



**HAL**  
open science

# Instrumentalisation des données historiques ou hybridation du romanesque? La mise à l'épreuve de l'Histoire dans Waltenberg d'Hédi Kaddour

Brigitte Ouvry-Vial

► **To cite this version:**

Brigitte Ouvry-Vial. Instrumentalisation des données historiques ou hybridation du romanesque? La mise à l'épreuve de l'Histoire dans Waltenberg d'Hédi Kaddour. FICTION ET HISTOIRE, Presses Universitaires de Strasbourg, pp.59-72, 2011. hal-02112062

**HAL Id: hal-02112062**

**<https://hal.science/hal-02112062>**

Submitted on 26 Apr 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Brigitte Ouvry-Vial**

**Instrumentalisation des données historiques ou hybridation du  
romanesque ?**

**La mise à l'épreuve de l'Histoire dans *Waltenberg* d'Hédi kaddour**

In *Fiction et Histoire*, Textes réunis par Zbigniew Pryzchodniak et Gisèle Seginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 2011, pp. 59-72.

En septembre 2005 parut aux éditions Gallimard dans la collection blanche, un gros roman de plus de 700 pages, intitulé *Waltenberg*<sup>1</sup>. L'auteur, Hédi Kaddour, dont c'était le premier roman, est poète, germaniste, critique littéraire et enseignant dans le supérieur, connu d'un public lettré et universitaire. Le titre à la fois sonore, évocateur d'un lieu – époque très *Mitteleuropa* que le roman pourrait vouloir revisiter –, fait résonner un hypertexte littéraire prestigieux : dans *Waltenberg*, on entend parmi d'autres réminiscences *La Montagne magique* de Thomas Mann, *Les Noyers de l'Altenbourg* de Malraux, et peut-être un acronyme de Walter Berger, le personnage central des *Noyers*, qui réunit en 1914 d'éminents intellectuels de tous pays dans la bibliothèque du prieuré alsacien d'Altenbourg pour un colloque avec lequel le « séminaire européen » de *Waltenberg* qui rassemble, au cœur des Grisons suisses, à partir de 1929, philosophes, physiciens, économistes, politiciens dans le salon bibliothèque de l'hôtel Waldhaus, entretient une parenté évidente.

Sur la quatrième de couverture, sous le rappel du titre et du nom d'auteur, un synopsis étonnamment neutre et laconique : « Un homme rêve de retrouver une femme qu'il a aimée. Un maître espion cherche à recruter une taupe. Leurs chemins se croisent. Cela s'est passé au XX<sup>e</sup> siècle », quatre phrases simples, vagues, posant *a minima* les jalons d'un récit dont on ne livre aucune clé d'intelligibilité, ni les personnages ni le cadre, tout au plus les pions, une platitude délibérée qui détonne avec le volume de l'ouvrage impressionnant pour un premier roman et particulièrement à une époque éditoriale favorisant les romans brefs. Le descriptif indique deux pistes narratives qui se recoupent, une histoire d'amour, une histoire d'espionnage, dans le cadre temporel large, non contextualisé, du XX<sup>e</sup> siècle. C'est la brièveté énigmatique de l'argumentaire – permettant de supposer que le jeu du récit va tout mettre en place-, qui incite le lecteur à pousser la porte de ce livre-pavé, mais aussi les indices discrets d'un espace littéraire de référence : le maître espion, personnage par excellence de la littérature allemande suggère avec la mention d'une « taupe » que la période couverte, qui recouvre presque intégralement le XX<sup>e</sup> siècle, est peut-être la Guerre froide.

L'ensemble – titre, volume de l'ouvrage, descriptif – inscrit le roman dans la tradition germanique des grands romans philosophico-historiques, celle de Gunther Grass avec *MEin Jarhundert (Mon siècle)*<sup>2</sup>, *Ein Weites Felt*<sup>3</sup> (*Toute une histoire*), couvrant le siècle de la guerre de 1870 à la réunification avec références en cascades, une écriture très savante, une ironie envers le lecteur germaniste féru de savoir ; celle des romanciers de l'ex RDA<sup>4</sup>, Schädlich,

---

<sup>1</sup> Hédi Kaddour, *Waltenberg*, Gallimard, 2005, abrégé en *W.* pour les références à suivre.

<sup>2</sup> Gunther Grass, *Mein Jarhundert*, Steidl Verlag, Göttingen, 1999.

<sup>3</sup> Gunther Grass, *Ein Weites Felt*, Steidl Verlag, Göttingen, 1995.

<sup>4</sup> Hans Joachim Schädlich, *Talhover*, Reinek, Hamburg, 1986, trad. française Gallimard, Du Monde entier, 1988; Wolfgang Hilbig, *Ich*, Fischer Verlag, 1993, trad. française *Moi*, Gallimard, Du Monde entier, 1997 ; Jens Sparschuh, *Der Zimmerspringbrunnen*, btb, Köln, 1995, trad. française, *Fontaine d'appartement*, Actes Sud,

Hilbig, Sparschuh, Brussig, mettant en scène l'éternel personnage du mouchard qui ressuscite de génération en génération, de l'agent de la Stasi, de l'agent double, créateurs de fiction, passés maître, par obligation de service, dans l'invention réaliste et donc auteurs littéraires qui assurent la thématisation du roman dans le roman.

### *Le convertisseur de Bessemer ou pragmatique du récit d'histoire*

Qu'il en devine ou pas les modèles possibles, le lecteur prend la mesure, dès la première pesée, et à partir de la longue table des chapitres, d'une matière romanesque monumentale, versatile et polyvalente, dans laquelle la lecture alterne entre le sentiment de dispersion, de distraction lié l'entrelacs des pistes narratives, et le sentiment inverse d'une connivence, d'une familiarité liée à la multiplication des allusions intertextuelles, hypertextuelles, des citations explicites et implicites, des passages *à la manière de*, si nombreux qu'on ne peut tous les énumérer. Pour la plupart visibles, voire ostensibles, ils suggèrent un principe d'écriture par hybridation plus que par imitation, d'écriture moins narrative que discursive favorisant l'affleurement de moments de discussions à la surface du roman qui, tout en fondant faits de fiction et faits d'Histoire dans un tableau homogène, ponctue régulièrement le récit d'un commentaire alternativement explicite, allusif ou crypté sur les techniques narratives du roman d'Histoire. On en présentera dans cet article quelques manifestations principales, non par ordre d'importance mais dans l'ordre où elles sont portées à l'attention du lecteur en analysant au fur et à mesure ce qu'elles engagent des rapports entre fiction et histoire dans le roman et l'esprit des événements ou la pensée de l'Histoire qui pourrait éventuellement les sous-tendre.

Quand il entame le roman, le lecteur, pendant deux chapitres consécutifs est plongé dans le détail d'une scène de front du début de la guerre de 1914 au cœur de laquelle Hans, un intellectuel allemand, alors que les combats font rage, que les dragons français à cheval l'ont fait prisonnier et jeté, à moitié assommé, au fond d'un fossé boueux, évoque entre inconscience et rêve éveillé, cette femme naguère aimée et perdue de vue mentionnée en quatrième de couverture. Le lecteur est en prise directe avec une vision non pas introspective mais subjectiviste de l'événement, qui semble mettre en application le principe, constaté par Lukacs, dans le roman historique à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'un « hiatus entre les événements extérieurs et la psychologie modernisée des personnages », lequel dit-il « donne naissance au caractère exotique du milieu historique. »<sup>5</sup> Toutefois, dans ce cas, « l'aspect psychologique subjectif, [n']est[pas] isolé des causes qui le produisent »<sup>6</sup> et c'est la coexistence de temporalités individuelles, non déviées, unifiées ou réduites par la situation de guerre, chacune gardant son idiosyncrasie singulière et dérisoire, qui évide les événements socio-historiques de leur sens propre.

Les deux chapitres « Monfaubert, 1914, La charge » et « Monfaubert, 1914, Le lac », utilisent le détail géographique fragmentaire pour planter le décor de guerre, comme par exemple dans le *Boqueteau 125*<sup>7</sup>, en allemand *Das Wäldchen 125*, d'Ernst Jünger, paru en 1925, suite des *Orages d'acier* considéré par Gide comme le plus beau livre de guerre qu'il ait jamais lu. Mais alors que dans *Das Wäldchen*, la topographie précise d'une position

---

2006 ; Thomas Brussig, *Helden wie wir*, Volk und Welt, 1997, trad. française, *Le complexe de Klaus*, Albin Michel, 2000.

<sup>5</sup> Lukacs G., *Le Roman historique*, Bibliothèque historique Payot, 1965, p. 215.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>7</sup> Jünger E., *Le Boqueteau 125*, traduit de l'allemand par Julien Hervé, éd. Christian Bourgois, 2000.

allemande, le Boqueteau 125, et ses repères matériels, quasi domestiques – profondeur de l’abri, largeur des boyaux des tranchées, carcasse de voitures ou de chevaux, amas de ruines, entonnoirs au sol crayeux..., expriment « notre petit destin [qui] nous écrase et la mort [qui] nous apparaît sous des traits effroyables »<sup>8</sup>, dans la clairière du bois de Monfaubert, c’est au contraire la mobilité des cavaliers, des 77 allemandes, des *Spandau*, des *Taube*, la charge répétée des dragons du 12<sup>e</sup>, la marche des chevaux abrutis, les gestes de l’officier qui remonte la colonne en tapant sur les casques pour réveiller les hommes, les missions de reconnaissance et harcèlement qui saturent inlassablement le récit.

Chez Ernst Jünger, la vision à la première personne et en réduction, de l’événement qui semble « anodin et miniaturisé »<sup>9</sup>, du « minuscule secteur »<sup>10</sup>, du « petit blockhaus situé au ras du sol »<sup>11</sup>, des « tanks [...] qui ont fait naufrage [...] comme de petits navires de guerre »<sup>12</sup>, laisse « seulement pressentir que ce qui se passe ici s’insère dans un ordre global et que les fils au bout desquels nous frétilions de manière apparemment incohérente et absurde se rejoignent quelque part pour engendrer un sens dont l’unité nous échappe »<sup>13</sup>. Dans *Waltenberg* au contraire, il s’agit, pour construire un tableau d’époque, de mettre le lecteur en prise directe avec l’événement : le récit est comme aimanté par un « motif élémentaire »<sup>14</sup>, l’imminence de la mort, de l’offensive des soldats et officiers français réunis dans le sous-bois, la charge renouvelée des dragons, les coups de sabres ; l’écriture énergique marque l’absence de lien entre la problématique individuelle des combattants, leurs amours, et la problématique collective de la guerre ; elle souligne aussi l’absurdité des faits divers dérisoires qui entraînent des décisions historiques comme l’élection de Poincaré :

Poincaré-la-guerre, traître, non, lavé d’obligation par l’outrage fait à sa femme [...], une bigame à l’Élysée, [et soutenu par l’Église] pour la morale, pour la croix, pour la Lorraine et une promesse.<sup>15</sup>

Un tableau surchargé, dans lequel les faits épiques conduisent les combattants réels, lucides, politiquement engagés ou désenchantés, à la mort, comme Alain Fournier, les combattants fictifs, rêveurs, critiques, à la survie. Dans ces deux chapitres, soit les cent premières pages du roman, la mobilisation massive de situations, événements, noms, motifs historiques, le recours aux archives – détails des uniformes, des armes, du contexte politique géographique, social, des mentalités de l’époque –, qui semblent surgir de la matière romanesque en train de se faire, sont au service d’une technique narrative documentaire : la scène reconstituée en une hypotypose fait alterner deux points de vue : celui, en plan rapproché et *in vivo*, de Hans dans son fossé et celui, à la fois *in situ* et *a posteriori*, à distance et rétrospectif, du journaliste Max Goffard qui rencontre Hans après la guerre. Le point de vue de Max va l’emporter, puisque Max emprunte à Hans son secret des descriptions romanesques, ébauche avec lui un roman à quatre mains, dialogue avec l’auteur intradiégétique sur la conduite du roman et prend cycliquement la relève du récit pour raconter l’histoire, « une histoire à sa manière, avec des trous, du roman, un peu de vrai, et quant on ouvrira les archives dans cinquante ans, on verra que Max n’était pas très loin »<sup>16</sup>.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>14</sup> On reprend ici la notion d’élémentaire, expression de Lucien Dällenbach pour caractériser l’écriture de Claude Simon, in Dällenbach L., *Claude Simon*, Seuil, Collection Les Contemporains, 1988, p. 30.

<sup>15</sup> *W.*, p. 62

<sup>16</sup> *W.*, p. 118.

Précisément, alors même qu'il vise la mise en évidence des déterminations historico-sociologiques de création de l'œuvre et explique, à travers elles, l'évolution du roman historique lui-même, Lukacs constate la disparité des conceptions du récit et de la mise en scène littéraires de l'Histoire et observe que la complexité des relations de l'écrivain à la réalité des faits est proportionnelle à la connaissance qu'il en a comme à la distance nécessaire pour donner une vie artistique à cette réalité. Les dispositifs mis en œuvre oscillent dès lors à des degrés divers entre une fidélité plutôt à la lettre ou plutôt à l'esprit des faits, entre un usage plutôt documentaire ou plutôt décoratif des événements et personnages réels. Mais nombreux sont les écrivains qui se rejoignent dans une liberté de mouvement au sein de leur sujet et une volonté, selon l'expression que Lukacs emprunte à Balzac de « fondre les faits analogues dans un seul tableau »<sup>17</sup>. C'est précisément l'image de la fonte des métaux et du fonctionnement du convertisseur de Bessemer, amélioré par Martin et Thomas, que *Waltenberg* utilise au chapitre II pour décrire le dispositif pragmatique romanesque :

Max pose deux livres au milieu de la table, sur la tranche, grands fours verticaux, un menu en guise de toiture, une serviette en papier pour faire le sol, décarburer, déphosphorer, désulfurer [...] fonte dans le convertisseur. Max jette entre les deux livres des morceaux de sucre, des allumettes, des cigarettes, des mégots, vous avez voulu une histoire, vous l'avez, en entier, avec soufflage et combustion des éléments, l'apparition de fumées rousses signale le fin du cycle, on dégrasse le laitier, ça fera du bon engrais, et on ajoute du ferromanganèse. [...] Max ajoute des pièces de monnaie et même sa chevalière, regarde ses camarades autour de la table, ça c'est du détail ! et vive Zola ! à qui le tour ?<sup>18</sup>

Le roman assume cette confusion délibérée :

La suite, Max, non pas de vraie suite à part la mort de l'instituteur Robert, une autre histoire, Max, c'est trop vrai, plutôt la fin de l'histoire du commandant duelliste, oui, le fantassin, on se perd parmi tous ces officiers, le capitaine de cavalerie Jourde à Monfaubert, le capitaine d'infanterie d'Alain Fournier, lui-même lieutenant d'infanterie à Saint-Rémy, les lieutenants de cavalerie à Monfaubert, le commandant d'infanterie avec son nom à six siècles et demi, celui que Max a vu partir plus tard à l'assaut contre les blockhaus, avec Lazare, le gars qui aimait les gourmandises, oui, la belle-sœur du commandant lui avait raconté la suite de l'histoire du duel [...]<sup>19</sup>

Le mélange des temporalités, des dates et des lieux, intra et extra-diégétiques, 1870, 1914, 1940, Monfaubert, la Marne, la Somme, Ravensbruck, le mélange des descriptions, des notations – « Encore plus loin, plus tard, un an, trois an plus tard, en pleine guerre, en fin de guerre, on ne sait plus » (*W*, 40), « Et Max, autre lieu, autre date, a vu partir vers les Blockhaus son commandant qui lui a dit une dernière fois : "Allez voir ma belle-sœur, dites-lui que j'ai été frappé d'une balle en plein front, et écoutez son histoire" » (*W*, 42) –, le mélange des noms propres fictionnels et historiques, le défilé de régiments et de batailles, l'accumulation de faits, de détails ne visent pas une vérité de l'Histoire ; ils conduisent au contraire à une représentation brouillée, à un film accéléré où les multiples événements et figures deviennent des instantanés qu'aucun œil photographique ne fixe, comme un magma de couleurs qui coulent les unes sur les autres et deviennent méconnaissables.

### *Un effet d'écriture plissée de la guerre, pastiche de Claude Simon*

Soit un effet inverse à celui de l'écriture de Claude Simon avec lequel ces premiers chapitres pourtant entretiennent une relation mimétique :

---

<sup>17</sup> Lukacs G., *Le Roman historique*, op. cit., p. 186.

<sup>18</sup> *W*, p. 85.

<sup>19</sup> *W*, p. 77.

Ce magma [...] s'il ne parvient pas à se mouler dans une cadence, ce ne sera jamais de l'écriture [...] La conversion du magma en cadences: c'est le travail de l'écriture aussi bien que celui de la photographie. Et ce travail, confirme Simon, est un moulage : l'écrivain comme le photographe, moule la matière-temps pour en tirer des cadences.<sup>20</sup>

Pour que le compte-rendu de ces deux chapitres soit exact il faut en effet y ajouter ce que ces pages empruntent et doivent à *La Route des Flandres*, dont le titre est explicitement cité, ainsi qu'à la première partie de *L'Acacia*. Le motif simonien du cheval est omniprésent, cheval fourbu, harassé, faisant corps avec son cavalier, étalons devenus bête de charge ou s'écroulant dans la boue, caavales aux formes féminines idéalisées. Sur le plan stylistique, et sans doute compte tenu de l'autorité irréfutable de Claude Simon pour l'invention d'une écriture de l'Histoire dans la littérature de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, on est de façon parcellaire mais cyclique, comme par clin d'œil, dans la cadence d'écriture de Claude Simon, dans la « convocation du culturel par le littéraire »<sup>21</sup> de Claude Simon, dans son récit en direct, sous les yeux du lecteur, des problèmes posés par la narration de la guerre<sup>22</sup>... À ces pastiches de Claude Simon, on pourrait ajouter la leçon de description que Hans donne plus loin à Max et qui met en application « Générique », l'ouverture de *Leçons de choses* de Simon, paru en 1975, ou encore cette situation de communication dans *La Bataille de Pharsale*, dans *La Route des Flandres*, où le sujet, par suite d'une hésitation sur son identité, est celui à qui l'on parle, celui qui parle, celui dont on parle.

Ces moments romanesques tour à tour allusifs, mimétiques, référentiels ou exégétiques, conduisent l'auteur de *Waltenberg*, comme une critique globalisante a pu le dire des *Géorgiques*, à légitimer le roman comme un « *super-genre* capable de tout dire de toutes les manières possibles »<sup>23</sup>. *Waltenberg* revendique en effet cette esthétique du roman total :

Il faudra mettre tout ça dans ton roman, Max.

– Tout mettre c'est une spécialité allemande, Hans, en France on dit que ce sont des tartines. Le roman, ce n'est pas de l'encyclopédie.

– On ne détourne pas le savoir de son temps.

– Pas besoin d'importer en bloc, il suffit de faire tourner très vite, faire un vertige.

– *Nein*, c'est de l'esbroufe !<sup>24</sup>

La tentative d'écriture plissée ou géologique qui ferait remonter le temps et que Hédi Kaddour semble avoir empruntée à Claude Simon, pourrait suggérer, comme le remarque Maria Brewer à propos de Claude Simon, qu'à travers « les images, les instants, les fragments du temps du monde [...] l'Histoire se thématise dès lors comme plurielle, se disséminant sur les lieux et les temps écartés<sup>25</sup> ». Mais dans *Waltenberg*, la question de l'écriture de l'Histoire ne repose pas sur un discrédit initial et fondamental, sur une négativité telle que l'œuvre de Claude Simon la pose, ni sur une tension spécifique pour « faire l'Histoire », une histoire sensorielle, partant de l'archive personnelle ou familiale pour être construction du sujet, l'Histoire elle-même n'existant et n'ayant de sens ni avant ni en dehors du récit qui l'invente.

---

<sup>20</sup> Janssens P., *Claude Simon, Faire l'histoire, op. cit.*, p. 122.

<sup>21</sup> Dällenbach L., *Claude Simon*, Collection « Les Contemporains », Seuil, 1988, p. 41.

<sup>22</sup> Le texte de Claude Simon suppose que le lecteur « entre dans le propos du texte qui, en même temps qu'il raconte une histoire, raconte toujours, en quelque sorte *en direct*, la narration de cette histoire et les problèmes posés par sa génération. » Peter Janssens, *Claude Simon, Faire l'histoire, op. cit.*, p. 43.

<sup>23</sup> Dällenbach L., *Claude Simon, op. cit.*, p. 139.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 533.

<sup>25</sup> Maria Brinich Brewer, citée par Peter Janssens in *Claude Simon, Faire l'histoire, op. cit.*, p. 17.

D'une part dans ces deux chapitres, les personnages, sans identités ou aspérités singulières, sont des stéréotypes. Hans se réjouit de la belle avancée de l'armée du Kaiser - « les camarades n'étaient pas morts pour rien, la même situation qu'en 1870, les Français en déroute et leur Président Poincaré déjà replié sur Bordeaux »<sup>26</sup>; Max Goffard qui a dit « vive Poincaré » à la déclaration de la guerre, en 1915 « se croit encore au pays de Voltaire, la guerre du droit, du vrai, nous vaincrons dignement [...] »<sup>27</sup>.

D'autre part, l'extraordinaire effet de réel expérimenté par les lecteurs de Simon et qui tient en particulier au caractère ardu, aux pistes inabouties ou en pointillé du texte auquel le lecteur doit s'atteler pour « imaginer, induire, relier, mémoriser, suivre »<sup>28</sup>, « pour croire aux fictions qu'on lui propose »<sup>29</sup>, est ici remplacé, non sans virtuosité, par un « effet de roman », par une mise en scène ostentatoire de la recherche de l'effet de réel, par un exposé quasi didactique des moyens empruntés, des renvois, des citations, par un comblement systématique des questions ouvertes : on sait que Hans Kappler ne va pas mourir à la guerre, pas plus que Max Goffard avec qui il deviendra ami, qui l'accompagnera au bord du Rhin en 1969 à sa dernière demeure, qui entre-temps rencontrera aussi Léna à Paris. Pas de rétention, pas de *suspens*<sup>30</sup>, « condition de l'écriture inventive [...], seul à mouvoir l'imagination du lecteur »<sup>31</sup>.

On s'interroge alors sur la valeur romanesque de la période qui occupe si fortement ces deux chapitres : alors même que de la guerre de 1914, il ne sera ensuite plus fait état, que la manière simonienne qui en conduit la peinture est ensuite abandonnée, qu'aucun événement historique circonscrit et majeur ne servira ensuite à ce point de cadre, il est difficile de la réduire à un simple décor. Mais sur le plan narratif, on ne peut pas dire que le conflit militaire serve de figuration du conflit amoureux. Les chapitres livrent les jalons de la relation amoureuse entre Hans et Lena, les raisons incertaines de leur rupture en 1913, un vague espoir de retrouvailles, mais cette histoire ensuite se délite : Hans et Lena se croiseront en 1929 mais Hans a *un cœur d'artichaut*<sup>32</sup> ; quarante ans et un chapitre plus tard, Lena qui songeait peut-être à le rejoindre mais sans le lui faire savoir, meurt prématurément suivie de Hans six mois plus tard. Alors pour si peu d'histoire d'amour, cent pages de guerre, c'est beaucoup ! De la bataille meurtrière écrasant surtout les rêves ennemis, ou des amours folles, virtuels et sans douleurs, lequel sert l'autre ? Ni l'un ni l'autre. Le roman suit les conseils de Hans :

Le conflit compte beaucoup plus que les détails sinon le lecteur s'ennuie, le vent et les arbres, si on montre le vent courbant les arbres, on a vite fini, mais si les arbres résistent on a une bataille, du répit, une reprise, des tensions, du drame [...] il faut que ta phrase se bagarre avec elle-même, c'est pour ça qu'il faut décrire, pas pour ressembler, aujourd'hui la photo fait mieux, il faut décrire sans savoir où tu vas.<sup>33</sup>

On comprend ainsi que le conflit de 1914 est ici une métaphore filée de la rhétorique descriptive qui engendre le roman et la seule véritable guerre est celle qui oppose le romancier avec la manière et la matière romanesques elles-mêmes.

### ***Goethe, Malraux, dispositifs fictionnels avec effets sur la restitution de l'Histoire***

---

<sup>26</sup> *W.*, p. 17.

<sup>27</sup> *W.*, p. 30.

<sup>28</sup> *W.*, p. 44.

<sup>29</sup> *W.*, p. 45.

<sup>30</sup> Expression de Lucien Dällenbach, in *Claude Simon*, op. cit., p. 39.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Cf. le titre du chapitre : « Chapitre 10, Waltenberg, 1929, Un cœur d'artichaut », *W.* p. 475.

<sup>33</sup> *W.*, p. 534-535.

Plus ostensibles que le modèle et motif simonien, deux autres modèles font l'objet de pastiches dont on soulignera rapidement le rôle de dispositifs fictionnels avec effets sur la restitution de l'Histoire.

Le premier est donné à voir par la table des matières, table analytique dans laquelle l'appareil titulaire, les jeux d'alternance de lieux et de temps, les retours en arrière suivis de retours en avant, confirment le croisement des pistes narratives annoncées en quatrième de couverture. L'intitulé des chapitres répond à un système homogène, ils sont numérotés de 1 à 14, flanqués d'une date, puis d'un sous-titre sans rapport logique apparent avec la date, mais qui caractérise le chapitre par des termes ou motifs internes. La suite temporelle va de 1914 à 1991, par groupe de deux chapitres, deux 1914, deux 1956, deux 1978, deux 1965, puis un 1928, un 1929, et de nouveau deux 1969 et deux 1991, et fait apparaître la matière romanesque comme une série anaphorique de 64 alinéas dont voici quelques exemples :

– Où l'on compare l'œuvre du Président Poincaré à celle des Pieds Nickelés ; – Où vous descendez assez loin dans les sous-sols de la gare de l'Est ; – Où un certain Berthier chasse la taupe dans l'ambassade de France à Moscou, au grand dam d'Henri de Vèze qui n'est pas très heureux en amour et Madame Cramilly qui élève seule un papyrus ; – Où Max reconstitue la vie de son amie Lena dans l'entre-deux-guerres et un peu après ; – Où l'on apprend aussi la fin de l'histoire de l'ours ; – Où il est question de savoir qui doit servir le thé à la Maison-Blanche [...]

À la manière de *L'Ingénu* de Voltaire, ce sommaire narratif associe, pêle-mêle, détails fictionnels, notations politico-historiques réelles, tour impersonnel, adresse directe, commentaires loufoques, allusions ironiques; il présente *Waltenberg* comme une œuvre tenant à la fois de l'apologue, du conte philosophique, du conte satirique, du roman et confirme la structure quasi picaresque du corps du roman lui-même, proposant une gerbe de récits allant de la nouvelle au conte, s'amenuisant parfois jusqu'à l'anecdote ou le bon mot, truffée d'une série d'essais de morale ou d'esthétique, comme dans les romans de Diderot : l'auteur s'exerce au cours magistral (Merken, philosophe de l'être proclamant la mort de *L'Aukklärung* au séminaire européen<sup>34</sup>), au sermon (le maître espion Lilstein exhorte le jeune français à penser librement), à l'oraison funèbre (qui célèbre le talent de Lena quand elle chantait des *Lieder*), à la fable (l'union soviétique vue à travers les *Aventures de Gédéon*), à la dissertation (« La Raison est-elle historique ? ») que compose la jeune étudiante libraire du Chapitre 13.

À cette tradition des ouvrages des Lumières, *Waltenberg* emprunte aussi le principe romanesque du couple dialogique, maître et valet, philosophe et disciple, sujet et son double et c'est à Goethe particulièrement que *Waltenberg* renvoie le plus explicitement : dans ses dialogues avec le « Jeune Français », sous prétexte d'espionnage étatique, Lilstein expose à son interlocuteur-disciple, pour le convaincre de trahir, la théorie des deux âmes, le gardant ainsi d'être troublé par une passion exclusive « qui peut obscurcir l'esprit de l'homme », mais aussi de céder à la raison bourgeoise. Déplorant au fur et à mesure du roman la dégradation d'un monde de moins en moins soumis à la passion, Lilstein et son ami français vieillissent ensemble en posant sans cesse, comme Goethe dans le Prologue de la dernière version de *Faust*, la question obsédante du salut de l'âme.

Ces personnages campent la part d'aventure proprement romanesque de l'ouvrage et ils reconstituent, à travers leurs échanges cryptés, dans une auberge du village de Waltenberg, toute l'histoire de la Guerre froide ; pourtant, leurs tractations secrètes, insoupçonnées d'un camp comme de l'autre, sans archives, sans notes, sans noms, visent moins à orchestrer le monde qu'à en manigancer, autour d'une *Linzer Torte*, les faux-pas ou les lubies comme le

---

<sup>34</sup> *W.*, p. 198.



feraient des gamins espiègles. Par cette référence ostentatoire à Faust et Méphisto<sup>35</sup>, Lilstein et sa taupe – en position d’auditeur docile jusqu’au renversement des toutes dernières pages –, incarnent jusqu’à la parabole non pas tant le cheminement des intellectuels communistes après et malgré Budapest, après et à cause de la chute du mur de Berlin, que le tiraillement préromantique entre pensée et action. Et les interminables monologues de Lilstein, « qui connaît mille kilomètres de poèmes en plusieurs langues, c’est-à-dire qu’il peut faire mille kilomètres en voiture en récitant des poèmes sans s’interrompre [...], surtout beaucoup de Goethe, de Heine, de Rilke, et Apollinaire »<sup>36</sup>, se muent en une chronique parfois mélancolique parfois jubilatoire de l’Humanité souffrante, en une pure méditation sur la *Menschheit*, au-delà des partis et doctrines.

L’autre, et troisième grand modèle, est Malraux, dont *Les Noyers de L’Altenburg* déjà cités ont inspiré le principe narratif de « simultanéité des deux fils du récit s’interrompant l’un l’autre et alternant pour raviver l’attention », le « procédé efficace d’éclairage en cours de route »<sup>37</sup>, l’identification des personnages abandonnée puis reprise, retouchée ou même contredite indéfiniment, alors même qu’on en croit le portrait achevé, sans qu’il y reste une part d’ombre, la technique quasi cinématographique du fondu enchaîné entre réalité et rêve, du « retour en arrière [ pour ] unifier la matière éclatée du roman »<sup>38</sup>, sans oublier l’art du détail dans les récits, la maîtrise et la confrontation des registres de langue les plus éloignés, du style parlé, trivial, policier au lyrisme sublimé. Le pastiche du maître ou l’hommage qui lui est rendu va jusqu’à reprendre la manière – que les exégètes appellent « lucidité d’écriture »<sup>39</sup> – dont Malraux désigne et explique dans son texte les procédés propres, stylistiques et de composition qu’il prête ensuite à son personnage.

De présence implicite, Malraux devient présence explicite et incarnée à partir du « Chapitre 5, 1978, La Rumeur et les bretelles », jusqu’au « Chapitre 8, 1965, Singapour, La locomotive et le kangourou » en passant par le « Chapitre 6, Paris/Moscou, 1978 » et le « Chapitre 7, 1965, Singapour, Les Usages du croquet ». Dans les chapitres 7 et 8, le Ministre de la culture, hyperbole de lui-même, est l’invité d’honneur d’un déjeuner au Consulat de France au cours duquel Max, ami de longue date qui se fait appeler Baron Clappique, du nom du personnage qu’il prétend avoir lui-même inspiré à son auteur, lance une conversation critique périlleuse sur *La Condition Humaine*.

Sur le plan fictionnel, c’est du vaudeville : les fonctionnaires en présence rivalisent de bons mots ou de platitudes pour rester en grâces auprès du ministre ; la vérité sur *La Condition Humaine* sort de la bouche d’une jeune coquette intelligente, au déplaisir de son mari, jeune fonctionnaire français d’apparence insignifiante en qui on reconnaîtra, plus tard dans le roman, la taupe qu’aucun contre-espionnage n’aura jamais soupçonné. De Vèze, ambassadeur de France, héros de Bir-Hakeim et « phallus à roulettes », venu parler de *L’Espoir* et de grands hommes, se rabat sur l’aventure amoureuse et fait du pied à la jeune femme.

---

<sup>35</sup> On retrouve cette référence chez un grand écrivain contemporain, Volker Braun qui, dans *Le roman de Hinze et Kunze* ([1968], traduit par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, nouvelle édition, Anne Marie Métaillé, 2007, à travers les dialogues entre l’apparatchik et son chauffeur, dénonce l’arrogance utopique d’un État socialiste de RDA autant que l’autorité de tous les régimes à vérité unique.

<sup>36</sup> *W.*, p. 196.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Michel Autrand, « Introduction », in André Malraux, *Œuvres Complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. XXXII.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. XXXIII.

Sur le plan didactique, c'est décisif : l'incident diplomatique entre Malraux et Max alias Clappique, dont il ne reste pas trace, précise-t-on, dans l'autobiographie de Malraux, part d'une « vacherie » de Nabokov rapportée par Max :

Pour Nabokov, poursuit Max, *La Condition Humaine*, avec sa pluie chinoise, ses nuits chinoises, ses rues chinoises, ses foules chinoises, [de] *Compagnie Internationale des Grands Clichés*, Nabokov recommande d'essayer avec du belge, *ils sortirent dans la nuit belge*.<sup>40</sup>

L'insulte débouche contre toute attente sur une leçon d'écriture dans laquelle Malraux, la voix sifflante, revendique :

Cliché, pastiche, imitation, c'est le cœur du sujet, on ne s'exprime pas, on imite, matière première de l'écrivain : l'œuvre des autres, et le cliché c'est ce qui reste des autres dans le langage.<sup>41</sup>

Mais comment s'y prend-on ?

On pastiche et on isole le dixième qui n'est pas imité, on essaie de mettre le reste en accord avec ce dixième. [...] On joue avec le pastiche dépassé, le début de mon roman...Evidemment c'est du polar, ordinaire [...] On pastiche le polar, ou Laclos. C'est cela, dit Malraux, on pastiche Faulkner ou les Russes des années 20.<sup>42</sup>

Pourquoi, dans quel but ?

Le pastiche dépassé devient un filtre à regarder le monde avec un œil différent.<sup>43</sup>

### ***Roman- farce ou essai sur la désillusion du roman historique***

Alors, que voit-on du monde et de son histoire à travers ces grands filtres pris dans la masse de *Waltenberg* ? De l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, le roman ne révèle rien que ne connaisse déjà le lecteur. Le mode de composition romanesque, inspiré du four à convertir les métaux de Martin et Thomas, et de sa maquette improvisée à partir de deux gros livres<sup>44</sup>, aboutit à fusionner les différents matériaux d'Histoire politique et culturelle en un acier textuel dense produisant une peinture réaliste de la période 1914-1991 dont les principaux traits sont calqués au pochoir.

– Max, du romanesque avec famille nombreuse !

– Oui, répond Max, belle histoire, photos de groupe, robes blanches, une escarpolette dans le coin de la photo, des noms passe-partout et un conflit superbe, Martin, Thomas ! [...] Si vous voulez une histoire, il faut du temps [...]. L'acier Bessemer, un seul problème, insuffisant en quantité, d'où l'arrivée de mes petits camarades Martin et Thomas, la quantité, voilà l'avenir, plus de cuves mais des fours verticaux [...]<sup>45</sup>

Mais contrairement à l'archétype du roman-fleuve de la *Mittleuropa*, *Danube* de Claudio Magris<sup>46</sup>, l'historiographie dans *Waltenberg* reste allusive. Par un excès de

---

<sup>40</sup> *W.*, p. 414.

<sup>41</sup> *W.*, p. 418.

<sup>42</sup> *W.*, p. 419.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *W.*, pp. 85-86.

<sup>45</sup> *W.*, p. 83.

<sup>46</sup> Claudio Magris, *Danubio*, Garzanti, Milan, 1986 (*Danube*, trad. Frçse de J. et M.N. Pastureau, Gallimard, Coll. « L'Arpenteur », 1988).

composition romanesque, de structuration pour vaincre le morcellement de la réalité extérieure, l'entrelacs des dates, les allers et retours dans le temps ne construisent en effet pas un sens historique, mais interrompent et entravent le temps qui devient un concept abstrait, dans lequel les expériences vécues des personnages paraissent sans réalité organique, ou accidentelles, du kitsch d'époque :

Sur la photo, ils sont cinq, skis au pied, pantalons de golf, pulls norvégiens, Max a un béret basque sur la tête, Hans et Lilstein une casquette, Lena un béret de chasseur alpin, Erna un bonnet de laine avec pompon ; derrière eux la façade d'un hôtel, un immense chalet double, avec des fleurs aux fenêtres. – Du kitsch d'époque, dit Max, c'est Frédérique qui avait pris la photo [...] – Je l'ai vue, ma mère [...] m'a avoué que vous étiez une drôle de bande, tous amoureux les uns des autres sans qu'on sache exactement où on en était.<sup>47</sup>

Malgré les pistes lancées en quatrième de couverture, *Waltenberg* n'est ni un roman d'amour ni un roman d'espionnage et l'ambition de traversée du siècle débouche, en filigrane, sur un constat ironique. Constat du caractère aléatoire de la construction européenne, dépassé des résistances à l'influence américaine et velléitaire des hommes face aux femmes qui les possèdent intellectuellement et physiquement. Constat aussi de la répétition de l'Histoire :

"Ils crèvent tous nos héros, continue Max, victimes du destin, comme on dit dans les feuilletons. – Du destin et de la répétition, dit de Vèze. – Ils meurent, l'Histoire se répète", ajoute Max.<sup>48</sup>

Peut-on alors parler d'une fonction heuristique du pastiche ? Oui, dans une logique de roman farce. Pour Hans « une histoire vraie, [c'est] donc quatre-vingt quinze pour cent de mascarade »<sup>49</sup> et Max, souvent appelé Scapin, ne choisit pas entre blague romanesque et saga - « Max, une blague romanesque, tu avais promis, pas une saga ! – Vous aurez tout ».<sup>50</sup> Oui aussi, dans la mesure où le pastiche crée un support de mémoire, faisant appel à celle du lecteur modèle, du public dont le romancier « se fait une idée très compliquée »<sup>51</sup> : il met en scène « quelqu'un qui le regarde et n'aime jamais ce qu'il écrit »<sup>52</sup>, un « Public détestable et nécessaire, avec son exigence folle et jamais rassasiée de qualité sans visage »<sup>53</sup>.

De toutes façons, dit Max, on a beau essayer « d'accrocher de la pensée à de la pensée [...] la pensée ne peut jamais reconquérir la durée »<sup>54</sup>. A ses yeux, l'historien n'est qu'un « coincé de bibliothèque », comme Morel, « qu'un journaliste qui regarde en arrière » :

*Foutue l'aventure ! Cyanure et caramels pour tout le monde ! – C'est une formule de journaliste, lance Morel. – Rentrez sous terre, répond Max qui rebondit, un historien ça n'est qu'un journaliste qui regarde en arrière.*<sup>55</sup>

Et c'est au journalisme – « On fait pleurer Margot et bander Marcel »<sup>56</sup> –, que le roman peut, au mieux, prétendre, même s'il est sans illusions sur la valeur du « roman, piqué de journal, pour séduire, à la va-vite »<sup>57</sup> ou sur celle du reportage :

---

<sup>47</sup> *W.*, p. 549.

<sup>48</sup> *W.*, p. 417.

<sup>49</sup> *W.*, p. 440.

<sup>50</sup> *W.*, p. 86.

<sup>51</sup> *W.*, p. 454.

<sup>52</sup> « Quelqu'un qui est en face, qui n'a pas pu lire la phrase que Max écrit, mais il semble la connaître au moment où elle s'écrit, elle semble s'écrire dans la tête de ce personnage en même temps que sur la page de Max. » *W.*, p. 454.

<sup>53</sup> *W.*, p. 455.

<sup>54</sup> *W.*, p. 324.

<sup>55</sup> *W.*, p. 399.

[On ne peut] pas tout dire si on veut rester sur le terrain et ne pas se faire rapatrier *manu militari* [...], pas commode le reportage dans le Rif avec les militaires [...] Quand on écrit comme ça, on coupe tout ce qui dépasse ; à force de couper c'est l'oeil qui ne voit plus.<sup>58</sup>

Dès lors, dans *Waltenberg*, l'incertitude entre roman et journal, l'interrogation sur une « forme fantasmée »<sup>59</sup>, selon l'expression de Barthes, est le motif interne à l'œuvre et la matrice dans laquelle se coule le dispositif romanesque, l'élément moteur, le « détail typique » par lequel la *fictio* façonne l'Histoire : faits, personnages, contextes historiques sont instrumentalisés dans un roman-essai sur la désillusion du roman historique, un peu comme si on lisait une version romancée de l'ouvrage de Lukacs, roman hybride qui ne parvient pas à s'extraire de la leçon didactique mise en application.

Une fois le livre refermé, le pastiche est le « relief karstique »<sup>60</sup> qui reste dans l'esprit du lecteur. Ce dernier a admis qu'il n'était pas dans un roman d'Histoire où on lui laisse la bride sur le cou, mais dans un métarécit critique ou dans un récit métacritique des possibilités et conditions romanesques de reconstitution de l'Histoire. Il est aussi privé du plaisir pédant de repérer les recettes de fabrication, puisque l'auteur dénonce, de lui-même, périodiquement, les conventions ou voix des autres qu'il a traversées et empruntées pour déterminer sa voix propre<sup>61</sup>. De surcroît, l'auteur oppose au lecteur réel des lecteurs internes fictifs, journalistes, écrivains, étudiants, philosophes, libraires, de musiciens, bouquinistes, penseurs et professeurs, plus brillants, plus cultivés que lui, et toute une bibliothèque - pas loin de 2000 œuvres ou auteurs cités, Pléiade, éditions originales, BD, albums de jeunesse, poésie-, qui ne laissent aucune place à l'interprétation.

C'est peut-être cette impossible interprétation que suggère la marque d'allégeance, comme de principe, à Flaubert dont le « buste raté, gueule pas commode, un bronze de tâcheron, modelé à la va-vite »<sup>62</sup> donne son titre au Chapitre 9 et dont les propos lestes, tirés d'une lettre à Bouilhet, enseignent à Max et Hans le mépris de la « précision inepte » ainsi que le souci « du détail qui détourne de l'ensemble mais qu'il faut garder car tout finit par se mettre en perspective »<sup>63</sup>.

Parce que « la vérité, pour être comprise a d'abord besoin d'être crue »<sup>64</sup>, dans *Waltenberg*, la *fictio* est ainsi une action de façonner, visant non pas l'exactitude factuelle des événements mais une aventure romanesque, un « récit à neuf portes »<sup>65</sup> au service d'une relecture historiographique des époques considérées, de leurs ambiguïtés et indicible. Mais le travail d'arrangement et fusion des détails, qui assure le passage d'une pratique discontinue

---

<sup>56</sup> *W.*, p. 468.

<sup>57</sup> *W.*, pp. 470-473.

<sup>58</sup> *W.* p. 436.

<sup>59</sup> R. Barthes, *La Préparation du roman, I et II. Notes de cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980 Paris, Texte établi, présenté et annoté par Nathalie Léger, Seuil-IMEC, 2003, p. 240.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>61</sup> « Il faut des années à un écrivain pour écrire avec le son de sa propre voix, traverser la voix des autres, de toute façon », *W.*, p. 420.

<sup>62</sup> *W.*, p. 433.

<sup>63</sup> *W.*, p. 439.

<sup>64</sup> *W.*, p. 91.

<sup>65</sup> *W.*, p. 77.

(le journalisme) au flux continu du roman<sup>66</sup>, est avant tout le fait de la phrase dont Hans dicte la technique de jongle et le principe de longueur à Max :

Il faut qu'elle s'étire et se batte en même temps contre tout ce qu'on lui a fait faire jusque là, il faut inventer une phrase longue, différente de ce qu'elle était avant qu'on ait commencé, une phrase en désordre, des mots en clair-obscur, avec le sentiment qu'ils ont raté quelque chose, ne commence pas ta phrase si tu sais comment la terminer, parce que le lecteur saura aussi, et quand tu relis tu enrages devant ce que tu n'as pas réussi à faire [...] Il faut lancer les mots sinon il ne restera bientôt plus que des phrases sèches et des langues de télégraphistes.<sup>67</sup>

Ainsi, bien *nourri* de savoir, *Waltenberg* a « l'air d'un roman »<sup>68</sup>. Mais moins qu'à une vérité de l'Histoire, moins qu'à l'Histoire tout court, il met surtout en scène une invisibilité de l'Histoire, dont le sens caché, méconnu, dénié, trivial, ou pur cliché est imprévisible et irréductiblement lié à « la part du destin dans l'écriture »<sup>69</sup>.

Brigitte Ouvry-Vial  
Le Mans Université

---

<sup>66</sup> Frédéric Martin-Achard, « Le nez collé à la page : Roland Barthes et le roman du présent », *Trans -N°3 Ecrire le présent*, ISSN 1778-3887, <http://trans.univ-paris3.fr>.

<sup>67</sup> *W.*, p. 536.

<sup>68</sup> *W.*, p. 534.

<sup>69</sup> *W.*, p. 418.