

STAGE ACCUEILLIR UN ECRIVAIN

organisé par la Commission Lecture-Ecriture du Rectorat de Lille
en collaboration avec la DRAC Nord-Pas-de-Calais
Animateur : Georges Guillain

Compte-rendu d'entretien avec Hédi Kaddour

P : professeurs

HK : Hédi Kaddour

P : *Vous étiez bien professeur avant de devenir poète et romancier ?*



HK : Je suis fonctionnaire de l'Education Nationale depuis 1967. J'ai exercé en collège, dans un lycée technique, en coopération au Maroc (une douzaine d'années) dans un lycée difficile (aucune fenêtre, aucune porte, pas de chauffage...). Les conseils de classe avec la moitié des professeurs qui se faisaient « casser la gueule ». J'ai préparé à l'ENS les formateurs d'enseignants. Rentré en France en 1984, je suis allé à l'ENS Fontenay St-Cloud. J'y ai préparé des élèves à l'Agrégation de lettres modernes et classiques. J'ai également fait des chroniques dans des magazines (L'autre journal, Politis...). Dans un journal, on écrit pour être lu. L'écriture se doit d'être parfaitement lisible sinon les lecteurs vont voir ailleurs. A l'ENS, je préparais des choses très élaborées. Pour le journal j'essayais au contraire d'être très transparent. Ce qui m'a amené à être professeur d'écriture

journalistique à l'Ecole de Formation des Journalistes où j'ai enseigné pendant 12 ans, parallèlement à l'ENS. Aux futurs journalistes on enseigne la clarté, le rythme. Au-delà de quatorze mots par phrase, on change de lectorat. Pour être lu par un grand nombre, il faut prendre cette habitude. Il faut employer les mots qui sont les plus utilisés d'où la nécessité de travailler avec le dictionnaire du français facile : 4500 mots alors que le dictionnaire du français courant compte déjà 10.000 mots : le français facile doit être l'instrument de référence des apprentis journalistes qui ont cependant un niveau d'études élevé. C'est difficile. Parler sérieusement, avec les mots les plus simples.

P : *À partir de quel moment avez-vous écrit de la poésie ?*

HK : Au début des années 80, environ 2 heures par jour. J'ai eu un parcours assez commun. Je suis devenu un poète moyennement reconnu en 8 ans.

P : *On arrive comment à la poésie ? Avec quelles motivations ?*

HK : J'avais apporté, pendant une surveillance de devoir, un livre de Georg Trakl, le grand poète autrichien mort à un peu plus de 20 ans au cours de la première guerre mondiale. Peu content de la traduction proposée, j'ai essayé de voir comment l'on pouvait traduire autrement. Au bout d'un moment, j'ai inventé un texte à partir des notes prises.

P : *Comment êtes-vous passé alors au roman ?*

H.K. : Pour moi, la matière première, c'est la chose vue, la scène saisie sur le vif. J'ai beaucoup écrit à partir de prises de notes sur le réel, pendant une marche, comme un reporter.

En 1997, je faisais comme ça une promenade et je suis rentré avec l'idée d'écrire un gros roman, où on confronterait *Les trois Mousquetaires* et *La Montagne magique*. Les heurterait l'un contre l'autre. J'aime les gros romans.

P : *Avez-vous eu en premier l'idée d'écrire un roman ou avez-vous été saisi par une histoire ?*

HK : Je voulais un roman d'aventures doublé d'un roman traditionnel. De l'espionnage, de l'amour et un roman du monde. Un peu tout en même temps. Un roman qui n'aurait affaire qu'au réel.

P : *Avez-vous travaillé avec constance, avec des coupures ? A quelle cadence ?*

HK : Écrire un roman, c'est un travail constant. C'était comme une deuxième semaine de travail. Je travaille tôt le

matin, un peu le soir, tous les week-ends et toutes les vacances. Il faut vivre avec quelqu'un qui accepte ce genre de choses ! En même temps, j'avais un boulot prenant avec l'Agrégation : une heure de cours équivalait à trente heures de préparation ! Je n'enseigne plus depuis février 2006. Mais faire un roman c'est une extension flagrante de la masse de travail car quand on écrit, on fait deux choses en parallèle. On lit les autres : quand on est content d'une page qu'on a écrite et qu'on se replonge dans Stendhal, T. Mann, on retravaille son écrit. Et puis on va chercher. Le roman réclame le monde. Il faut sortir. Ballades dans les rues avec un « radar ». Par exemple je me souviens qu'un jour, boulevard des Italiens, ils avaient sorti des étalages devant un magasin. Sur le trottoir il y avait deux femmes : l'une était jeune (la vendeuse), l'autre avait plus de 50 ans, plus élégante, plus stricte (chef de rayon sans doute). Mon regard fut accroché par la femme la plus âgée car elle avait allumé une cigarette avec le mégot de la précédente (quelque chose qu'on ne fait plus). La jeune lui dit : « vous devriez arrêter de fumer » Et l'autre de lui répondre : « Je n'ai pas peur de mourir, j'ai peur qu'ils me mettent à la porte ». C'était un symptôme d'une société. J'ai voulu faire entrer cet éclat de réel dans le roman.

P : *Qu'avez-vous fait avec cet élément ?*

HK : J'ai réécrit un chapitre pour intégrer cet événement. Le monde a dicté une partie de sa loi au roman.

P : *Avez-vous ainsi souvent modifié des pages antérieures ?*

HK : Oui. Je voulais un roman d'espionnage, qui se déroulerait dans les années 50. Le roman commençait ainsi en 1956 quand le maître-espion allemand rencontre pour la première fois un jeune français. Ainsi le roman a longtemps commencé par : « J'ai 40 ans, jeune français, et je suis déjà très vieux ». Un jour, je me promenais avec Jacques Réda, le poète, ancien directeur de la NRF. Il me raconte une charge de cavalerie en 1914. Une charge de cavaliers contre des avions allemands planqués dans une clairière. Ca, c'est encore plus fort que l'épisode du boulevard des italiens. Je me dis : c'est pas possible ! et pourtant ça ne s'invente pas ! Ca avait eu vraiment lieu. Il y avait là une véritable matière romanesque, comme un sujet de reportage, comme un sujet de grand film comme avec l'histoire d'« *Apocalypse now* » que raconte à l'origine Conrad dans *Le Cœur des ténèbres*. Alors Réda me dit : « Je ne sais plus où j'ai trouvé cette histoire. Je te connais, je sais que tu vas retrouver ». En effet, j'ai cherché et j'ai retrouvé ce qu'avait été cette charge dans le détail, en passant des journées et des journées entières à la Bibliothèque Nationale, en écumant les bouquinistes spécialisés. Cette histoire c'est pour moi comme pour la première scène de « *Gladiator* ». Quand on tient une histoire comme ça, on ne peut qu'ouvrir le roman ou le film, là-dessus. Je mets donc cette histoire en tête du roman : cela crée un suspens. Avec une matière assez dense. C'est le procédé du roman-feuilleton. Le problème, c'est que le passé devenait, plutôt qu'une réminiscence, une véritable partie du roman. 1956 se retrouvait donc au milieu, ou au deuxième tiers du roman. Donc comment faire tout tenir ? Que faire ? Alors au lieu de ramer pour tout reconstruire chronologiquement, j'ai placé 56 juste après 14, avec des systèmes de rappels, de flash-back en brouillant le système traditionnel de composition.

P : *Est-ce que ça a changé le projet ?*

HK : Avant, les personnages parlaient du passé, de leur participation à la première guerre mondiale. Cela faisait beaucoup de petites histoires à l'intérieur de l'histoire principale. Du coup c'est devenu meilleur comme ça.

P : *Y a-t-il une part de vous-même derrière le personnage de Hans ? pourquoi dédoubler Max et Hans ? Est-ce volontairement que votre héros Hans Kappler porte les mêmes initiales que vous.*

HK : Non. Je ne le savais pas. Ce n'est qu'après que je me suis aperçu que Hans Kappler avait les mêmes initiales que moi. Pour moi, Kappler est l'héritier du personnage de *La Montagne magique* : Hans Castorp. J'avais un peu la volonté d'écrire une suite à ce livre. A la fin de ce dernier, Mann envoie son personnage dans la fournaise de 1914. L'idée était d'aller chercher Hans à l'autre extrémité de la guerre. C'était un personnage intéressant à construire. En face j'ai placé un journaliste français car à l'époque, l'histoire franco-allemande était intéressante. C'est un roman d'amitié après la guerre. Ce qui m'intéressait, c'était la question littéraire. Et de les faire discuter autour de ce sujet.

P : *Un peu comme chez Diderot, dans Jacques le fataliste ?*

HK : Oui, ou *Illusions perdues* de Balzac. Écrire du romanesque avec ce qui l'est a priori, c'est pas dur. En revanche, prendre un débat emmerdant comme un débat littéraire (la phrase, la part de la description) et essayer d'en faire du rythme, cela devient intéressant comme gageure. La phrase va gagner en efficacité. Question de base : comment rendre intéressantes des choses qui a priori rebutent ? C'est un défi.

P : *Est-ce que l'emploi du pronom personnel « vous » participe à cette intention ? Est-ce de votre part un clin d'œil à la Modification de Butor, par exemple.*

HK : À *La Modification* de Butor, oui, si vous voulez. Mais j'ai été davantage marqué par *Le Neveu de Rameau* et *La Chute*, écrits en deuxième personne. Et puis il y avait un vrai problème technique : il fallait que je fasse vivre et agir ma taupe pendant une grande partie de mon livre, sans donner son identité. Cela ne passait pas avec « il ». Donc, j'ai imaginé cette adresse du maître-espion à ce jeune français. Lui, intervient en discours indirect libre. J'ai dû trouver un procédé grammatical pour l'inclure.

P : *Quelles ont été finalement les principales difficultés pour boucler le roman ? pour tout organiser ?*

HK : la première difficulté a été l'expansion car je voulais un gros roman alors que j'avais l'habitude d'écrire des petits poèmes. Je voulais aboutir à la masse critique (terme de physique) : à partir d'une certain volume, le texte acquiert une sorte d'autonomie, il ne vous appartient plus totalement.

P : *Alors comment vous y êtes-vous pris pour nourrir le roman ?*

HK : On continue de se documenter en permanence. Je continuais à écrire même sans avoir le schéma global du roman. Mais en même temps, il y avait un va et vient constant à la Bibliothèque Nationale. La BN, quand j'étais professeur, j'y allais pour lire l'état de la bibliographie critique sur un auteur (pour les questions d'Agrégation). Généralement, c'était répétitif. J'y allais donc à reculons. Quand j'y suis allé pour le roman, c'est devenu un terrain de chasse. La bibliothèque, c'est le passé du réel. Par exemple : je connaissais l'histoire d'Alain Fournier. Mais en même temps, quand j'ai imaginé de l'évoquer dans le roman, je me suis dit : si tu la connais, il y a beaucoup de chance pour que d'autres la connaissent aussi. Donc quel est l'intérêt de la mettre dans le roman ? J'ai donc cherché s'il n'y avait pas autre chose, d'autres détails... Je suis tombé alors sur l'histoire de ce type, Algrain, qui retrouve la tombe de Fournier après l'avoir cherchée pendant des années : une douzaine de corps (trois plus grands, donc des officiers). Grâce aux plaques, ils trouvent Alain Fournier. Algrain va fouiller dans les archives militaires allemandes, ce que personne avant lui n'avait imaginé de faire et y découvre les circonstances exactes. Il fait alors des recoupements avec des témoignages français. Balle dans la poitrine ? Dans le ventre ? Dans le front ? La balle dans le front il en conclut que c'est la légende de la guerre 14-18 : c'est la mort noble, sans tâche. Rien à voir avec la réalité. En fait le capitaine de Fournier était une sorte de fou. Il avait fait courir ses hommes vers les lignes ennemies comme vers le château « enchanté » du *Grand Meaulnes* !!! Dans une clairière ils sont tombés sur des hommes qu'ils ont pris pour des soldats allemands et ont ouvert le feu. Pas de chance. C'étaient des ambulanciers. Les soldats allemands accourus alors au bruit de la fusillade les ont fait prisonniers. Ils venaient de commettre un crime de guerre. Une cour martiale a été immédiatement réunie et ils ont été fusillés sur place ! Voilà comment est mort A.F. Et bien sûr les français, ils n'ont pas vraiment envie de l'entendre. Il n'y a qu'à voir comment ils ont traité Algrain, après. C'est avec ça qu'on tisse le fond d'un roman. Avec ce besoin de rouvrir ce que la société veut recouvrir de son histoire. En travaillant sur l'amnésie. Quand on se dit : « l'histoire ne s'arrête pas là » : il y a matière à un roman. Il faut une histoire plus compliquée que la légende.

P : *Justement, moi j'ai eu un problème avec le fait que vous faites parler des personnages historiques.*

HK : Généralement pourtant on aime bien car cela cautionne le roman. Voyez *Les Trois Mousquetaires*. On se sert des personnages de l'histoire pour appuyer le roman. Ensuite, on pense à des personnages imaginaires. Puis, à des personnages historiques, mais dont on change le nom. Hans Kappler par exemple, c'est un peu Stefan Zweig ou Klaus Mann, brisés par la première guerre mondiale, pourchassés par les nazis. Puis, après la libération de la seconde guerre mondiale, ils ne savent pas où s'installer et entament un va et vient entre la RDA et la RFA. Dans mon roman, le conflit entre le philosophe Merken et son adversaire Regel, c'est un peu celui d'Heidegger et de Cassirer. Mais j'ai un peu fait sauter le débat. J'ai simplifié. Donc c'était injuste de garder leur nom propre, c'est pourquoi ils sont devenus des personnages fictifs. Comme personnage historique, il y a Malraux, avec le passage de *la Conversation à Singapour*, en 1965. J'ai fait revenir à sa table l'un des personnages de *la Condition humaine* : Clappique. J'adore ce passage de Malraux mais je ne suis toujours dit qu'il n'avait pas dit tout ce qui c'était passé. Donc, j'ai voulu livrer la vraie histoire. Il y a eu beaucoup de travail car il fallait un effet de réel, que les paroles et les gestes de Malraux soient vrais. J'ai pu visionner des films avec Malraux et fixer une scène à partir de photos. J'avais une centaine de positions de Malraux et j'ai pu les emporter sur un CD. J'ai pu ainsi construire une gestuelle de l'auteur fidèle à ce qu'elle était dans les années 65. Quand on raconte quelque chose d'imaginaire, il faut donner un effet de réel pour que ce soit crédible.

P : *Avez-vous la phrase aisée ? Avez-vous beaucoup corrigé ?*

HK : J'ai la hantise du mot en trop. La hantise du style est l'utilisation de l'adjectif. Surtout l'adjectif attendu. Exemple : inceste monstrueux. C'est un pléonasme. Flaubert s'en moque dans *le Dictionnaire des idées reçues*. Quand les mots vont trop bien ensemble, c'est du cliché, pas de la littérature. J'aime beaucoup Colette car elle a le génie de la chose vue et des mots fonctionnels. Elle ne dira jamais d'une femme qu'elle a une expression chaste et réservée. Elle dira : « chaste et rassasiée »

P : *Qui vous a encore inspiré ? Pour le style.*

HK : Il y en a tellement ! Gide, *Les Faux-monnayeurs* ; Camus, *La Chute* ; Céline, *Voyage au bout de la nuit* ; Malraux, *La condition humaine* ; Russell Banks, Faulkner... Ce que j'ai retiré de la poésie, c'est l'exigence dès la construction de la phrase. On se lit souvent avec quelques copains écrivains, on veut savoir ce qui ne va pas. Par exemple, la première phrase du livre : « Le geai a cessé de crier et Hans... » Un ami, Guy Goffette me dit : attention, là, il y a un hiatus. D'abord je trouve qu'il exagère puis j'opère le changement : « Le geai a cessé de crier. Hans... »

P : *Est-ce que vous fournissiez des épreuves ou un travail fini à l'éditeur ?*

HK : Personne n'était chargé de suivre mon écriture. J'ai donc apporté les 720 pages telles quelles. Ensuite, il y a eu un comité de lecture. Comme j'étais déjà chez Gallimard, je n'ai pas dû passer par les lecteurs extérieurs qui font déjà un tri. Premier avis : A publier tout de suite. Deuxième avis : idem. Le problème : 720 pages. C'est trop. Gallimard, depuis 12 ans, publie mes recueils de poèmes à fonds perdu. Si peu de vente, cela plombe les comptes. Donc, je suis passé par l'épreuve du troisième lecteur : le fameux lecteur masqué (qui reste anonyme). Ce rôle donne le droit de refuser le manuscrit d'une personne membre du comité. Il a dit : à publier. J'ai gardé mes 720 pages. J'avais raconté à tout le monde que j'écrivais un roman. Au bout de 6 ans, cela est devenu dur. Plus personne n'y croyait. On souriait à mon passage. Une fois que mon roman a été présenté, chacun m'a dit : « ça va être pris ! t'es déjà chez eux ! » Terrible attente donc car je connaissais quatre poètes de chez Gallimard dont les manuscrits de roman avaient été refusés.

Au niveau des corrections : je relis toujours ce que j'ai rédigé la veille. On commence à corriger ce qui ne va pas et la machine se met en marche. De nouvelles choses se mettent en place. Toujours cette activité de reprise et d'invention.

P : *À quel moment se dit-on qu'on a fini ? Avez-vous été soulagé ?*

HK : Trois choses. J'avais commencé à en écrire un autre. Vers 2003-2004, j'allais de plus en plus souvent vers cette nouvelle histoire. Je n'arrivais pas à terminer *Waltenberg* car la fin était sombre : RDA effondrée, maître-espion réfugié à Paris, discutant avec sa taupe... je n'arrivais pas à me décider de terminer comme cela.

Puis, un jour, dans un restaurant asiatique, je me suis retrouvé avec à mes côtés des étudiants qui faisaient du bruit car ils faisaient la fête. La personne à côté de moi m'a glissé : « ils sont insupportables ». Le patron a commenté : « moi, je rêve de Saïgon, eux, ils refont le monde ». Et l'homme de répartir : « ben, il sera beau le monde ». Le patron : « on s'ra plus là pour le voir ». J'ai vu à ce moment en eux des personnages qui après toute une journée et une soirée déjà bien entamée n'avaient pas encore dépensé le dixième de leur énergie et je me suis dit : voilà comment terminer le roman : les deux vieux en fin de carrière sont repris par un projet fou. Et les jeunes gens partent en riant vers on ne sait pas encore quel avenir.

Le roman faisait 950 pages. Je n'arrivais pas à éliminer des choses. Mais je me suis souvenu d'Altman et de ses propos sur le montage : « se débarrasser de ce qui est inutile, raté, c'est pas difficile. On ne peut avoir un vrai rythme qu'en coupant dans ce qu'on aime ». Le rythme est plus important que la somme des séquences. Alors j'ai coupé.

P : *Y a-t-il eu des périodes où vous avez été coincé dans la construction.*

HK : On n'est jamais satisfait de ce qu'on a fait. Mais les problèmes majeurs sont les problèmes de composition. Comment faire avec les alternances ? Dans la scène de Singapour, par exemple, le reporter pendant qu'il joue au croquet se souvient d'un épisode de la guerre du Rif. Malraux / guerre du Rif / maître-espion et la taupe discutent. Cela fait trois espaces. Des temporalités différentes. Il ne fallait pas qu'on perde le fil, que chaque séquence ait quand même son développement. Donc il y avait un vrai problème de composition.

P : *Avez-vous rédigé tout cela séparément ?*

HK : Non. Je l'es ai écrites en même temps. Mon instrument de travail : une imprimante A3. Donc, je voyais bien la scène en entier et je pouvais « stabiloter » les différentes séquences. Pour rééquilibrer les choses et leur donner du rythme. Mettre les éléments en vis-à-vis pour montrer le burlesque. L'idée était de faire en sorte que l'information crée chez le lecteur une demande d'informations. Ne pas tout dire en début de phrase. Il ne suffit pas d'exposer, il faut attaquer. Commencer par la pointe du couteau. Partir du détail pour aller vers l'information générale. C'est la technique de Malraux (technique de la pyramide) au début par exemple de *la Condition humaine*. Il faut savoir alterner les informations essentielles et les attaques. Intéressant travail de rythme... Il faut que le lecteur trouve de l'intérêt dans la lecture.

P : *Quel est le rôle des sous-titres ?*

HK : C'est un moyen commode de baliser ce qui va se passer. Cela permet, après, de commencer par une attaque.

P : *La quatrième de couverture, est-elle rédigée par vous ?*

HK : Au départ, elle faisait toute la page. Je l'ai réduite à ½ page. Puis cinquième mouture. J'avais mis : « un Méphisto » (reprenant le mythe de Faust) Il y a un exercice chez Gallimard : résumer le livre en une phrase.

Cela dit je trouve intéressant de travailler sur les variantes, les manuscrits d'écrivain. Avec les élèves, partir d'une phrase d'auteur, avant correction puis leur demander de trouver par eux-mêmes les corrections qu'il a apportées. OU laisser des blancs dans la phrase et leur demander de remplir.

Exemple de Céline : Début du *Voyage*. Quel est le verbe employé par Céline ? « Ca a ... comme ça. » Tout le monde dit que c'est « commencé ». En fait c'est un mot plus inattendu : « débuté ». On comprend par là que la phrase de Céline n'est pas qu'un calque du langage oral. Céline c'est une voix qui parle + une plume qui choisit.

Exemple de Malraux : « Alors monta un cri [terrible], [semblable à un cri] de chien, coupé net : un homme égorgé ». Les suppressions de Malraux mettent en évidence son sens aigu de la force du langage !

P : *Est-ce difficile de mener un tel combat contre le mot convenu ?*

HK : C'est l'essentiel du travail en littérature, ce qui diffère du fait divers où le lecteur attend du « mâché ». Pierre Desproges fut engagé à *L'Aurore* pour rédiger les faits divers : les siens tenaient en une phrase. Au bout de 15 jours, on le convoque pour lui dire que les lecteurs veulent des histoires et non des informations sèches. Et qu'on ne publiera plus ses histoires.

P : *En lisant *Waltenberg*, certains d'entre nous ont été gênés par le manque de repères historiques. N'avez-vous pas l'impression d'avoir écrit un livre trop intelligent pour le lecteur ?*

HK : Aucun élément des événements dont je parle n'est absent des manuels d'histoire de première et de terminale.

P : *On s'est quand même sentis renvoyés à notre ignorance, à un certain manque de culture.*

HK : Quand on regarde un film sur une période historique, c'est le même type d'informations mais on a un sentiment d'immédiateté, donc de compréhension. Dans le roman, c'est la même chose. Ce n'est pas pour écraser ou

mépriser les gens. Je nomme les choses avec des mots exacts. Je conçois que ce soit un roman difficile. 30.000 exemplaires : c'est le maximum que je pouvais espérer.

P : *Avez-vous une image précise de votre lectorat ?*

HK : Non. C'est rare qu'il y ait des romans qui soient des œuvres d'art et qui aient une très large circulation. On dit que c'est élitiste. Aujourd'hui, la littérature n'est même plus l'apanage de l'élite. Quand on écrit, c'est pour dialoguer avec Flaubert, Stendhal, Woolf (que va-t-elle penser de moi ?). Il y a une différence entre la volonté de faire une œuvre d'art et celle de raconter une histoire. Exigence qui est de l'ordre de l'art, de l'esthétique. La seule chose qui sépare l'œuvre de Claude Simon et celle de Marc Lévy, c'est que celle de Claude Simon ne peut être écrite qu'en français. Marc Lévy ne perdrait rien à être écrit en anglais.

P : *Que conseillerez-vous de faire lire aujourd'hui aux jeunes des collèges ?*

HK : On peut faire lire les collégiens : sans passer toujours par la littérature de jeunesse. On peut prendre plein de textes d'auteurs. Il y a aussi des auteurs intéressants, traduits de l'étranger (nouvelles de Tchekhov par exemple, Tourgueniev...) Chez les français : Daniel Boulanger... On peut initier les élèves au petit récit bref, à écrire simplement, à raconter une histoire sous la forme la plus simple possible, faire des réécritures (transformer en commençant par l'attaque plutôt que l'information essentielle...). La littérature est le lieu de l'exactitude, de la pertinence. Les mots les plus simples, dans l'ordre le plus juste.

P : *Accueillir un écrivain dans une classe, est-ce nécessaire ?*

HK : Je ne sais pas. Mais je suis parfois surpris par la façon dont les élèves sont capables de réagir et par ce qu'ils sont capables de trouver.

FIN