'intérêts pour cette manière de faire du roman. Nous avons peut-être cette même idée qu'à travers un objet, on peut refaire l'Histoire, démonter la société. C'est une métonymie à l'envers. L'objet n'est pas une entité individuelle, mais une entité collective qui porte en lui-même une histoire. C'est pour ça que je dis que dans cette Kalachnikov ou AK-47, il y avait la révolution russe, la collectivisation, l'abolition de la propriété privée : toute cette histoire entre en fait, se matérialise, se métonymise dans cet objet. Et encore une fois, c'est une façon de montrer du collectif dans des objets.

Le grand moment, c'est la guerre en Afghanistan, ce moment où l'arme, disséminée un peu partout dans le monde par le bloc soviétique va se retourner contre l'armée russe quand les moudjahidi-



dins utilisent les AK-47 contre elle. La symbolique de l'émancipation et de la lutte que les Soviétiques avaient donnée à la kalach' va évoluer vers autre chose, vers l'islamisme.

Il y a une phrase de Kalachnikov que je n'ai pas mise dans le livre pour ne pas l'accabler, mais il l'a dite : « les terroristes eux-mêmes ne s'y trompent pas, puisqu'ils ont choisi l'arme la plus fiable. »

Le bon ouvrier fier de lui ?

C'est ça. Et je crois que la condition pour créer des objets de la nature du AK-47, c'est l'idiotie. Tu es un minimum politisé ou soucieux du contexte historique dans lequel tu produis une œuvre, et bien tu ne la produis pas. Ceux qui ont mis au point la bombe atomique n'ont cessé de s'interroger sur ce qu'ils faisaient, se demandant s'ils n'allaient pas créer ce qui détruirait l'humanité. Lui, Kalachnikov, à aucun moment, il ne se pose ce genre de question.

Vous vous êtes beaucoup documenté pour écrire *Ma dernière création...* ?

J'ai lu l'autobiographie de Kalachnikov et j'ai lu un rapport d'Amnesty sur la dissémination de l'arme dans le monde et c'est tout. J'ai bien sûr regardé, sur un site dédié à l'armement, les caractéristiques techniques de l'AK-47. Mais au final, la documentation est très faible.

C'est un livre aussi sur le rapport entre la nature et la technique. Je ne les oppose pas, je les confonds. Il y a un passage dans le livre où il est écrit que par moments Kalachnikov rêvait de repartir en Sibérie pour y vivre avec un ours et retrouver une vie sauvage, mais en fait, il revient toujours à son atelier. Pour reprendre son arme, pour la perfectionner sans cesse. Parce que c'est là-dedans qu'il a sa vie sauvage à lui. C'est une façon de confondre l'idée de nature, de travail champêtre avec l'ingénierie, le travail technique.

N'est-ce pas une métaphore du travail de l'écrivain ?

Certainement. Quand je parlais précédemment de sauvagerie dans le texte, c'est une façon de restituer une sauvagerie qu'on aurait perdue. Si on divise l'individu entre sa part animale, son corps, son instinct, et sa part intellectuelle, on voit qu'on investit plus la part intellectuelle. Le but de l'écriture, c'est de produire une nouvelle part animale ou sauvage dans le texte. C'est très compliqué, évidemment, parce que c'est artificiel. C'est la part de l'espèce, la part précisément collective : ce moment où l'on

coïncide avec nous-même. L'être humain est le seul animal qui a le corps séparé du cerveau. L'animal, lui, coïncide tout le temps avec lui-même. Il n'y a aucun décalage. Nous on est en décalage en permanence avec notre corps. Et ce décalage est fondateur, ce n'est pas quelque chose de marginal. Donc, il doit apparaître dans l'écriture à un moment.

Tous vos livres sont écrits dans un style différent à chaque fois. Pourquoi ?

À chaque livre, je cherche à élargir ma palette. Maintenant il me semble qu'il y a une unité de ton dans mes livres. Je ne cherche donc pas à affirmer cette unité qui est là par définition, puisque tous mes livres, c'est moi qui les ai écrits. Donc je cherche plutôt à varier. Parce que c'est nécessaire. L'idée qu'on se fait de l'écriture, du style, est une idée d'identité à soi : genre le style c'est l'homme. Ou l'expression : il a trouvé sa voix. C'est incroyable de dire ça ! On est différent tous les jours. Pourquoi le style serait ce grand mausolée du changement ? Je ne cherche pas à trouver un moule que je vais ensuite reproduire de livre en livre. Et je ne me pose même pas cette question-là. Je ne me dis pas en commençant un livre que je vais décaler mon écriture par rapport à celle du précédent. Ça vient naturellement. Si l'aspect expérimental du geste de l'écriture disparaît, ça n'a plus aucun intérêt pour moi.

L'habitude, c'est ce qui recouvre comme des langes, le réel. C'est ce qui nous permet de le mettre à distance. Si tu enlèves l'habitude tu as un rapport non pas immédiat au réel, car ça n'existe pas, mais au moins un rapport différent. Qui peut laisser de la place à de l'événement. Ça, ça vient avec le travail de la langue. Je ne peux pas le décider à l'avance.

Propos recueillis par Thierry Guichard
Photos : Olivier Roller

BIBLIOGRAPHIE

- *Défaut d'origine*, Allia, 2003
- *Terrain vague*, Allia, 2005
- *Nous autres* (Naïve, 2005)
- *Une année en France* (avec François Bégaudeau et Arno Bertina), Gallimard, 2007
- *Un peuple en petit*, Gallimard, 2009
- *Ma dernière création est un piège à taupes*, Inculte, 2012