

DIACRITIK

Maryline Heck, Cécile Chapon et al. 5 décembre 2025 Entretiens, Livres

Oliver Rohe : « ce que j'ai essayé de montrer, c'est le caractère absolument présent de la violence même lorsqu'elle n'est pas manifeste » (*Chant balnéaire*)



Dans *Chant balnéaire* (Allia, 2023), Oliver Rohe revient sur son expérience de la guerre civile du Liban. L'adolescent qu'il était alors trouve refuge avec sa mère et sa sœur dans une petite station balnéaire du littoral libanais, où ils passeront les dernières années du conflit. Époque d'une « drôle de guerre » où la vie se déroule d'abord loin du théâtre des opérations, mais sera peu à peu rattrapée par les combats. On aborde avec lui, dans ce grand entretien, la genèse de ce texte à la forme singulière, qui alterne vers et prose pour composer une élégie sans pathos, une épopee sans emphase où la vie ordinaire prend le pas sur l'héroïsme guerrier.

Ce qui frappe au premier abord lorsqu'on ouvre votre livre, c'est l'usage constant du présent de l'indicatif dans la narration. Je me demandais s'il tenait pour vous d'une manière de signifier la présence encore très actuelle de ces souvenirs, une persistance, un passé qui ne passe pas, ou au contraire s'il venait marquer la tentative de recréer dans et par l'écriture des liens rompus entre passé et présent, comme une manière d'instaurer une actualité du passé qui en vérité n'existe plus. Ou, pour le dire autrement, est-ce qu'il s'agissait avant tout pour vous de restituer ou de revivre cette expérience d'adolescence, dans l'écriture ?

Le présent ici n'est pas destiné à créer l'illusion d'une contemporanéité du texte au lecteur. Mais c'était le seul moyen pour moi d'écrire ce livre : j'ai essayé de l'écrire au passé et ça ne marchait pas. En me laissant aller à l'écrire au présent, le texte a surgi — ou l'inverse, le texte a surgi parce que j'ai recommencé à l'écrire au présent. C'est alors que j'ai compris que c'était moins un souci de reconstitution, qui aurait été fabriquée, ça, ça ne marchait pas, qu'un moyen de revivre en quelque sorte ces années-là et de les créer à nouveau par l'écriture. Donc ce n'est

pas une reconstitution, mais une recréation. Et de manière plus personnelle, c'était là une manière pour moi de ne pas me sentir complètement étranger à cette expérience qui a plus de trente-cinq ans, qui se passe dans une autre langue, dans un autre pays, en guerre.

En vous posant cette question, je pensais tout particulièrement à certains passages qui peuvent sembler anodins, des récits de promenades, de parcours dans la station balnéaire et les paysages désolés qui la bordent, qui sont souvent très détaillés : succession de blocs de béton numérotés, piscines vides, terrains vagues, sentiers bordés d'herbes folles, dans lesquels le narrateur chemine. Les éléments que vous énumérez n'ont en soi rien de saillant, et j'ai eu le sentiment en vous lisant que vous étiez en train d'effectuer en écrivant cela un exercice de remémoration, en cherchant à retrouver le plus précisément possible les parcours que vous aviez réellement faits.

Oui, c'est une réappropriation des lieux. Comme un aveugle, ou un hyper-myope comme je suis, va tâtonner pour se situer dans l'espace, et rendre ce qui est inconnu de plus en plus familier. Il y a une scène dans *La Recherche* de Proust où il se trouve dans une chambre au Grand Hôtel de Cabourg ; il ne dort pas de la nuit parce que c'est une chambre dans laquelle il n'a aucun repère. Il n'arrive pas à se familiariser tout de suite avec les lieux. C'est un peu la même chose dans *Chant balnéaire* : tout le début du livre raconte un dépaysement. Un déplacement forcé. Le narrateur se retrouve dans cet espace totalement inconnu et sa manière de se l'approprier, c'est de répéter presque comme une litanie les mêmes trajets et les mêmes noms. Comme une prière.

Concernant ce choix du présent, j'ai l'impression qu'il peut avoir un autre sens encore, qui serait une manière de signifier combien le temps est alors déstructuré, puisqu'il semble qu'il n'y ait plus de chronologie, que l'écoulement du temps soit bloqué. Vous écrivez ainsi :

« je regarde l'horloge sur la façade du palais, je ne sais plus si les aiguilles tournent ou si elles sont à l'arrêt, j'aimerais dire à l'arrêt, il n'y a peut-être pas d'horloge » Un autre passage fait un lien explicite entre ce vécu du temps et la guerre :

« Se représenter la perte d'une année scolaire demande un sens de la durée et une capacité de projection dans l'avenir dont je suis complètement dépourvu.

Je n'ai pas l'intelligence du temps.

La guerre m'a libéré des horloges. »

L'usage du présent ne serait-il pas aussi une manière d'exprimer ce temps qui ne passe pas ?

C'est ça, c'est aussi la temporalité propre de la guerre libanaise, qui a été une guerre très longue, qui a duré quinze ans. Elle s'est ramifiée dans le tissu même de l'ordinaire, avec des périodes d'escalade militaire et des périodes de guerre à basse intensité. Donc la temporalité n'existe que sous la modalité du présent : on se sent vivre quand il y a du présent, sinon ce sont des plages de temps mort. Seul le présent existe. Lorsque vous êtes organisés en fonction de la survie, ce qui compte c'est de finir la journée, ou le lendemain ; et non de se projeter dans l'avenir, non pas de se dire « dans deux ans, je vais passer mon bac », etc.

Je crois que l'idée de présent, en plus des trois hypothèses que vous faites, avec lesquelles je suis d'accord, c'est presque un parti-pris d'écriture phénoménologique : tout arrive, constamment. Si vous avez lu *Le Bruit et la fureur* de Faulkner, qui est l'un des livres majeurs du XXe siècle, le premier monologue du livre est prononcé par un idiot qui s'appelle Benjy. Il a une organisation de la pensée qui est quasi nulle, et il ne voit le monde qu'à travers la sensation, et les associations d'idées en lien avec les sensations. Par exemple, sa soeur sent le

chèvrefeuille. Donc si sa sœur n'est pas là, il ne sent plus le chèvrefeuille. Inversement, elle s'annonce quand il sent le chèvrefeuille. Le monde lui arrive constamment à cette hauteur-là, à la hauteur de quelqu'un qui n'a pas la capacité intellectuelle d'ordonner la réalité, de lui donner une signification homogène et précise. Je ne dis pas que je suis complètement idiot dans ces années-là, mais le parti-pris de l'écriture n'est pas très éloigné : me mettre à la hauteur d'un ado qui reçoit la guerre sans sa signification, comme un bloc de sensations continu, qui n'est pas réductible à une pensée, qui ne peut pas être rationalisé par une pensée. Ce n'est pas parce qu'il y a un bombardement que l'on va pouvoir rationaliser le deuxième, l'accepter. Il arrive toujours avec la même intensité.

Vous voulez dire qu'il n'y a pas d'habitude ?

Il n'y a pas d'habitude et il y en a une à la fois, parce qu'on finit par vivre quinze ans comme ça. Mais ce que j'ai essayé de montrer, c'est le caractère absolument présent de la violence même lorsqu'elle n'est pas manifeste. Car les trois premières années dans la station balnéaire, il n'y a presque pas de guerre, seulement un ou deux épisodes de bombardements très brefs. Mais c'était malgré tout la guerre. Comment on écrit quelque chose qui serait une guerre mais une guerre sans batailles ? Les batailles sont faciles à décrire, et elles sont décrites souvent de manière assez pénible dans la littérature — c'est l'occasion pour la littérature de sortir son arsenal mimétique ou métaphorique. Si on veut échapper à ça et écrire quelque chose qui se passe entre deux batailles, je ne vois pas de manière autre que de le faire au présent — le mode, peut-être, qui permet le mieux à l'ordinaire d'apparaître comme événement. En tout cas je n'ai pas trouvé d'autre moyen, en ce qui me concerne.

Pour finir sur cette question du présent, j'ai eu le sentiment que le texte souvent mobilisait, jouait sur les différentes valeurs du présent de l'indicatif, qui a cette faculté d'être un temps particulièrement flou, du point de vue de sa datation du temps, puisqu'il peut aussi bien décrire des actions très ponctuelles, brèves, que renvoyer à des faits d'une durée très longue voire indéterminée (ce qu'on appelle le présent gnomique ou de vérité générale). Ainsi, lorsque vous écrivez : « Ils sont trois sur les marches et je suis orphelin de mes chiens. » Cette phrase crée un sentiment de rupture syntaxique, qui tient en fait à l'alliance entre deux durées très différentes : un présent très ponctuel et un présent de longue durée. On pourrait d'ailleurs en proposer une interprétation : il me semble que la rupture entre les deux régimes de présent vient souligner une mélancolie du narrateur qui est très palpable en ce début du texte, puisqu'il se sent exilé loin de son lieu d'origine.

C'est exactement ça. Il y a deux phrases que j'ai failli mettre en exergue du livre, mais elles étaient encore un peu trop littéraires sans doute. La première, c'est une phrase de Faulkner justement : « *Past is* », « le passé est ». La deuxième, c'est la fameuse phrase de Saint-Augustin, que je cite de mémoire : « Il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent et le présent de l'avenir ». Ce sont un peu les différentes modalités du présent que j'ai utilisées dans le texte, de manière totalement non réfléchie ou non prémeditée — et heureusement : ce n'est pas avec ce que je sais que j'écris d'abord, sinon ça ne marcherait pas.

Finalement, dans *Chant balnéaire*, le seul repère temporel qui scande un peu le texte, c'est l'âge du narrateur, qui est mentionné à intervalles réguliers : « j'ai treize ans », « j'ai bientôt quinze ans »... Tout se passe comme si les seuls repères temporels fiables étaient ces repères intérieurs, quasi biologiques. L'adolescence est un âge de transformation physique importante, et le narrateur consigne ces transformations physiques, sa puberté, sa croissance en taille.

Oui, c'est tout à fait ça. Dans la littérature moderne, celle du XX^e siècle, l'organisation du récit n'est plus linéaire, disons que la modernité littéraire voudrait — à raison — que le récit échappe à toute trajectoire purement linéaire, sinon on n'a pas compris le fonctionnement de la mémoire, ni la nature anarchique de la réalité. L'instance de la mémoire empêche qu'il y ait une continuité du temps puisqu'on se souvient : le passé fait constamment irruption dans le présent, donc c'est très compliqué de se dire, si on veut écrire un texte à partir de sa mémoire, du matériau de la mémoire, de faire un texte qui va tout droit, d'un point A vers un point B.

Le texte fait ça : il y a un travail sur la mémoire, c'est ce qui donne l'impression de flottement temporel, mais il n'empêche que même dans un travail de pure transposition des mécanismes de la mémoire, il y a le fait biologique de la mort : il y a bien une flèche du temps. Et je pense que c'est impossible d'écrire sans cette flèche. Ça me paraît dément de faire abstraction de la mort dans le calcul du temps narratif. Elle existe, et il faut en tenir compte. Et surtout, en l'espèce, dans le cas d'un adolescent pour qui chaque semaine induit un changement.

Oui car ce n'est pas tant la mort que la croissance qui est thématisée dans le livre.

Oui mais c'est un être-vers-la-mort quand même. On croît vers la mort. Et parce qu'il y a une déstructuration générale du temps, qui n'apparaît plus que sous cette forme du présent, la flèche dont je parle devient plus importante. Parce qu'elle est la seule ligne continue. Cette croissance du corps et de la vie qui avance vers sa finitude. En dehors de ça, toutes les balises temporelles sont brisées et discontinues.

Cette déstructuration du temps dans le livre est l'une des facettes de quelque chose de plus général, de l'ordre d'une perte de repères, voire d'une perte du symbolique, qui est frappante notamment au début du récit, puisque le narrateur se sent arraché à sa vie d'avant, à Beyrouth. Il s'imagine ainsi que la tuyauterie de la salle de bains de son bungalow est reliée à la plomberie de son ancien appartement beyrouthien : « Mes yeux sont rivés sur la bonde de la salle de bains. (...) Près de la bonde, dans le giron du trou, je reste au contact de voies souterraines qui me relient à notre ancien appartement. » Il semble ainsi tenter de relier ce qui a été morcelé, de manière dérisoire et même un peu délirante. Le réseau des tuyaux semble constituer une structure, comme une manière un peu désespérée de structurer l'expérience là où elle apparaît fondamentalement déstructurée.

Évidemment, c'est impossible matériellement puisque Beyrouth est à vingt kilomètres. En revanche, ça marque dès la première page le souci constant du narrateur de construire des continuités là où il n'y a que des discontinuités. Le verbe « prolonger » revient sans cesse tout au long du livre. C'est la hantise d'entretenir des liens, même de manière illusoire, fictive, contre la réalité elle-même. Comme une réponse au déplacement forcé.

Il me semble que c'est aussi l'un des sens que l'on peut donner à la forme du texte, cette forme éminemment fragmentaire, qui paraît signaler l'absence de liaison ou de continuité possible.

Oui. D'où le présent aussi : s'il n'y a pas de liaison, c'est que tout est au présent. S'il y a une liaison, c'est que le passé existe dans sa continuité dans l'expérience. Or, le fait que tout soit au présent est bien la preuve que tout arrive, tout le temps. Comme une effraction, quelque chose de neuf.

Et c'est peut-être aussi une façon d'organiser sur la page la présence de la violence précisément

quand elle n'est pas encore là. Lorsque vous êtes constamment haché, dans le déroulement même de la narration, il y a quelque chose qui vient heurter ou empêcher toute forme de continuité dans le temps. Donc ce retour à la ligne n'est pas un geste purement esthétique. C'est une manière de montrer la présence de la guerre quand il n'y a pas de batailles. C'est ça l'enjeu de tout le livre, jusqu'à la page cent : comment montrer l'omniprésence de la guerre alors qu'il n'y a pas un seul coup de feu. Il faut trouver des ressources dans l'écriture pour la manifester, et pas de manière directe et verbalisée, mais par des biais peut-être plus discrets comme ce retour à la ligne, qui montre bien que le déroulement de la pensée, de l'action est constamment interrompu et saboté. Et que les moments de violence, précisément, dans certains endroits du texte, sont les moments de continuité. Comme un soulagement. Et c'est ça qui est le plus terrible au fond : si vous attendez quelque chose pendant des heures et des jours, c'est insoutenable. Même si ce qui va arriver à la fin de cette attente est horrible, c'est toujours mieux que l'attente. Donc vous allez vivre ce truc horrible comme un soulagement. Et c'est toujours ça la mécanique du texte : l'attente de quelque chose qui n'arrive toujours pas ; et, au moment où il arrive, c'est un soulagement terrible, mais un soulagement quand même.

Dans ce sens, ce serait dans les blancs que toute une part du récit s'énonce implicitement, avec une forme qui est à l'opposé même de celle que vous utilisez dans vos deux premiers livres, notamment *Défaut d'origine* où il n'y a aucun blanc, où le texte se présente sous une forme absolument continue.

Oui, mais il est écrit au passé justement. C'est en fait très facile d'écrire un texte au passé sans retour à la ligne, sans espace blanc, parce que vous ordonnez le passé comme une matière obéissante et fictive. Je le dis à un moment dans le texte, enfin je crois. Or, *Chant balnéaire* est écrit au présent : impossible de l'organiser comme un ensemble continu et cohérent. C'est l'héritage de Benjy, dont je parlais tout à l'heure.

Par ailleurs, la narration semble faite sur un ton relativement neutre, celui du constat. Le narrateur consigne ce qu'il voit : il y a un privilège donné à ce qui est observé, qui a pour conséquence qu'il apparaît comme un personnage tout en extériorité. Cela change un peu vers la fin du livre, où l'on a un peu plus accès à ses pensées et à son imaginaire, en raison peut-être de sa maturité. Mais la plupart du temps, il se donne à nous comme une sorte de réceptacle du monde extérieur. Vous écrivez ainsi : « Je ne rêve à rien. (...) Je n'imagine rien ». Il y a cette répétition du « rien », qui paraît faire écho à une petite phrase qui revient comme un leitmotiv au fil du texte : « Je dis rien », avec toujours cette élision de la première partie de la négation.

Oui, cette élision n'est pas une coquetterie. Parce que garder le silence, c'est parler quand même. C'est ça qui est tragique. On ne sort pas du langage, de la production de signes. Il n'y a pas d'acte de refus du langage.

Je n'ai pas d'activité clandestine, supraterrestre, fantomatique, pour contester le matériel qui m'entoure. Je ne rêve à rien. Tous les phénomènes sont impérieux, suffisants, tous me subjuguent. Je n'imagine rien quand je regarde la pluie à travers la baie vitrée. Il ne se produit rien au-dedans que la chute de l'eau sur les reliefs, la pluie prend toute la place de la réalité présente et passée, même de la réalité qui n'est pas encore tombée, la pluie quand elle lustre les parois des piscines vides et fonde les eaux stagnantes, quand elle renfloue les marécages et inquiète la masse des animaux minuscules, du petit vivant caché, invisible, quand elle corrompt les équipements et multiplie le mois, s'effondre par plaques entières des terrasses, des toits et des rambardes, quand je prends l'ascenseur pour échapper à mes baies vitrées et que j'arrive au dernier étage du Bloc B, que je suis à la tête du béton, que le seul béton qui me conteste si haut c'est le béton inachevé du Bloc H, la pluie prend une place encore plus importante, beaucoup plus vaste, elle prend la place des morts sur les rochers, elle occupe les structures de la station balnéaire voisine, elle occupe toute la mer quand la mer vient de très loin s'abolir contre la jetée et quand le vent la repousse loin vers l'horizon violacé, loin vers Chypre. La pluie continue d'exister même quand je descends jusqu'au deuxième sous-sol où elle parvient à s'immiscer dans mon activité par les passerelles du Bloc C au milieu du parking et par les escaliers du Bloc D au bout du parking.

Ce passage décrit ensuite longuement la pluie qui tombe, avec des phrases très amples aux accents presque lyriques.

Ce passage correspond à peu près à la page quarante dans mon manuscrit, et cela faisait plusieurs mois que je travaillais sur le texte, et je n'arrivais plus à le faire avancer. Je me disais : en fait, tu es arrivé au bout d'une certaine logique du texte. Et si je voulais aller au bout du livre, de ces cinq années de quotidien dans la guerre, il fallait que je casse quelque chose ; or ce qui existait avant ce passage, c'est la phrase courte et le retour à la ligne. Donc il s'agissait de changer la rythmique de l'écriture, de l'ouvrir à d'autres possibilités sachant que le fragment qui suit va revenir à la ligne de nouveau. Mais par ce passage j'ai cassé un peu de la mécanique installée du texte pour le faire s'aérer — alors que le passage évoque quelque chose qui n'est pas du tout de l'ordre de la respiration. Mais c'est presque par un souci économique dans l'écriture, par une quête de ressources, que cette page a été écrite de cette façon-là.

D'ailleurs on retrouve presque ici une tradition littéraire, romantique, du paysage comme reflet d'un état d'âme, puisque c'est la mélancolie du narrateur qui semble s'exprimer à travers cette vision du paysage balayé par la pluie.

Je décris ici un phénomène de déchaînement de la nature qui était très réel : l'hiver, il y avait sur la côte d'énormes tempêtes, très impressionnantes. Sans pousser la métaphore — c'est un peu pénible —, cela participe de la naturalisation de la guerre. Si vous voulez écrire une guerre qui dure quinze années, impossible de ne pas la concevoir ou même de la réduire à un phénomène géologique, naturel. Parfois, montrer la naturalisation de la guerre passe par le fait

de décrire la nature. C'est aussi pour cette raison que le paragraphe se termine par une mention des ruines. La juxtaposition de la destruction par la main de l'homme et d'un passage où la nature corrompt l'activité humaine établit une équivalence entre la destruction par la nature et la destruction par l'homme.

Enfin, au moment où j'écrivais ce passage, je voulais juste écrire la pluie sur le paysage du littoral. J'insiste là-dessus : il faut un minimum d'inconscience, de naïveté, au moment où on écrit, sinon ça n'a aucun intérêt.

L'intérêt de ce passage, c'est aussi qu'il répond à une question que l'on se pose en lisant le livre, qui est de savoir pourquoi on n'a pas accès à l'intériorité du personnage. Ce passage laisse entendre que cette intériorité serait en vérité manquante, lui ferait défaut. Ce manque est très déconcertant pour le lecteur : car le texte ne nous donne pas le guidage qu'offrirait l'expression de ses pensées, de ses sentiments, qui permettraient de donner sens aux situations, de les hiérarchiser. L'expression des affects est extrêmement absente tout au long du récit ; ce manque devient particulièrement déconcertant dans les passages où le narrateur évoque des nouvelles dramatiques, comme celui-ci :

De passage un dimanche après la messe Salim annonce du haut des escaliers que ses parents emménagent dès le début de la Coupe du monde dans le bungalow auquel son père a ajouté une balançoire pour calmer sa petite sœur débile et que l'après-midi où nous avons détalé ensemble sur les pelouses des hommes sont tombés à la station balnéaire voisine. Deux pêcheurs qui se sont pris les pieds dans les rochers avant le départ de la course de survie. Les deux ont laissé des orphelins. Salim mâche un chewing-gum de la couleur de ses joues quand il rapporte ces vérités qu'il tient de son père. Il le crache dans la paume de sa main et le lance vers un Pakistanais qui le reçoit pas.

Il y a un écueil majeur quand on écrit sur la violence, et en particulier sur la guerre, c'est le pathos. C'est insupportable à lire parce que c'est souvent la marque d'œuvres d'imagination : on remplace alors l'expérience par l'imagination, et par le pathos, l'emphase. Je ne porte pas ici un jugement de valeur sur les écrivains. Si j'écris sur une réalité que je ne connais pas du tout, je vais imaginer et mon imagination est imprégnée de ce que j'ai lu et de ce que les autres ont dit, donc je vais reproduire des choses, à mon insu, qui sont elles-mêmes des redites (suggérant cela je n'exclus en rien le fait que l'expérience elle-même n'est jamais pure et qu'elle est déjà informée, quand il s'agit de l'écrire, par d'autres images et d'autres mots venus de la culture). Pour échapper à toute forme de pathos – et c'était aussi dans la logique même du personnage – il ne fallait pas qu'il y ait d'expression de sentiments autres que la sensation. Il n'y a que de la sensation. Et le fait d'utiliser le présent empêche la temporalité de la réflexion, donc le surgissement du sentiment.

Là, si un obus tombe dans la cour qui est en face de nous, vous n'allez pas être tristes. Le sentiment n'existe pas à ce moment-là. Il y a un phénomène physique écrasant qui se produit et vous subjugue — et votre corps va réagir. Il n'y a pas d'expression sentimentale du tout. Par ailleurs, la bombe tombe tous les jours dans la cour ; donc *d'une certaine manière*, ce n'est plus un événement. L'événement, c'est plutôt le chewing-gum qui vole de la main du personnage

vers le pakistanais (qui est un geste très violent par ailleurs). C'est pour ça que, dans le livre, je ne décris quasiment jamais les bombardements. Vous lisez les descriptions des bombardements de Paris par Céline — dans *Féerie pour une autre fois*, si je ne me trompe pas — c'est presque insupportable à lire parce qu'il essaie de mimer les bruits de l'aviation, des bombardements et des explosions, de décrire les gerbes de couleurs, etc. Vouloir faire précisément du réalisme halluciné sur un phénomène comme celui-ci me paraît fautif (je ne parle pas de morale, mais d'écriture), et je pense que la meilleure façon de décrire un bombardement, c'est juste de dire qu'il y a un bombardement. Il y a un bombardement, point. Et je ne vais pas essayer de le décrire parce que c'est impossible à décrire. Parce que c'est un phénomène purement physique pour celui qui le reçoit.

L'autre chose, peut-être, c'est que le propre de la guerre civile — mais je pense que c'est le cas de toutes les guerres — dans sa logique même, consiste à transformer votre frère en étranger. Pour pouvoir le tuer, pour qu'il y ait guerre civile, il faut que le proche soit construit comme lointain et étranger. L'aboutissement suprême de cette pensée-là, c'est la division à l'intérieur de soi, l'étranger dressé en soi. C'est-à-dire que vous êtes vous-même dissocié, séparé de vos propres affects. Si je me dis tous les jours « Il y a une bombe qui va tomber ici dans la cour », la vie serait insoutenable ; je suis obligé de me dire que, si la bombe tombe au niveau du portail, c'est très loin, c'est sur les autres ; or c'est tout de même à vingt mètres de nous. Il y a donc ce phénomène d'étrangéisation permanente du monde et de soi-même, qui est propre au narrateur mais aussi un effet de la guerre civile. À un moment, vous devenez indifférent. Il y a un livre de Catherine Malabou qui s'appelle *Les Nouveaux Blessés* (PUF), qui est un livre très intéressant, qui pose beaucoup de problèmes, notamment à la psychanalyse ; elle y explique que la maladie d'Alzheimer de sa mère détruit certaines conceptions de la psychanalyse, comme celle qui postule une forme de continuité de la personne psychique, de sa capacité d'absorption, de sa plasticité. Or une malade d'Alzheimer, comme l'était sa propre mère, n'est plus du tout la même personne. Malabou dit que ce modèle-là de perte ou d'altération définitive de la personnalité serait valable aussi pour les grands traumatismes, qu'il se produit une effraction dans le psychisme qui fait que les sujets perdent leur continuité psychique — et en quelque sorte narrative. Je pense que les gens qui vivent des guerres pendant quinze ans, vingt ans, connaissent une forme d'abrutissement affectif. Vous devenez forcément indifférent, sinon c'est insoutenable.

Donc ce fait d'avoir laissé de côté les affects n'est pas de l'ordre d'un procédé avant tout tourné vers le lecteur ?

Je ne pense jamais au lecteur. Pas à ce stade. Ce serait à mes yeux une obscénité, car cela veut dire que j'organise ce que le lecteur doit éprouver. Ce n'est pas possible, surtout avec une matière comme celle-là.

Mais vous auriez pu malgré tout vous poser la question de savoir ce que cela allait faire au lecteur, que cette absence d'affects dans le texte.

Je ne veux pas décider pour lui. Heureusement, il est libre d'éprouver ce qu'il veut. Ce n'est pas mon affaire. Et si je commence à décider de ce que le lecteur doit éprouver, c'est un énorme problème. Il est libre d'interpréter le texte — ce qu'il fera peu importe mes intentions —, et il faut miser sur cette liberté plutôt qu'avoir une volonté autoritaire en réaction à cette liberté initiale. Plus encore lorsqu'il s'agit de décrire des phénomènes comme ceux-là, à la première personne et au présent. Je ne cherche absolument pas à mettre le lecteur dans la même position que la mienne.

Mais cela peut précisément créer cet effet-là. Parce qu'on n'a pas de guidage, on est confronté à la réalité sans médiation ; dans le fait d'écrire le fait brut, au présent, il y a presque une forme de brutalité.

Peut-être. Mais elle n'est pas destinée à impressionner le lecteur, ni à chercher à lui faire revivre les choses. C'est purement égoïste. Je comprends que quand on écrit un polar, par exemple, une intrigue, c'est un peu nécessaire... mais dans le cas d'un livre comme le mien, qui n'est qu'une relation d'expérience, je ne vois pas l'intérêt. Et comme geste, de manière plus générale, le livre n'explique rien.

Oui, et cela revient un peu à ce qu'on disait tout à l'heure à propos des blancs. Car tout cela se trouve laissé dans les blancs : les explications, la contextualisation...

Oui, pour les explications il y a les livres et Internet : si on veut connaître le contexte de la guerre du Liban, il y a des tonnes de pages consacrées à cela. Le rôle de la littérature n'est pas de fournir de l'information ; c'est même le contraire. Il y a cette phrase de Barthes, dont je ne me souviens plus très bien, et qui dit que le rôle de la littérature est d'inexprimer l'exprimable, quelque chose comme ça.

Pourtant, j'ai eu le sentiment en lisant *Chant balnéaire* que vous cherchiez à créer des effets au moins sur le plan du montage, je veux dire de la succession des différents paragraphes entre eux : ils juxtaposent des réalités parfois très hétérogènes, passant de choses graves à des choses plus fuites, prosaïques. Ainsi, dans ce passage où l'on passe sans transition du fait de circuler dans une voiture blindée une kalachnikov à la main, au fait de se faire « des tartines de mayonnaise faute de thon ». Cela crée tout de même des effets, une forme de heurt. Est-ce que vous ne pensez pas au lecteur lorsque vous faites cela ?

Emile sur les escaliers du Bloc A me propose de monter à l'avant de la berline blindée et de m'escorter jusqu'à la nouvelle station balnéaire comme je suis à pied et que les obus sont en train de tomber plus tôt que d'habitude sur la côte. Les routes s'encombrent sans cesse de voitures cherchant à fuir les routes dans tous les sens. Emile promet de me ramener vivant à ma mère. C'est la première fois qu'il pense à ma mère. Il dit d'autres choses encore. Il dit de prendre la Kalachnikov calée entre le siège et la portière et d'en sortir le canon par la fenêtre. Que les voitures comprennent que tu es un convoi militaire et nous dégagent le chemin.

Je me fais des tartines de mayonnaise faute de thon.

Une majorité du peuple qui ne supporte pas la terreur aboyée du chien dans le souterrain l'emmène dehors à la pointe de la marina et l'attache à un poteau à la manière de mon chien de race enlevé dans ma rue de Beyrouth Ouest et retrouvé des jours plus tard attaché à un poteau au-dessus de la falaise de Beyrouth Ouest.

La famille qui possède le chien en minorité ferme sa gueule.

Pas vraiment. Le souci était de mettre tout sur le même plan. Pour moi, c'était aussi important de monter dans cette voiture blindée que de faire des tartines de mayonnaise, de relever que les gens n'ont pas supporté les aboiements du chien et l'ont sorti des abris souterrains. Tout arrive sur le même plan, tout le temps. Il n'y a pas de hiérarchie. C'est encore une fois l'exemple de Benjy : quand quelque chose arrive de l'extérieur, le premier contact c'est la sensation, pas le tri et l'interprétation. C'est à l'étape d'après, une fois la sensation éprouvée (et la sensation peut-être associée à une image ou à une idée), que vous commencez à discriminer les événements, à les hiérarchiser, leur donner une signification. Dans ce livre, j'essaie d'écrire en rendant d'abord compte de la primauté de la sensation, de la perception. D'où le mot de phénoménologie employé tout à l'heure : je cherche à rester au ras des phénomènes.

Cela fait écho aussi à ce que vous disiez à l'instant, concernant l'anesthésie des affects, qui va tout niveler.

Oui, tout est pareil. Et même, on peut être outré par des choses qui sont précisément beaucoup plus anodines que la guerre. Je ne l'ai pas écrit dans le livre, mais un jour où on sortait d'une semaine dans les abris souterrains, il y avait une jeune femme de la station balnéaire qui pleurait la mort de son chien. Et tout le monde s'indignait : « c'est quoi cette imbécile qui pleure la mort de son chien ! ». Mais heureusement, en vérité, qu'elle le pleurait, c'est la marque même de la persistance de son humanité. Dans mon souvenir, c'est un élément aussi important que le trajet dans la voiture blindée.

J'aurais aussi des questions qui concernent l'inventivité dans la langue. Je me suis tout particulièrement intéressée à la présence d'autres langues à l'intérieur du texte, et au fait que vous avez dit dans un entretien que ce texte était un texte traduit car l'expérience ne s'était pas déroulée essentiellement en français. J'aurais aimé vous demander comment vous avez choisi les termes que vous faites apparaître en arabe. Quand ils apparaissent, c'est essentiellement dans le cadre scolaire, quand vous faites par exemple cette citation d'un poème en arabe.

C'est le premier vers de la poésie pré-islamique.

Simon, l'arabe est la plupart du temps utilisé pour parler de l'identité ou du patronyme. Le patronyme est souvent translittéré en arabe, de la même manière que le mot « allemand » et le mot « étranger ». Donc je me demandais quel sens on pouvait donner à cette présence à la fois ténue et première de la langue arabe.

Je crois que l'arabe apparaît comme un épuisement de ma capacité de traduire. C'est-à-dire que lorsque je n'arrive plus à traduire, l'arabe arrive. Comme si : la page blanche, le canevas, c'est l'arabe, et ce qui est noté en noir c'est la traduction. Mais il y a des moments où ma capacité de produire de la prose française s'affaisse, comme une fatigue extrême ou un arrêt de production ; c'est alors que l'arabe ressurgit. C'est comme une manière aussi de ne pas me faire oublier à moi-même, qui écris, que c'est un livre traduit ; de ne pas me faire berner par la prose.

Tout à l'heure, vous disiez que vous ne pensiez pas au lecteur. Les mots en arabe sont traduits en note...

Je ne voulais pas les traduire. C'est mon éditeur qui me l'a imposé. Il voulait que les lecteurs comprennent ces mots-là, ce qui n'était pas ma préoccupation première (*rires*). Concernant le poème en arabe, je ne suis pas allé jusqu'à donner la référence, d'autant qu'il s'agit d'un vers que tous les élèves à partir de la troisième connaissent.

C'est intéressant car, pour les lecteurs qui sont francophones et non arabophones, ces vers font comme une espèce de coupure et une légère étrangeté dans le texte, alors que pour un lectorat arabophone, ils représentent au contraire quelque chose de très connu, ordinaire.

En vérité, ce qui est ordinaire à cette époque, pour moi, c'est ce vers, et c'est tout le reste qui ne l'est pas.

Donc c'est presque un refuge, un repos.

Oui, exactement.

Il y a d'autres langues encore dans le texte. Il y a un petit passage en anglais, tout à fait délicieux, celui de la « carte de séduction universelle ». Pourquoi en anglais ?

Parce que l'anglais est une langue qui est présente massivement dans le pays ; à l'époque, presque à égalité avec le français ; aujourd'hui, l'anglais me paraît largement dominant.

Et il y a une très légère présence, dans une occurrence, de l'arménien, pour un prénom qui n'est pas assumé par le personnage, et qui signale en même temps la filiation maternelle, celle qui est la plus présente. Pour autant, dans un autre passage, le narrateur indique que sa mère, parce qu'elle est une femme, ne peut pas lui donner la nationalité libanaise. Donc le statut d'étranger est aussi lié au fait que c'est votre mère qui est libanaise, d'origine arménienne, et pas votre père ; et votre patronyme allemand pèse très nettement sur la manière dont vous êtes traité, alors même que la figure paternelle est totalement absente dans le livre.

Ce travail de la filiation est aussi perceptible dans la manière dont vous recréez d'autres formes de filiation, sous forme de communautés, notamment la communauté des camarades, des copains, à propos desquels vous parlez de « lignée ». Il y a toute une progression à cet égard, car au tout début du livre, c'est vous qui recevez un crachat, et plus tard c'est vous qui le donnez ; votre autorité croît à mesure que vous grandissez. Il y a donc une sorte de famille reconstituée. Et aussi tout un travail sur la filiation impossible biologiquement mais qui essaie quand même de se recréer.

Il y a cette phrase aussi, « orphelin de mes chiens ». Je me demandais dans quelle mesure ce travail sur la filiation avait pu se mélanger peut-être avec le travail sur la langue.

Il est déterminant. Dans l'état actuel de la loi libanaise, les femmes libanaises ne peuvent pas transmettre la nationalité. J'ai beau être né au Liban, d'une mère libanaise, être arabophone, avoir traversé quinze années de guerre comme tous les Libanais, je me rends là-bas avec un visa, et j'avais une carte de séjour pendant les années où j'étais sur place. C'est déjà là une coupure dans la filiation, une coupure politique. Je n'ai pas la nationalité de ma mère. Par contre, j'ai la nationalité de mon père, qui était absent et dont je ne parle pas la langue. C'est

une situation politique et linguistique qui est intenable, impossible. Je pense que j'essaie d'écrire pour montrer cette impossibilité-là. Ou plutôt, je cherche à trouver la manière d'écrire ces impossibilités. Et la question de la lignée rejoint d'une certaine manière ces questions de langue et de nationalité. Parce que je crois que cette impossibilité objective de la filiation familiale et de l'inscription politique, puisque je ne peux pas hériter de la nationalité de ma mère ni me reconnaître comme citoyen allemand, fait que le personnage va se chercher d'autres moyens de filiation, d'autres langues. Or, pour pouvoir se chercher d'autres filiations, il doit se déclarer orphelin. Donc c'est une sorte d'orphelinat revendiqué.

Je voulais aussi vous interroger sur le début du texte. On y voit des phrases qui reviennent, qui sont similaires mais jamais identiques. Je pense notamment à la phrase « La station balnéaire est plus morte à l'automne que Beyrouth Ouest un jour de combats », qui revient quelques lignes plus loin, légèrement modifiée. Je me demandais pourquoi ce choix de faire revenir ainsi des phrases.

Parce que le leitmotiv est une forme de continuité. Répéter des phrases, c'est inscrire un prolongement ou tisser des liens là où il n'y en a pas. Et c'est aussi une forme de prière, d'incantation.

C'est là aussi où se joue la dimension de chant ?

Exactement. Comme si c'était aussi, déjà, une phrase répétée, qui n'est pas de lui. Dans le texte, il y a énormément de citations, parfois de discours, de slogans, de chansons qui ne sont pas signalés comme tels. L'expression « Il y avait moins de monde qu'un dimanche de combats » n'est pas exactement celle qu'on pouvait se répéter, ce n'est pas une citation, mais ça pourrait.

Concernant le processus de création, vous avez dit tout à l'heure qu'il n'y avait pas de hiérarchisation pendant l'écriture, que la hiérarchisation venait plus tard, longtemps après l'expérience. Dès lors, je me demandais si, au moment où vous avez écrit, une difficulté s'est présentée à vous, puisque le moment de l'expérience s'était éloigné.

C'est une très belle question. Ce n'est pas un livre monté. Cela rejoint un peu ce qu'on a évoqué tout à l'heure : si on s'astreint à respecter la ligne biologique, la chronologie du corps, de treize à dix-huit ans, si on essaie de respecter sa propre mémoire des événements, va apparaître quelque chose qui serait de l'ordre du montage. Donc je n'ai pas besoin d'en rajouter moi dans le montage. C'est en lien avec ce que je disais tout à l'heure, sur la réception des événements. Ils ont tous la même importance. Donc comment les écrire sur la page : c'est précisément en se disant qu'un événement qui me paraît aujourd'hui plus grave n'était peut-être pas vécu à l'époque de manière aussi grave, et inversement. Mais ce n'est pas un problème que ce ne soit pas fidèle à la réalité ; ce qui est important, c'est qu'on voit l'égalité au travail, entre les événements. Que la tartine de mayonnaise ne soit pas égale à la voiture blindée est peut-être vrai dans la réalité, mais ça importe peu. Ce qui compte c'est que dans le texte, on voit précisément cette absence de hiérarchie.

Je voulais revenir sur le motif de la bonde, qui est récurrent dans le texte. Il y a un passage qui dit « En attendant que l'acte vienne / je regarde la bonde / je parle à la bonde ». Je voulais savoir ce que la bonde symbolisait, et si on pouvait y voir une expression tacite des affects du narrateur.

Peut-être, car c'est justement une manière de les canaliser. De les réduire à un objet. À un trou,

en fait, c'est-à-dire à un objet qui n'a pas de consistance. N'ayant pas de consistance, c'est précisément ce qui lui permet de se relier... en gros c'est un gouffre. Je ne l'avais pas du tout vu comme ça, mais c'est très juste.

Il y a d'ailleurs un autre passage où le narrateur évoque « la bonde de [s]es lèvres ».

Cela fait partie des répétitions distordues : les attributs, les qualités se déplacent, d'un objet à l'autre, deviennent improches, d'une personne à l'autre.

Oui, il y a ces associations parfois étranges, comme lorsque vous écrivez « Il fait chaud sur tous nos visages, la chaleur est noire de monde ».

Oui, c'est ce genre de passage.

On peut se demander plus globalement comment vous avez reconstitué la matière du livre : est-ce que vous aviez des objets, des notes, en sus des souvenirs directs de la mémoire ? Parce qu'il y a beaucoup d'éléments très précis dans le livre...

C'est l'écriture qui permet la précision. J'ai aussi encore des amis de l'époque. Il y a une scène du livre où j'indique explicitement que c'est l'un de mes amis qui raconte une scène qu'il a vue dans un film où un type tue deux ados dans la rue. Je retranscris ce qu'il m'a dit. Je suis aussi allé aux archives pour être sûr de la chronologie des événements. La règle éthique que je m'étais appliquée, c'est de ne pas écrire quelque chose que je n'aurais pas moi-même vécu ou qui ne m'aurait pas été rapporté directement, par mes proches.

Il y a aussi, plus généralement, le fait qu'étant très myope, mon propre mouvement vers la réalité, c'est la quête de la précision. Je pars du brouillard pour arriver vers quelque chose de plus en plus précis, sans que le but soit atteignable, puisque je ne sais pas ce qui se donne d'emblée comme précis. Donc c'est le mouvement général de l'écriture.

À propos de la myopie, il y a une expression qui revient tout le temps, c'est « mes culs de bouteille » pour parler des lunettes. Cette expression est assez symptomatique d'un fait plus général, qui veut que vous ne cherchiez pas à vous présenter sous un jour favorable, ni vous ni les différents personnages qui sont évoqués. Vous ne cherchez pas à les rendre sympathiques.

Ça c'est une question éthique, à nouveau. J'aurais très bien pu faire un livre où j'aurais dit que les paroles ou les gestes de violence que j'ai pu avoir à cette époque-là ne sont que la conséquence de la violence subie. Dans ce cas, je suis innocent et tout va bien. Or, je pense que c'est une faute de penser comme ça en littérature. Jamais le texte ne présente l'irruption de la violence chez les ados, la mienne comme celle de mes amis, comme étant le résultat direct de la violence de la guerre. Ce n'est pas possible d'entendre ça. Il y a des moments où j'ai même précédé dans le texte la violence qui va arriver après, précisément pour couper ce lien de causalité artificiel, ou trop simpliste en tout cas, entre la violence politique, sociale, et l'action d'ados de quatorze ans.

À quoi pensez-vous, quand vous parlez de « précéder » ?

Par exemple, le moment où je me bats contre un nouveau de la station balnéaire ; c'est la seule fois de ma vie où j'ai fait ça, et ça précède de deux ans l'arrivée des bombardements dans la station. En plus, le lecteur n'a pas accès aux dix années de guerre qui précèdent mon arrivée

dans la station balnéaire, donc il n'y a aucune raison pour faire ça. Je ne voulais surtout pas qu'on puisse se dire « Ah, le pauvre, il se bagarre parce qu'il a vécu des bombardements ». Il y a du déterminisme, c'est un fait, mais il n'y en a pas non plus.

Vous avez dit tout à l'heure que lorsqu'il y a un bombardement et que le lieu du bombardement est un peu distant du lieu où on se trouve, on a tendance à croire qu'on n'est pas touché. Est-ce que vous pensez que ce que vous avez vécu vous a un peu durci, au point de changer votre façon d'être ? Je le dis parce que vous avez été habitué à des choses extrêmes et que vous les traduisez avec aisance dans votre manière de parler, je trouve.

Je pense qu'il y a une part qui est toujours là et c'est peut-être aussi celle qui a écrit ce livre. Mais il y a une part qui s'est radoucie ; je suis quelqu'un d'extrêmement peureux, je ne peux pas supporter le moindre truc violent qui aurait lieu devant moi. Ça m'a anesthésié au moment des faits, mais tout de suite, une fois que je suis sorti de ça, vraiment c'est devenu impossible. J'ai des images de choses qui se sont passées dans Paris peu après mon arrivée en France, des bagarres dans la rue. J'étais terrifié par ça, alors que ce n'est rien comparé à un bombardement. Heureusement, en fait. Un peu comme c'était heureux que cette femme de tout à l'heure pleure la mort de son chien.

Mais je crois que tout le monde peut vivre ça. C'est-à-dire que si aujourd'hui une guerre nous arrive ici et qu'elle dure pendant cinq, dix ou quinze ans, cette faculté de vivre de manière étrangère les événements et de les dissocier et de se rendre étranger à soi-même, elle est propre à chacun. Je crois que la difficulté, c'est de retrouver la faculté d'éprouver après ces événements. C'est une des questions que pose à mon avis le livre de Catherine Malabou. C'est ce que la philosophie, les sciences humaines ou la psychanalyse doivent prendre en compte, parce qu'il y a et qu'il y aura de plus en plus de guerres, de conflits, de catastrophes climatiques, etc., qui imposeront à ceux qui leur survivent des ruptures profondes dans leur subjectivité.

* * *

Cet entretien a eu lieu le 6 novembre 2025 à l'Université de Tours. Il a été mené avec la collaboration de Chloé Dom, Napoléon Dossou-Yovo, Rodrigue Kotchadan et Lucas Labbé-Tixier, étudiant·e·s en Master recherche de Lettres.