



**Genesis**

Manuscrits – Recherche – Invention

42 | 2016

L'écriture du cycle

---

## Hédi Kaddour – L'écriture du roman-monde

Entretien avec Jacques Neefs et Alain Pagès

Jacques Neefs et Alain Pagès

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1657>

DOI : 10.4000/genesis.1657

ISSN : 2268-1590

### Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

### Édition imprimée

Date de publication : 9 mai 2016

Pagination : Entretien, roman-monde, Kaddour Hédi

ISBN : 9791023105315

ISSN : 1167-5101

### Référence électronique

Jacques Neefs et Alain Pagès, « Hédi Kaddour – L'écriture du roman-monde », *Genesis* [En ligne], 42 | 2016, mis en ligne le 01 juillet 2017, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1657> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1657>

---

Tous droits réservés

## L'écriture du roman-monde

Entretien avec Hédi Kaddour

*Propos recueillis par Jacques Neefs et Alain Pagès*

*Nous avons souhaité réaliser cet entretien avec Hédi Kaddour en regard de la forme originale de son activité d'écrivain, poète et romancier, et de professeur, et en un lien plus direct avec son roman *Waltenberg*, publié en 2005 chez Gallimard. Ce grand récit multiple, qui couvre le temps des grands moments de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, nous a en effet semblé correspondre à la nature même des « écritures du cycle » dont ce numéro de *Genesis* est l'objet.*

*Hédi Kaddour a enseigné la littérature française et la dramaturgie à l'École normale supérieure (Fontenay Saint-Cloud puis ENS Lyon), et très grand lecteur, il est également traducteur de l'anglais, l'allemand et l'arabe. Il enseigne l'écriture journalistique au Centre de formation journalistique, et il enseigne la littérature à NYU in France.*

*Il a publié plusieurs recueils de poèmes, en particulier chez Gallimard (parmi ceux-ci, *Jamais une ombre simple*, 1994, et *Passage au Luxembourg*, 2000), et il est rédacteur en chef adjoint de la revue *Po&sie* (Belin).*

*Waltenberg a reçu le prix Goncourt du premier roman et a été classé « Meilleur roman français de l'année 2005 » par le magazine Lire. Il a été traduit en anglais (par David Coward, Random House, en 2007) et en allemand (par Grete Osterwald, Eichborn Verlag, 2009). Le livre a été très remarquablement commenté dans le volume collectif *Études Sur Waltenberg*, roman de Hédi Kaddour, Chambéry, France, Éditions L'Act Mem, 2007. Hédi Kaddour a également publié *Savoir vivre* (Gallimard, 2010), un épisode que l'on peut considérer comme rattaché à *Waltenberg*, et *Les Pierres qui montent*, notes et croquis de l'année 2008 (Gallimard, 2010), journal de réflexion sur l'écriture.*

*Cet entretien avec Hédi Kaddour a été réalisé et revu dans le temps de l'achèvement de son roman publié en 2015 chez Gallimard, *Les Prépondérants*, comme on pourra le lire dans l'entretien lui-même, et avant que le livre ne reçoive l'accueil que l'on sait, marqué en particulier par la nomination parmi les quatre finalistes du Goncourt, par le prix Jean Freustié, et par le Grand Prix du roman de l'Académie française.*

*Nous remercions vivement Hédi Kaddour d'avoir accepté de travailler à ces entretiens, généreusement et avec une très scrupuleuse précision.*

Jacques Neefs et Alain Pagès – *Votre premier roman, *Waltenberg*, publié en 2005, a été immédiatement salué par la critique ; il a été couronné par deux prix littéraires ; il a bénéficié de plusieurs traductions en langue étrangère ; et il a même fait l'objet d'un recueil d'études critiques, paru en 2007. C'est une œuvre ambitieuse (814 pages dans l'édition de la collection « Folio »). C'est une somme historique, une sorte de roman-fleuve... Quand vous avez publié *Waltenberg*, vous aviez derrière vous une œuvre poétique importante, mais vous avez décidé de donner de nouvelles perspectives à votre création littéraire en vous tournant vers le roman. Pourquoi avoir entamé une carrière littéraire de romancier avec un tel projet, aussi ambitieux ? N'était-il pas plus simple d'entrer dans l'écriture romanesque avec un récit intimiste,*

*inspiré par des souvenirs personnels, et plus conforme, peut-être, à votre expérience de l'écriture poétique ?*

Hédi Kaddour – Une œuvre poétique importante... n'exagérons rien. Un premier recueil chez un petit éditeur disparu, une plaquette chez Obsidiane, une autre au Temps qu'il fait. Et surtout trois recueils dans la collection Blanche de Gallimard, la seule maison à éditer de la poésie sans demander de subventions pour ça. J'étais aussi publié dans les trois revues qui comptaient, l'un des rares à pouvoir l'être dans les trois à la fois : la *NRF*, *Po&sie* et *Action poétique*. J'étais « installé », programmé comme poète pour les décennies à venir. Il y a peut-être eu un désir de sortir de ce programme. Mais aucune maturation. Ce fut soudain,

un saut dans le vide. Au retour d'une promenade dans Paris (une chasse à la note pour un éventuel poème), j'avais décidé d'écrire un gros roman, à la fois roman d'aventures et roman « littéraire », le produit d'une collision entre *Les Trois Mousquetaires* et *La Montagne magique*, entre *La Taupe* et *La Recherche*. Un vrai projet mégalo. Ça a duré sept ans. Pendant lesquels je me suis bien amusé.

Cela dit, si la décision fut soudaine, en regardant dans le rétroviseur, on peut (génétiquement ?) distinguer une pratique parallèle assez soutenue de la prose, une montée en puissance même. Mon expérience de la prose a d'abord été celle d'un chroniqueur. J'ai écrit des chroniques dans des magazines, dans des hebdomadaires comme *L'Autre Journal*, d'abord, où, pendant deux ans, à la fin des années quatre-vingt, une fois par semaine, j'ai eu une page où j'étais en liberté : c'était de la chronique, mais je pouvais insérer une petite nouvelle à l'intérieur de ma chronique. Puis, après la disparition de *L'Autre Journal*, j'ai fait les deux premières années de *Politis*, où j'avais deux pages hebdomadaires, une page de chronique télé et une page de chronique libre. Je mettais des réflexions, des petits récits, des nouvelles, etc. Plus tard, j'ai tenu la chronique de théâtre dans la *NRF*. Comme dans la chronique télé bien faite, on y apprend le donner à voir, le donner à percevoir. C'est du reportage culturel. Une chronique de théâtre doit faire en sorte que le lecteur, à un certain moment, se retrouve – de façon illusoire, mais quand même – devant le spectacle qu'on a eu sous les yeux. La phrase doit « rendre » à la fois la parole, le décor, le geste, la situation. Il faut une phrase qui donne à entendre, à voir, à sentir, à penser, une phrase de ce type n'est pas très éloignée de la phrase romanesque, de la phrase des grands romans. Conrad, qui sera lu par tous les romanciers du XX<sup>e</sup> siècle, quand il veut définir son art, dans la préface du *Nègre du Narcisse*, déclare que son but c'est « *by the power of the written word, to make you hear, to make you feel, to make you see* ». C'était aussi l'esthétique de mes poèmes, des fenêtres ouvertes sur le monde, une façon de mettre les mots ensemble qui ouvre soudain de nouvelles perspectives sur le monde.

*Une sorte de roman-fleuve...* Je n'aime pas trop la formule. Vous connaissez la remarque de Morand, « tous les romans-fleuves ne sont pas navigables »... C'est une catégorie qui permet de regrouper, quoi qu'ils en aient, Proust et Maxence van der Meersch, ou *Guerre et Paix* et

*Les Rois maudits*... Une façon de faire revenir dans la littérature – par effet de cohabitation avec les grands – des livres qui ne relèvent pas de ce qui fonde la littérature, l'usage esthétique du langage écrit. Même s'il y a quelques œuvres dans l'entre-deux, comme la *Forsyte Saga* de Galsworthy, que j'aime bien (et dans laquelle on trouve cette définition amusée de la poésie, « *a certain cerebral agitation, in connexion with women* »). Plutôt que les romans-fleuves, ce qui me fascine ce sont les romans-mondes, tramés d'histoire. Et *Waltenberg* en est un. Tout comme celui que je suis en train d'écrire, *Les Prépondérants*. Bien sûr, il y a toujours quelque chose d'un peu mégalo dans ce genre de projet, et le côté « ça passe ou ça casse ». Pour *Waltenberg*, j'avais dans l'idée de faire quelque chose d'assez littéraire, la recherche d'une expression sans trop de scories, un roman où la détermination ne serait pas systématiquement « froide », la barbarie « effroyable » et le drame « poignant »... Où les choses ne seraient pas systématiquement prévisibles comme dans un feuilleton. Pour le romanesque, j'ai plutôt tendance à chercher des événements dont on peut se dire à la fois « ça n'est pas possible » et « ça ne s'invente pas ».

*Un récit intimiste... plus conforme à l'expérience poétique...* Les poèmes, déjà, n'étaient pas très intimistes. C'étaient des choses vues, entendues, saisies dans le monde. Cela relevait plus d'un être au monde que d'une introspection à visée intimiste. Un « je » pouvait parfois apparaître, mais à travers le spectacle du monde, comme point de vue, angle particulier sur le monde. Je n'ai jamais cultivé la voix d'Orphée telle qu'on peut parfois l'entendre en France aujourd'hui. Quand il m'arrive de lire des poèmes contemporains qui s'apparentent à ce genre, j'entends en arrière-plan la voix de Nietzsche, « les poètes n'ont pas la pudeur de leurs sentiments, ils les exploitent ». Ou Baudelaire, « les élégiaques sont des canailles ». J'essaye plutôt de faire parler le montage. Qu'il s'agisse du poème, de la chronique ou du roman. Faire jouer la voix du montage. Ce qui suppose l'accès à un art du montage plus difficile à mettre en œuvre que les inflexions d'une voix. La poésie que j'aime n'est pas « intimiste ». On ne peut pas dire que Saba, Bobrowski, Jaccottet, Celan, Brodsky, du Bouchet, Tsvetaeva, soient intimistes. Ils sont singuliers, ce qui est bien suffisant, alors que rien ne ressemble plus à une intimité qu'une autre intimité. Et puis je préfère l'esthétique de

Flaubert, l'impersonnel, l'art est impersonnel. Un jour, il a fait un compliment (un peu forcé, mais il avait ses raisons) à Louise Colet, il lui a dit d'un de ses récits qu'il était « impersonnel et shakespearien ». Cela me semble un assez bel idéal esthétique. Et cela n'a jamais empêché l'intime de travailler en profondeur et de venir par moments affleurer à la surface, incognito.

*En écrivant Waltenberg, vous vous mettez à l'écart du courant de l'autofiction qui domine toute une part de la production littéraire actuelle. Vous vous situez dans la lignée de la grande tradition du roman réaliste et historique du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Quels écrivains ont compté pour vous ? Au XIX<sup>e</sup> siècle ? Au XX<sup>e</sup> siècle ? S'agit-il de ceux que vous évoquez dans Waltenberg ? Malraux, longuement mis en scène dans les chapitres VII et VIII ? Flaubert, dont le nom se retrouve dans le titre du chapitre IX (« Le buste de Flaubert ») ? Ou encore Jules Renard, que vous citez dans le chapitre IX ?*

*L'autofiction... J'ai fait un autre choix. Ce que j'aime dans l'écriture du roman, ce n'est pas ma voix, c'est la pluralité des tons, la mise en voix, la composition de voix différentes, les glissements de voix, le direct, l'indirect, l'indirect libre, les moments où la voix narrative passe la main au monologue intérieur d'un personnage, le roman comme assemblée en mouvement. Les auteurs que j'aime – pour m'en tenir au XX<sup>e</sup> siècle – relèvent de cette esthétique : Faulkner, Proust, Conrad, Céline, Mann, Broch, Platonov, Doderer, Simon, DeLillo... Certains romans d'Aragon, aussi : au début des *Beaux Quartiers*, il y a, par exemple, vingt pages, avec au moins une dizaine de voix en jeu, sans un seul guillemet. Tout se fait en glissement, en effet de musique de chambre. C'est magnifiquement maîtrisé. Et Claude Simon : *L'Acacia*, c'est son histoire, l'histoire de ses parents. Mais il « impersonnalise » tout ça, passe par le « il », le « elle », et un monde surgit, de la dernière partie du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au dernier quart du XX<sup>e</sup>.*

*Vous me posiez une question sur Malraux... Son importance à mes yeux. Oui, *La Condition humaine* reste un des grands romans du XX<sup>e</sup> siècle. Et Malraux possède aussi (ça nous intéresse quand on réfléchit sur la généalogie des œuvres) une véritable théorie de l'œuvre, de l'écriture de l'œuvre. Il déclare que quand on écrit, la première fois,*

*il y a à peine 10 % d'originalité ; tout le reste, c'est de la reprise de clichés. C'est progressivement qu'on essaye de dégager sa part de singularité dans le texte. Et il ajoute à cela sa pensée du *pastiche dépassé*. Quand on écrit, on pastiche, et ensuite il faut savoir se servir de ce *pastiche dépassé* pour revenir à la réalité à travers ce filtre. On le voit très bien au début de *La Condition humaine* : il commence par un pastiche de *thriller* à l'américaine. Écrire à travers le *pastiche dépassé*, ça permet d'éviter, quand on met en scène du réel, de faire comme dans les journaux. Si on n'avait que l'œil nu du journaliste envoyé sur place pour faire le travail, on risquerait de se faire déborder par la réalité. Alors que si on s'astreint à regarder quelque chose à travers le *pastiche dépassé*, on va avoir quelque chose de singulier, un mélange de dramatique et de grotesque qui est la marque même de cette histoire en train de se faire. Ce ne sera pas du reportage, ce ne sera pas du roman à l'ancienne, ça va être quelque chose de particulier. Ça ne naît pas *ex nihilo*, c'est concerté, au carrefour d'une confrontation des genres et des tonalités. C'est une des raisons pour lesquelles j'aime Malraux. Cela dit, il ne s'empêche pas d'exploiter sans trop de réserve les reportages de l'époque sur la révolution à Shanghai. Comme il le dit lui-même dans le roman, « les romanciers ne sont pas sérieux, c'est la mythomanie qui l'est ». Et puis, dans *Waltenberg*, j'avais envie de m'amuser. J'étais persuadé que, dans les *Antimémoires*, Malraux n'avait pas réellement raconté ce qui s'était passé lors de son escale à Singapour. Ce qui est intéressant dans cette escale, c'est qu'il retrouve, lui, Malraux, le personnage de Clappique. Il n'y a qu'un personnage de *La Condition humaine* qui ait le droit de revenir à la table de Malraux, c'est Clappique. C'est dû, je pense, au rôle cardinal que joue Clappique dans le roman : cette dimension grotesque, farfelue. Malraux le dit très bien, dans le liminaire des *Antimémoires* : sa trame romanesque a deux fils : le tragique et le farfelu. Et quand on lit *La Condition humaine* à travers cette remarque des *Antimémoires*, on est appelé à s'apercevoir de l'importance du personnage de Clappique. Qui a aussi sa façon de rappeler les risques que peut courir le roman quand il n'est pas assez écrit : « Gare *Les Trois Mousquetaires* ! »*

*Flaubert... On y passerait des heures. Ce que j'aime chez Flaubert, au-delà de *Madame Bovary* et surtout de *L'Éducation sentimentale*, ce sont ses réflexions, ses*

recherches sur l'art d'écrire, en particulier dans les échanges avec George Sand. Quand celle-ci lui demande « d'aller tout droit à la moralité la plus élevée », il réplique par un refus de laisser voir son opinion, ajoute que « si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile ou que le livre est faux ». Il va plus loin encore. Quand elle lui reproche de rechercher la beauté pour elle-même, il a cette réplique : « Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une Vertu intrinsèque ? » Superbe ! L'éthique d'une œuvre, c'est sa structure !

Et il y a aussi cette autre lettre à George Sand, fin décembre 1875 : « Goncourt est très heureux quand il a saisi dans la rue un mot qu'il peut coller dans un livre, et moi très satisfait quand j'ai écrit une page sans assonances ni répétitions. » Écrivains du monde ou écrivains du style, chasseurs ou compositeurs. C'est un peu forcé. D'ailleurs il va plus loin que cette antithèse. C'est le monde lui-même qui lui donne ce souci de l'œuvre musicalement juste. Toujours à Louise Colet : « Il n'y a pas de propos inepte qui m'agace autant qu'une porte grinçante, et c'est pour cela que la phrase de la meilleure intention rate son effet, dès qu'il s'y trouve une assonance ou un pli grammatical. » Pour Flaubert, c'est le rapport même des mots aux choses qui nous astreint à la qualité : les fautes de style sont des attentats contre le monde.

*Et Renard...* parce que c'est un prince de la chose vue, de la phrase-aquarelle qui peut tout capter, instantanément, un cri d'enfant dans la campagne, un cri de catastrophe, Renard écrivant comme en direct « et la fermière accourt, les bras levés, moins vite, elle le sent, que le malheur ». Et parce qu'il y a également, chez lui, une pensée de l'œuvre, une pensée de la littérature qui est très aiguë, incisive, corrosive. Pensée dont la traversée vous rend plus fort. À un moment donné, il écrit : « Ce vice littéraire, se forcer à aimer ce qu'on se croit obligé d'admirer ». Il y a quelque chose de La Rochefoucauld derrière. La question est de savoir si le vice littéraire, c'est quelque chose qui est amendable (et en l'amendant on obtiendrait une littérature sans vanité), ou bien si ce qu'il décrit comme un vice littéraire n'est pas constitutif de la littérature elle-même. La littérature ne pourrait se déployer qu'au milieu du vice et des passions mauvaises. Au cœur de la littérature (et c'est pourquoi je parlais de La Rochefoucauld), il y aurait, dès le départ, une

forme de vanité mise en scène. Se forcer à aimer ce qu'on se croit obligé d'admirer. Jules Renard est vraiment un héritier de La Rochefoucauld. Mais chez lui, ce n'est plus la valeur guerrière qui est l'objet du laminage, comme dans les *Pensées et Maximes* ; c'est la valeur littéraire qui est mise à mal. La Rochefoucauld lamine tout, sauf la croyance en la force des phrases qui laminent. J'ai l'impression que Renard ne passe jamais très loin d'un nihilisme stylistique. Qui ne l'empêche pas de continuer.

Et puis il y a autre chose, chez Jules Renard, qui ne peut qu'intéresser *Genesis*. Son art de la réécriture, de la reprise. Prenez *L'Écornifleur*, un petit roman superbe : quand on jette un œil dans les variantes, on voit, d'assez près, ce qu'il corrige. En gros, les adverbes en « ment », les adjectifs un peu faciles, et les rythmes ternaires qui viennent trop vite sous la plume. Et si l'on passe de cet écrivain dit « fin de siècle », à un écrivain des *roaring twenties*, du XX<sup>e</sup> siècle au moment où il démarre vraiment, Scott Fitzgerald, que voit-on ? Dans *May Day*, une grosse nouvelle, les reprises qu'a faites Fitzgerald entre la publication en revue et la publication en recueil sont quasiment du même type que celles opérées par Jules Renard, adverbes, adjectifs faciles, ternaires de pacotille. Autrement dit, entre l'écriture fin de siècle et l'écriture du siècle qui commence, les gestes fondamentaux sont quasiment les mêmes. Ça ne paraît surprenant que quand on s'imagine que les choses se font sur des rythmes courts. Alors que dans le domaine de l'écriture, les choses se passent sur des cycles très longs, des trends pluriséculaires disent les historiens. Quelquefois, je m'amuse même à montrer que ce que je repère chez Jules Renard et chez Fitzgerald, on le trouve déjà chez Quintilien et Tacite, qui écartent les adjectifs faciles, les métaphores éculées, le rythme ternaire trop fréquent et le verbe *sembler*. Toutes choses qu'on retrouve pourtant aujourd'hui dans des écritures débutantes ou alors dans des écritures volontairement dégradées sous prétexte que le public aime ça.

*On peut dire que vous vous situez dans une tendance qui serait celle d'un roman historique préoccupé par la question de la guerre. Le thème central de Waltenberg est bien celui de la guerre : le roman s'ouvre sur l'évocation de la Première Guerre mondiale ; il fait l'impasse sur la Seconde Guerre mondiale, mais il évoque les guerres coloniales ; et son grand sujet est celui de la guerre froide, dans la*

*seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il existe une tradition dans ce domaine. On peut songer à l'œuvre de Claude Simon, bien entendu, ou, en remontant un peu plus loin dans le temps, au roman de Joseph Conrad, L'Agent secret (1907). Parmi les romanciers contemporains, on peut citer Jean Rouaud avec Les Champs d'honneur, en 1990 (Rouaud a débuté, comme vous, avec un premier roman sur le sujet de la guerre), et, plus récemment, Jonathan Littell avec Les Bienveillantes, en 2006, Alexis Jenni, avec L'Art français de la guerre, en 2011, sans parler du prix Goncourt attribué à Pierre Lemaitre pour Au revoir là-haut, un roman sur la Première Guerre mondiale... Avez-vous l'impression d'appartenir à ce courant du roman historique ? Vous sentez-vous des affinités avec les écrivains qui viennent d'être cités ?*

*Le roman historique...* Nous sommes tissés d'histoire. Nous sommes agis par elle et nous la manipulons. J'aime bien l'image que donne Thomas Mann du romancier comme gratteur de ce qui est « recouvert de la précieuse rouille historique, *mit historischem Edelrost überzogen* ». Les romanciers font de l'histoire et il arrive que des historiens fassent (au mauvais sens du terme) du roman. Voir ce qui se passe aujourd'hui sur 14-18. Chaque groupe politique a son histoire et ses historiens de 14-18, des causes du déclenchement de la guerre, de sa conduite, des conséquences de Versailles. On se déchire même entre gens du même bord, derrière le masque de la neutralité scientifique. Antoine Prost, par exemple : quand un de ses collègues, spécialiste parmi les plus respectés, Jean-Jacques Becker, écrit, dans un article de la *Revue historique des armées*, que « cette guerre sans raison a été aussi une guerre sans responsabilités », c'est bien à lui qu'Antoine Prost répond, du haut de sa position de président du conseil scientifique de la mission du centenaire, dans une « Note sur le centenaire », quand il souligne : « Risque à éviter : la régression historiographique qui consiste à dire que personne n'est responsable du déclenchement de la guerre. » Et cela dans le cadre de ce qu'il appelle un « Vous aussi, mobilisez-vous pour l'histoire ».

Face à ce genre de dérive, on a moins d'hésitation à affronter l'histoire dans un roman. À une condition : se taire soi-même, parce que, quand le romancier se tait, une voix peut enfin parler : celle du montage. Ne pas juger, ne pas donner dans l'impératif, mais laisser parler le montage d'une pluralité de voix. C'est vrai qu'au début de l'écriture

de Waltenberg, disons les six premiers mois (sur sept ans...) je me prenais pour un éditorialiste du camp progressiste, de l'*Aufklärung*. Et puis je me suis rendu compte que ça ne fonctionnait pas, que les choses gagnaient à être complexes, et que le parti pris, en roman, ça détruit le romanesque. Le roman, c'est une assemblée de voix, de regards. Si le lecteur sent que vous le prenez par la main pour le guider, c'est foutu. Et quand vous tombez sur un conflit des interprétations entre historiens, comme j'ai pu le faire en découvrant les circonstances de la mort d'Alain-Fournier en 1914 (mort après avoir attaqué des ambulances allemandes, mort au combat ou fusillé séance tenante pour crime de guerre ?) – quand vous tombez sur une tension pareille, il est inutile de chercher à prendre parti, il vaut mieux mettre en scène ce conflit des interprétations entre historiens, la richesse du roman y gagne. Donc j'ai mis en roman non seulement les débuts de la Grande Guerre, mais les débats entre historiens sur cette période. Cela dit, ne jouons pas les innocents : la voix du montage laisse quand même filtrer quelque chose, et l'image traditionnellement merveilleuse d'Alain-Fournier ne sort pas indemne du concert des voix.

*Les quatorze chapitres de Waltenberg conduisent le lecteur du début du XX<sup>e</sup> siècle aux lendemains de la chute du mur de Berlin. Et dans ce cadre, vous proposez une structure complexe présentant des retours en arrière qui interrompent l'enchaînement chronologique. Pourquoi avez-vous fait le choix de cette structure, qui prend aussi parfois l'aspect d'un puzzle historique ? Comment construire un personnage dans un tel montage ? Avez-vous pensé à l'unité éventuelle de chacun ? Ce n'est plus la vie comme destin, mais comme moments successifs séparés et pourtant corrélés. L'énigme de ces « vies » et la dimension du « secret » ont-elles été des modalités de la conception et de l'invention, ou bien la résultante d'une investigation plus secrète sur la composition de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle ?*

Pour les bouleversements chronologiques, au départ il n'y en avait pas. Le roman devait commencer en 1956, au temps de la guerre froide, à Waltenberg, et avancer jusqu'à la chute du mur. La scène initiale était l'opération de recrutement de la jeune taupe. Je me souviens des premiers mots de Lilstein (le maître-espion) qui furent longtemps le début du roman : « J'ai quarante ans, jeune Français, et je suis déjà très

vieux ». Il devait y avoir bien sûr quelques flash-backs, mais rien de très volumineux, rien de la dimension d'un chapitre.

La structure initiale a éclaté le jour où l'un des grands poètes de ce temps, Jacques Réda, m'a raconté, en promenade sur les quais de la Seine, la première et la dernière charge de la cavalerie française contre l'aviation allemande, en septembre 1914, pendant la bataille de la Marne. Il avait lu ça dans des pages dont il n'avait plus la référence, livre ? journal ? revue ? Mais il était sûr, m'a-t-il dit en riant, que je trouverais. Mon premier réflexe de raconteur d'histoire, ça a été de me dire : « C'est une putain de scène inaugurale ! » Six mois de recherches pour la retrouver. Je savais que mon roman devait commencer là-dessus. Une charge. Allegro. Une prise d'énergie qui pouvait permettre de déployer ensuite des centaines de pages, sur un siècle, même court (1914-1991).

Mais il y avait désormais un danger structurel : à suivre simplement une chronologie, l'histoire de la taupe, colonne vertébrale du roman, risquait de ne pas démarrer avant deux à trois cents pages. D'où le geste qui a consisté à placer au plus vite, en deuxième séquence, les conversations et événements de 1956. Mais cela créait un vide d'une trentaine d'années entre la charge de 1914 et le recrutement de 1956. Il y avait l'entre-deux, les années vingt et le passé de Waltenberg à déployer. Normalement, ça aurait dû figurer en troisième séquence, mais ça aurait cassé l'histoire de la taupe. J'ai préféré avancer, filer en 1978, pour raconter les dégâts que faisait cette taupe à Paris. Puis revenir en arrière, mais seulement en 1965, toujours avec la taupe, et toujours sans qu'on sache qui elle est. Au point que les années vingt deviennent alors dépositaires du fin mot des énigmes qui se sont accumulées jusque-là. Et quand la séquence 1928-1929 s'ouvre, on a l'impression qu'on va enfin avoir les clés, que ce passé va expliquer les années ultérieures qu'on a déjà parcourues, que la jeunesse de Lilstein, sa rencontre avec Hans, Max, Lena, va expliquer sa relation avec la taupe. Il y a trois générations dans le roman, celle de ceux qui avaient à peine vingt ans en 1914, Hans, Max, Léna ; celle de Lilstein ou de Vèze qui sont nés vers cette date ou quelques années après ; celle de la taupe, qui avait à peine dix-huit ans en 1945. Et plus on avance dans le roman, plus on se rend compte qu'un nombre de plus en plus important de personnages est en réalité pris dans le « grand jeu », et que leur histoire est à raconter sous la

forme du passé le plus reculé, « *in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit* » (Mann).

L'autre difficulté était de faire agir la taupe, de la mettre en scène sans dévoiler son identité. J'ai longtemps hésité, et j'ai fini par utiliser le *vous* qui à certains moments vient se substituer à la voix narrative en troisième personne, le *vous* qu'on trouve par exemple dans *La Modification* de Butor. Et au lieu d'avoir « il est arrivé à Waltenberg », cela donne « vous êtes arrivé à Waltenberg... vous avez rendez-vous avec un nommé Lilstein... Lilstein vous répond que... » Avec cette deuxième personne grammaticale, utilisée seulement pour la taupe, la taupe devient le destinataire apparent du propos, elle a pris la place du lecteur, destinataire ordinaire, ou plutôt le lecteur est obligé de partager sa place avec celle de quelqu'un qu'il aimerait connaître mais qui impose sa présence au lieu de livrer son identité. Jusqu'à la fin du roman.

Cette forme ne veut pas dire que le puzzle l'emporte sur tout et détruit l'identité de chacun. On peut assez bien repérer au fil du roman l'évolution de Lilstein par exemple, qui endosse différents rôles, passe du révolutionnaire au stalinien, du stalinien à l'équilibriste de la guerre froide sous le règne de Khrouchtchev, puis de l'équilibriste au joueur qui ne croit plus à grand-chose mais cherche à préserver la paix. Lena aussi a un parcours complexe. Une antinazie, une rooseveltienne, qui n'aimera pas la politique de Truman, et qui ira assez loin dans le Grand jeu. Ceci dit, il ne faut pas en tirer une quelconque sympathie pour les idées complottistes. L'idée qu'on peut tout au plus tirer du roman, c'est que l'espionnage est un jeu à somme nulle. La taupe s'en aperçoit au moment où circule une information relative à la prochaine invasion de l'Afghanistan par les Soviétiques : que les Occidentaux soient ou pas, cela n'a guère d'influence sur le cours des événements.

*Dans Waltenberg, vous voulez donner l'impression d'un étirement de la chronologie (avec des personnages dont les vies sont très longues, sont chargées de toutes sortes d'événements, traversent tout le siècle); et en même temps, ce qui est contradictoire, chaque chapitre semble vouloir arrêter le temps, se réduire à des scènes (quasi théâtrales) d'immobilité temporelle, où le déroulement de l'histoire ne compte pas. Dans les personnages que vous créez, la nostalgie du passé l'emporte sur l'envie du futur. Ce que vous semblez refuser, c'est l'épique, c'est-à-dire la conquête*

*d'un avenir. Waltenberg commence, d'ailleurs, par une extraordinaire charge de cavalerie, au début de la Première Guerre mondiale, qui peut se lire comme une parodie du récit épique...*

J'ai recherché ce ralenti dans de l'accélééré. J'avais été très marqué par le film de Richardson *La Charge de la brigade légère*, qui réussissait cette prouesse, en reconstruisant également en arrière-plan tout le contexte historique de la guerre de Crimée. Un jour, au cours de l'émission « Le Bateau livre » de Frédéric Ferney, un documentariste très cinéphile m'a confié que *Waltenberg* lui avait rappelé

ce film. Je lui ai dit qu'il voyait très juste. J'étais content qu'un lecteur ait fait le rapprochement !

Ceci dit, il n'y a pas de nostalgie du passé. Il y a de l'épopée foutue. Parce que l'horreur vient de ce que l'état-major français et les politiques ont encore une doctrine épique : « Le choc prime le feu », alors que l'ennemi est déjà passé à l'utilisation des mitrailleuses. Et ce sont toutes les puissances en guerre qui se croient dans l'épopée. Ce siècle s'ouvre sur une immense connerie épique qu'il paiera pendant des décennies. C'est une histoire de moutons qui vont à la noyade en se racontant des histoires héroïques. Des moutons qui ont besoin de croire qu'ils sont des lions.