

Trabajo de Fin de Máster en Estudios Franceses y Francófonos

L'hybridité du genre biographique au tournant du XXI^e siècle.

Étude de quatre récits concernant

la Seconde Guerre Mondiale :

Point de rencontre de la biographie, l'histoire et le roman.

Autora: Silvia Gilabert Fontanals.

Tutora: Dra. D^a Laura Eugenia Tudoras

Facultad de Filología

UNED

Convocatoria ordinaria de junio

Curso 2019/20

Resumen

Los relatos biográficos están de moda en la literatura francesa contemporánea. Desde la antigüedad, el género biográfico ha evolucionado. Actualmente, hay una tendencia a difuminar los límites entre géneros literarios y en este caso, la biografía, la autobiografía, la autoficción y la bioficción interactúan hasta el punto de que es a menudo difícil clasificar una obra literaria en un género literario clásico. Además la biografía ha sido la excusa para que algunos autores hayan creado ensayos filosóficos a partir de ella. Por último, hay que añadir una tendencia a borrar los límites entre la historiografía y la literatura de tal forma que la primera imita las estrategias narrativas de la segunda y que ésta se apropia del rigor documental de aquella.

En este trabajo de tipo documental, vamos a analizar estas interacciones entre los distintos géneros que tratan los relatos de vidas, y por otra parte, el desasosiego que genera la voluntad de presentar una representación fiel de la realidad, la exactitud de los datos y la reflexión filosófica sobre el concepto de verdad en la literatura francesa del siglo XXI.

En la primera parte de este trabajo, hemos combinado una revisión bibliográfica sobre este tema y el análisis de varias obras literarias, como ejemplos de este carácter híbrido de los géneros literarios. Hemos analizado la importancia del género biográfico en el panorama literario francés actual, las dificultades para encontrar una definición precisa de la biografía y sus conceptos relacionados, los rasgos más significativos del género biográfico actual y sus posibles clasificaciones.

En la segunda parte, nos hemos centrado en el estudio de cuatro relatos: *Jan Karski* de Yannick Haenel, *L'Origine de la violence* de Fabrice Humbert, *HHhH* de Laurent Binet et *l'Histoire de mes grands-parents que je n'ai pas eus* d'Ivan Jablonka, como muestras de obras híbridas donde la biografía, la autobiografía, la historia, el ensayo y la metaficción se conjugan en proporciones variables en cada una de estas obras y como modelos experimentales que exploran nuevas vías en el género literario.

Hemos establecido una comparación entre las cuatro obras a partir de los criterios examinados en la primera parte del trabajo, como su carácter híbrido y la preocupación por una transmisión verídica de la realidad. Seguidamente hemos profundizado sobre las peculiaridades comunes a los cuatro relatos: la obsesión por la guerra y el Holocausto, el nuevo concepto de héroe, la metaficción, la desconfianza hacia el lenguaje, la importancia

de los elementos paratextuales y la intertextualidad, así como la vuelta a una literatura más comprometida con lo social.

Palabras-clave: novela francesa contemporánea, biografía, relatos de vidas, historiografía, género híbrido.

Résumé

Les récits de vie sont à la mode dans la littérature française contemporaine. Depuis l'antiquité, le genre biographique a évolué. De nos jours, il y a une tendance à brouiller les limites entre les genres littéraires et dans ce cas, la biographie, l'autobiographie, l'autofiction, la biofiction interagissent à tel point que il est souvent difficile de classer une œuvre littéraire dans un genre littéraire classique. En plus la biographie a servi à certains auteurs de tremplin pour en faire des essais philosophiques. Enfin, il y a une tendance à effacer les limites entre l'historiographie et la littérature de telle façon que la première copie les stratégies narratives de l'autre et la seconde s'approprie de la rigueur documentaire de la première.

Dans ce travail documentaire nous allons analyser ces interactions entre les genres qui s'occupent des récits de vie ainsi que l'inquiétude pour une représentation fidèle de la réalité, l'exactitude des données et le questionnement philosophique sur le concept de vérité dans la littérature française du XXI^e siècle.

Dans la première partie de cette étude, nous avons combiné une révision bibliographique sur cet état des lieux et l'analyse de plusieurs œuvres littéraires, comme exemples de cette hybridité générique de la littérature. Nous avons analysé l'importance du genre biographique dans l'ensemble de la littérature française actuelle, les difficultés pour trouver une définition nette de la biographie et ses formes adjacentes, les traits les plus remarquables du genre biographique actuel et ses possibles classements.

Dans la deuxième partie, nous avons focalisé le travail sur quatre récits, *Jan Kariski* de Yannick Haenel, *L'Origine de la violence* de Fabrice Humbert, *HHhH* de Laurent Binet et *Histoire de mes grands-parents que je n'ai pas eus* d'Ivan Jablonka, comme prototypes d'œuvres hybrides où la biographie, l'autobiographie, l'histoire, l'essai et la métafiction se

conjuguent en proportions différentes dans chacune des œuvres et comme modèles expérimentaux qui tâtonnent de nouvelles voies en littérature romanesque.

Nous avons, d'abord, établi une comparaison entre les quatre œuvres à partir des critères examinés dans la première partie du travail comme leur caractère hybride et le souci par une transmission véridique de la réalité. Ensuite, on a approfondi sur les particularités communes à ces quatre récits : l'obsession par la guerre et la Shoah ; le nouveau concept de héros, la métafiction, la méfiance du langage, l'importance des éléments paratextuels et l'intertextualité et enfin le retour à une littérature de l'engagement.

Mots clés : roman français contemporain, biographie, récits de vie, historiographie, hybridité.

Sommaire

Resumen	3
Résumé	4
1. Introduction	10
1.1-Domaine d'étude de ce travail	10
1.2. Objectifs de cette étude	13
1.3. État de la question	16
1.3.1. Réapparition des récits de vie dans la littérature actuelle	16
1.3.2. Révision bibliographique sur l'état de la question	18
1.4. Méthodologie de travail :	20
PREMIÈRE PARTIE	22
2. La réapparition du biographique et de l'Histoire dans la littérature contemporaine	22
2.1. Le biographique dans la littérature de l'extrême contemporain	22
2.2. Un peu d'histoire sur le biographique	24
2.3. L'importance de l'Histoire dans tous ces récits	27
2.4. Crise épistémologique de l'histoire et la biographie	30
3. Les récits de vie dans la littérature de l'extrême contemporain	33
3.1. Quelques définitions : Éclaircissement ou confusion ?	33
3.2. Pour quoi les récits de vie ? Finalités et raisons.	38
3.3. Comment gérer la vérité dans les récits de vie	41
3.4. Traits habituels des récits de vie du XXI ^e siècle.	48
3.4.1. L'exceptionnalité du personnage	48
3.4.2. La mort comme élément de fond ou central	49
3.4.3. Narration pas toujours chronologique	49
3.4.4. L'intromission de l'écrivain dans les récits de vie	50
3.4.5. La photo comme élément indispensable du récit	51
3.4.6. Les biographies d'autres écrivains ou d'autres artistes	52

3.4.7. l’Intertextualité des récits de vie	53
3.4.8. La fragmentation du récit	54
3.4.9. L’importance du paratexte	55
3.5. Types de biographies	57
3.5.1. Biographies réelles ou imaginaires	57
3.5.2. Biographies avec ou sans le consentement du biographié	60
3.5.3. Biographies des personnes célèbres ou de personnes ordinaires	61
3.5.4. Biographie /autobiographie	64
3.5.5. Biographie / biofiction.	65
3.5.6. Biographies avec ou sans l’Histoire comme contexte	69
3.5.7. Les biographies écrites par hommes ou femmes.	72
DEUXIÈME PARTIE	74
4. Œuvres choisies. Première approche comme récits de vie.	74
4.1. <i>Jan Karski</i> (dorénavant <i>JK</i>)(2009) de Yannick Haenel	74
4.2. <i>L’origine de la violence (OV)</i> (2009) de Fabrice Humbert	75
4.3. <i>HHhH</i> (2010) de Laurent Binet	76
4.4. <i>Histoire des mes grands-parents (HGP)</i> (2012) d’Ivan Jablonka	78
4.5 Conclusion	79
5. Les traits biographiques de ces quatre récits	80
5.1. <i>Jan Karski</i> . Un héros que personne n’a voulu écouter.	80
5.2 <i>Origine de la violence</i> . Le passé voilé	80
5.3 <i>HHhH</i> . La Mémoire des héros.	81
5.4. <i>HGP</i> : La biographie comme enquête.	83
5. 5. Conclusion	84
6. Le point de vue romanesque de ces récits	84
6.1. <i>HHhH</i> ou l’infra-roman	85
6.2. <i>HGP</i> : Un roman archéologique.	86
6.3. Conclusion	88

7. Le rôle de l'Histoire dans les quatre récits	88
7.1. L'importance des témoins dans <i>Jan Karski</i>	88
7.2. L'Histoire et l'individualité dans <i>L'Origine de la Violence</i>	89
7.3. Les techniques romancières pour nous raconter l'histoire. <i>HHhH</i>	90
7.4. De la micro-histoire à la macro-histoire. <i>Histoire des Grands parents</i>	92
7.5. Les sources d'information	94
8. La fiction et la vérité. Simplicité ou obsession.	95
8.1. La biofiction et la polémique. <i>Jan Karski</i>	95
8.2. La biofiction comme essai sur « l'Origine de la Violence » dans <i>OV</i>	96
8.3. Le jeu de la fiction et la réalité dans <i>HHhH</i>	97
8.4. Refus de la fiction. <i>Histoire des Grands parents que je n'ai pas eus.</i>	99
8.5. Conclusion	100
9. Thèmes communs aux quatre récits	101
9.1. La violence	101
9.1.1. <i>Jan Karski</i> . La violence de l'humanité	101
9.1.2. <i>OV</i> : Les coupables : qui sont-ils ? Pourquoi le sont-ils ?	102
9.1.3. <i>HHhH</i>	104
9.1.4. Contre la violence, l'abnégation dans <i>HGP</i>	105
9.1.5. Conclusion	105
9.2. La mort	106
9.3. Le retour des héros	107
9.3.1. L'impossible devient réalité dans <i>Jan Karski</i>	107
9.3.2. Le héros de guerre. Le dévouement jusqu'à la fin dans <i>HHhH</i>	108
9.3.3. La reconnaissance des héros de tous les jours dans <i>HGP</i>	108
9.3.4. Le héros qui cherche la justice mais pas la reconnaissance dans <i>OV</i> ...	109
9.3.5. Conclusion	110
9.4. La Mémoire et l'oubli	110
10. Quelques traits à souligner	112

10.1. L'importance de l'individuel	112
10.2. La coïncidence d'espaces.	113
10.3. Le temps : entre le présent et le passé.	115
10.4. Écrivains de la troisième génération	116
10.5. Les photos, les lettres, les archives	119
10.6. Les témoins et les messagers.	120
10.7. L'intertextualité	121
11. Aspects langagiers	123
11.1. L'esthétique littéraire au service de l'émotion	123
11.1.1. <i>Jan Karski</i> . L'émotion à fleur de peau.	123
11.1.2. Le moi comme univers dans l' <i>Origine de la violence</i>	125
11.1.3 L'ironie dans <i>HHhH</i>	126
11.1.4. <i>HGP</i> ou l'émotion compatissante.	127
11.1.5. Conclusion	128
11.2 Difficultés pour écrire	128
11.2.1. L'inutilité du message dans <i>Jan Karski</i>	129
11.2.2. L'opposition de la famille à écrire dans <i>L'Origine de la Violence</i>	129
11.2.3. La métafiction dans <i>HHhH</i>	130
11.2.4. <i>HGP</i> et « un historien pour réparer le monde »	133
11.2.5 Conclusion	134
Conclusions de cette étude	135
Bibliographie	139

1. Introduction

1.1-Domaine d'étude de ce travail

La littérature, comme les êtres vivants, change constamment et le genre biographique n'est pas l'exception. D'un autre côté, l'historiographie évolue ; la vérité de l'Histoire racontée à la façon classique est mise en question, les points de vue se multiplient, l'importance de l'individu par rapport au groupe augmente. Dans ce contexte de relativisation, la littérature s'y mêle justement pour nous offrir un caractère plus enquêteur avec beaucoup d'hypothèses et centré sur des individus concrets.

Ce croisement de chemins entre la littérature et l'Histoire¹, entre l'Histoire et la biographie et entre la biographie et le roman fait que les limites se brouillent de plus en plus et donc une révision de l'état des lieux sur le genre biographique est indispensable. D'ailleurs, l'enthousiasme grandissant des lecteurs par toute sorte de romans biographiques, biofictions, récits non-fiction et réécritures de l'Histoire font que le domaine d'étude de ce travail soit à l'ordre du jour.

Puisque l'historiographie et la biographie sont des branches de l'Histoire globale, dans ce travail nous allons analyser non seulement l'état de la question de la biographie et la biofiction dans la littérature française du XXI^e siècle, mais aussi l'importance de l'Histoire comme contenu dans les œuvres romanesques publiées récemment. Pour ce faire, dans une première partie, nous allons d'abord faire référence à plusieurs œuvres littéraires publiées depuis la fin du XX^e siècle qui pourraient être classées comme biographies ou biofictions et à des articles qui parlent sur la question. Le but principal est la découverte de possibles tendances et différences vis-à-vis des biographies et romans d'autrefois. La fragmentation des récits, l'intromission de l'auteur dans les biographies, la convergence entre biographie et autobiographie, les limites brouillées entre biographie y biofiction, l'importance grandissante de l'individu ordinaire par rapport aux célébrités et aux groupes sociaux et l'intérêt de l'Histoire dans les romans contemporains, ce sont quelques traits qui semblent se répéter dans ce que nous appellerons dorénavant « les récits de vie ».

1-Dorénavant, « Histoire » avec « h majuscule » fera référence à l'histoire comme la discipline qui étudie le passé de l'humanité et comme savoir général et « histoire » avec « h minuscule » à un récit ou aventure particulière.

Nous avons donc considéré un concept très ouvert de « récit de vie » comme choix des œuvres de référence pour cette étude : romans biographiques, récits non-fiction, biofictions, biographies inventées, romans-essai, roman historique, etc. la plupart appartenant au XXI^e siècle.

Les œuvres commentées sont :

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane (2013) : *Quelle vie, un récit de filiation* (1914-2014). Paris. France. Hautes études. EHESS Gallimard. Seuil. Document numérique.

BERTINA, Arno (2008) : *Ma Solitude s'appelle Brando, hypothèse biographique*. Paris. France. Éditions Gallimard. Verticale. Phase deux.

CAMUS, Renaud (2003) : *Le Chien Horla*. Paris. France. P.O.L. Version numérique

CARRÈRE, Emmanuel (2002) : *L'Adversaire*. P.O.L. Paris. France. Version numérique.

ÉCHENOZ, Jean (2008) : *Courir*. Paris. France. Éditions Minuit, édition électronique 2012.

ÉCHENOZ, Jean (2012) : *Ravel*. Paris. France. Éditions de minuit. Édition électronique.

ÉCHENOZ, Jean (2012) : *Des Éclairs*. Paris. France. Les éditions de minuit. Édition électronique.

ÉCHENOZ, Jean (2012) : *14*. Paris. France. Hachette Livre. Collection BACpro (2015)

FERRARI, Jérôme (2015) : *Le Principe*. Paris. France. Actes sud. Version numérique.

FOURNIER, Jean-Louis (1999) : *Il n'a jamais tué personne, mon papa*. Paris. France. Éditions stock. Le livre de poche.

GUEZ, Olivier (2017) : *La Disparition de Josef Mengele*. Paris. France. Éditions Grasset. Collection Livre de Poche.

JENNI, Alexis (2011) : *L'Art français de la guerre*. Paris. France. Éd. Gallimard. Version numérique Team AlexandriZ.

KHADRA, Jasmina (2015) : *La Dernière Nuit du Raïs*. Paris. France. Éditions Julliard. Collection Pocket

LE CLÉZIO, J.M.G. (2004). *L'Africain*. Éditions Mercure de France. Collection Folio.

LEMAÎTRE, Pierre (2013) : *Au revoir là-haut*. Paris. France. Éditions Albin Michel. Le livre de Poche.

LITTELL, Jonathan (2006) : *Les Bienveillantes*. Paris. France. Éditions Gallimard. Collection Folio.

MAALOUF, Amin (1996) : *Les Échelles du Levant*. Paris. France. Éditions Grasset. Collection Livre de Poche.

MACÉ, Gérard (1991) : *Vies antérieures*. Paris. France. Éditions Gallimard. Collection Le Chemin.

MICHON, Pierre (1984) : *Vies minuscules*. Paris. France. Éditions Gallimard. Collection Folio

MODIANO, Patrick. (1997) : *Dora Bruder*. Paris. France. Collection Folio. Gallimard. Version numérique.

NOTHOMB, Amélie (1999) : *Stupeur et tremblements*. Paris. France, Éditions Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (2004) : *Biographie de la faim*. Paris. France. Éditions Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie (2013) : *La Nostalgie heureuse*. Paris. France. Éditions Albin Michel.

PLUTARQUE (100-120) : *Vies parallèles*. Un texte de domaine public. Une édition libre Bibebook www.bibebook.com.

QUIGNARD, Pascal (2000) : *Terrasse à Rome*. Paris. France. Éditions Gallimard. Collection Folio.

QUIGNARD, Pascal (2017) : *Dans ce jardin qu'on aimait*. Paris. France. Éditions Gallimard. Collection Folio.

RAVEY, Yves (2003) : *Le Drap*. Paris. France. Éditions de Minuit. Édition électronique 2012.

SALVAYRE, Lydie (2014) : *Pas pleurer*. Ed du Seuil. Document numérique réalisé par Nord Compo.

SALVAYRE, Lydie (2013) : *7 Femmes*. Ed. Perrin. Version numérique.

SEMPRUN, Jorge (1963) : *Le Grand Voyage*. Paris. France. Gallimard.
<https://books.openedition.org/psn/1639> .

SONNET, Martine (2009) : *Atelier 62*. Mazères. France. Le temps qu'il fait.

SCHWOB, Marcel : *Vies Imaginaires (1896)*. Une édition libre. bibebook, .ISBN: 9782-8247 0887-4 bibebook, www.bibebook.co

www.bibebook.com

TEULÉ, Jean (2011) : *Charly 9*. Paris. France. Éditions Julliard.

VIGAN, Delphine (2011) ; *Rien ne s'oppose à la nuit*. JCLattès. ISBN 978-2-709-63766-4.

VUILLARD, Éric (2012) : *Congo*. Paris. France. Actes Sud. Babel.

VUILLARD, Éric (2017) : *L'ordre du jour*. Paris. France. Actes Sud.

Dans une deuxième partie, nous allons nous concentrer sur l'analyse de 4 œuvres littéraires comme prototypes de ces nouvelles tendances hybrides soulignées dans la première partie, qui partagent l'intérêt par la biographie, l'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale et l'intromission insistante du narrateur dans le récit.

Les oeuvres étudiées dans la deuxième partie du travail :

BINET, Laurent (2010) : *HHhH*. Paris. France. Éditions Grasset.

HAENEL, Yannick (2009) : *Jan Karski*. Paris. France. Collection folio. Gallimard. Version numérique.

HUMBERT, Fabrice (2009) : *L'Origine de la violence*. Paris. France Le livre de poche. Ebook difusse Team AlexandriZ.

JABLONKA, Ivan (2012) : *Histoire de mes grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*. Paris. France. Éditions du Seuil. Document numérique.

1.2. Objectifs de cette étude

Dans la première partie de ce travail, la finalité consiste à élaborer une réflexion critique sur les tendances littéraires du roman du XXI^e siècle et spécifiquement sur la biographie et la biofiction.

Notre hypothèse de travail de base consiste à prouver que de nos jours, il n'y a pas de genres littéraires purs en ce qui concerne les récits de vie et que tous les essais de classement n'ont pas servi à simplifier ou clarifier la question.

À partir de cette prémisse de base, ce travail voudrait mettre en relief :

- Les formes hybrides sont de plus en plus communes en littérature contemporaine
 - Il y a des limites floues entre la biographie, l'autobiographie, la biofiction, l'autofiction et le roman.

- L'Histoire et la littérature ont une tendance grandissante à partager leurs stratégies narratives, ce qui contribue à brouiller les limites.
- La vraie biographie en littérature n'existe pas, puisque n'importe quelle figure de style ou choix esthétique dénature l'essence du biographique et la transforme en biofiction.
- Il est plus important la forme que le contenu pour décider si un récit est une biographie ou une fiction.
- Nous adoptons le terme « récit de vie » comme élément de classement générique en littérature.
- La notion de vérité est mise en question
 - Il y a une obsession grandissante de la part des écrivains contemporains pour prouver que ce qu'on raconte est vrai.
 - La nature de la réalité est contestée. L'objectivité n'existe plus. La perception est toujours subjective et biaisée.
 - Le simple fait de « traduire » un fait à des mots suppose déjà une altération de la réalité.
 - Toute sorte d'ornement littéraire contribue à la déformation de la réalité et met en doute la véracité des faits.
- La préférence par l'individuel dans les récits de vie.
 - Les récits de vie sont à la mode parce que dans la société actuelle il y a un plus grand intérêt par l'individu que par le groupe.
 - Les récits de vie actuels ont une préférence par l'individu ordinaire que par des personnages célèbres.
 - Même dans les cas des personnages célèbres, on préfère la vie privée aux succès publics.
 - Une redécouverte de l'exceptionnalité de l'individu par rapport au groupe avec une nouvelle conception du héros.
- L'importance des données historiques dans les récits de vie.

- L'Histoire est un sujet de fort intérêt dans les récits du XXI^e siècle et notamment dans les récits de vie.
- On revisite l'Histoire depuis le présent. Par conséquent on ne parle plus de « romans historiques » mais de « romans archéologiques ».
- L'importance du narrateur
 - Les narrations ont une tendance à être racontées à la première personne, avec un point de vue interne.
 - Bien que d'habitude le narrateur n'est pas le personnage principal, il a un rôle très important dans le développement du récit.
 - Le narrateur omniscient disparaît des récits de vie.
 - La métafiction est à l'ordre du jour. Le narrateur a une tendance significative à faire des commentaires sur le propre récit, sur ses difficultés à écrire et sur le choix et véracité des faits qu'il raconte.
 - L'approche du narrateur au lecteur est une stratégie habituelle.
- La fragmentation du texte est une stratégie littéraire qui continue de se multiplier.
 - Le texte littéraire veut copier la pensée humaine ce qui provoque un changement brusque d'un thème à un autre, un mélange entre histoires parallèles et un désordre chronologique.
 - Paradoxalement, cette fragmentation contribue à créer une illusion de véracité et de lutte contre les possibles suspicions d'invention de la part du lecteur.
- L'importance des éléments paratextuels dans les récits de vie.
 - Il n'est pas suffisant de lire un récit pour en décider la véracité. Il faut consulter les commentaires de l'éditeur, les déclarations de l'auteur, etc.
 - On va mettre en doute le concept du « mort de l'auteur » de Roland Barthes. Connaître la vie de l'auteur peut aider à une meilleure compréhension du récit.
- Le rôle du lecteur comme élément indispensable dans les récits de vie.

- Le lecteur est le dernier à décider comment lire un récit et à accepter la possible véracité des faits.
- Plusieurs lectures sont possibles à partir d'un même texte.

Dans une deuxième partie, nous avons réduit le champ d'action à quatre œuvres de reconnu intérêt littéraire pour approfondir dans les mêmes objectifs cités ci-dessus, qui ont en commun la thématique de la Seconde Guerre Mondiale, qui ont été écrites autour des années 2010, qui sont des récits de vie et où l'hybridité générique est un des traits à mettre en valeur.

Spécifiquement, nous voulons souligner :

- Les différences entre les écrivains qui ont été témoins plus ou moins directs de la Seconde Guerre Mondiale des écrivains actuels, nommés de « la troisième génération.
- Un changement progressif de roman historique, où toute l'action et le narrateur appartiennent à l'époque dont on parle, à un roman archéologique, où le récit est raconté depuis le présent, où le récit devient une enquête et où le narrateur n'appartient plus aux événements principaux dont on parle.
- Un retour du héros. Un héros qui appartient aux gens ordinaires mais idéalisé quand même.
- La biographie et l'histoire comme outils pour ne pas oublier et restituer la Mémoire historique.

1.3. État de la question

1.3.1. Réapparition des récits de vie dans la littérature actuelle

De nos jours, la prose contemporaine a encore franchi une autre étape dans l'histoire de la littérature. Depuis le XVIII^e siècle, le roman est le genre préféré des lecteurs. La maîtrise arrive avec le roman réaliste de Balzac et Flaubert et la suprématie, avec le naturalisme. Par le roman, l'écrivain du XIX^e siècle essaie de faire un portrait exact et exhaustif d'un moment historique donné. C'est sans importance si la Gervaise de Zola ou le capitaine Montauran de Balzac sont des personnages de fiction ; ce qui compte, c'est que l'histoire à raconter ait l'air vrai ; cela va se traduire par de longues descriptions de

paysages, de villes, de maisons ; les personnages sont dépeints jusqu'au détail le plus insignifiant et tout cela bien intégré dans le contexte social et politique de l'époque.

Au tournant du XX^e siècle, et arrivés au sommet de la « perfection » portraitiste, les écrivains retrouvent un nouveau fil à suivre : l'expression du moi. De plus en plus, le narrateur du récit est à la première personne ; de la description physique des personnages, on passe à une profonde réflexion psychologique.

Après la Seconde Guerre Mondiale, à part quelques auteurs plus engagés comme Sartre ou Camus, apparaît la littérature débridée du Nouveau Roman où ni les descriptions détaillées ni l'analyse psychologique ni l'engagement politique n'est plus à la mode. Depuis les bribes de conversations à travers le mur de *Vous les entendez* de Nathalie Sarraute jusqu'à *W ou souvenir d'enfance*, récit moitié autobiographique, moitié cauchemardesque de Georges Perec en passant par l'expression maintes fois répétée de « mon cul » de *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau, tout est permis.

Mais cela ne pouvait pas durer. À partir des années quatre-vingt, avec la lassitude du formalisme et autotélisme littéraire, la prose semble rebrousser chemin et parmi les nouveautés on va retrouver une reprise du roman « vrai » et de l'engagement social. D'un côté, ce sera l'autobiographie, la biographie et le récit historique avec ses nouvelles formes comme l'autofiction et la biofiction ou comme Gefen dit d'« un désir du retour au sujet »² et d'un autre côté, un renouvellement de l'engagement dans le roman. Par exemple, *Trois Femmes puissantes* de Marie Ndiaye ou *Allah n'est pas obligé* de Ahmadou Kourouma dénoncent les abus des femmes et des enfants dans une Afrique qui n'évolue pas à cause des traditions, la pauvreté et la guerre. Avec la composante biographique, nous pouvons citer *Le drap* d'Yves Ravey ou *Atelier 62* de Martine Sonnet, récits très étroitement liés à l'industrialisation des années soixante.

De toute façon, les écrivains continuent, en général, de réfléchir à leurs récits, d'une façon même insistante, soit pour nous parler de leurs peurs artistiques, soit pour exprimer leur position face à la vérité de ce qu'on est en train de raconter. Robin nous offre l'exemple de *Dans le miroir qui revient*, où déjà en 1985 Robbe-Grillet interrompt maintes fois le récit linéaire pour y ajouter des commentaires d'auteur sur les transformations de son écriture (Robin 1989 :10)³. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Vigan nous explique ses

2- Gefen, paragraphe 2. <https://books.openedition.org/pulg/2299>

3- Si dans ce travail nous n'allons pas analyser l'œuvre de Robbe-Grillet, nous voudrions quand même y ajouter un petit fragment qui souligne très bien ce qui seront les nouvelles tendances des écrivains de

difficultés pour écrire le récit et la peur d'arriver à donner une image trop forte ou trop faible de sa mère. Laurent Binet, dans *HHhH*, a un grand souci à justifier certains détails ou épisodes et s'ils ont la crédibilité suffisante pour les tenir en compte ou pas.

Au XXI^e siècle, nous en sommes encore là. Et même, Gil affirme que les récits de vie en général ont pris la première place dans la production littéraire de ces dernières années et ont déplacé le roman comme le genre de pointe (Gil 2014 : 57).

1.3.2. Révision bibliographique sur l'état de la question

Le roman contemporain continue d'évoluer. Si certains critiques ont auguré la mort du roman comme genre littéraire, d'autres ont visé plus loin. Le recueil de Marc Dambre, Aline Mura-Brunel et Bruno Blanckeman *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle* nous prouve que le roman français a encore un long parcours devant lui, notamment dans le champ de l'auto et biofiction.

Depuis l'antiquité, le genre biographique a fait partie aussi bien de la littérature que de l'historiographie. Le public a été toujours intéressé par les vies des personnes mais la manière de les raconter a évolué. Si c'est la vie de l'écrivain dont il s'agit, c'est une autobiographie, si c'est celle de quelqu'un d'autre, c'est une biographie, mais les limites entre les deux sont de plus en plus brouillées dans la littérature contemporaine. Les limites entre réalité et fiction ont été un souci constant des critiques littéraires.

Pareillement à une société où hommes et femmes ont les mêmes droits et où la séparation par sexe est de plus en plus floue, en littérature les limites entre les genres littéraires ont tendance à disparaître.

Déjà Philippe Lejeune publie en 1975 *Le Pacte autobiographique* où on établit certains critères pour faire confiance à un écrivain qui écrit sur lui-même ; mais plus tard, on va suivre ces mêmes critères quand on entre dans le terrain de la biographie.

Une quantité grandissante de terminologie est apparue pour essayer de distinguer les différents types de récits de vie et plusieurs critiques littéraires ont essayé de faire face

l'extrême contemporain. En parlant de sa mère, il pense à l'artificialité de la littérature pour en exprimer le souvenir.

« Quand je relis des phrases du genre “ma mère veillait sur mon difficile sommeil” ou “son regard dérangeait mes plaisirs solitaires”, je suis pris d'une grande envie de rire, comme si j'étais en train de falsifier mon existence passée dans le but d'en faire un objet bien sage (...). Non seulement je ne les ai vécus ni à l'imparfait ni sous une telle appréhension adjectivale, mais en outre, au moment de leur actualité, ils grouillaient au milieu d'une infinité d'autres détails, dont les fils entrecroisés formaient un tissu vivant » Extrait de A. Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 17, cité par Robin 1989 : 11).

à cette problématique du brouillage des limites entre les genres littéraires. Parmi ces auteurs nous pouvons en citer quelques-uns. Robert Dion et Frances Fortier dans *Vies en récits*, recueillent une série d'articles qui partent de la base d'un rapprochement entre biographie et autobiographie. Alexandre Gefen et Dominique Viart travaillent notamment dans le champ de la biographie et notamment de la biofiction et Viart, en plus, s'est intéressée aux récits de filiation. Wolfgang Asholt et Laurent Demanze proposent des formes alternatives au roman contemporain en visant à un nouveau réalisme et la création de récits en forme d'enquête. Miruna Craciunescu analyse les approches prescriptives et descriptives de classement des récits de vie. Marie Jeanne Zenetti traite le thème de la vérité et la réalité dans les récits. Solange Gil révisé l'importance des récits de vie dans la littérature française contemporaine et établit un rapport direct entre récits de vie et télé-réalité. Bernard Andrès étudie les interactions entre biographie et essai.

Les récits de vie nous montrent un autre point de friction : quels sont les contenus et stratégies narratives qui appartiennent à littérature et quels autres à l'Histoire. L'appropriation de techniques de recherche historique par la littérature et vice-versa a contribué au développement de toute une sorte d'œuvres hybrides où l'historiographie et la littérature ne savent plus où trouver leurs distances. Dominique Viart et Gianfranco Rubino dans *Le Roman français contemporain face à l'Histoire* recueillent plusieurs articles sur le rôle de l'Histoire dans les récits de vie et comme la littérature et l'Histoire veulent s'approprier des stratégies narratives de l'autre. Raphaëlle Guidée fait l'approche entre l'historiographie et la biographie dans le sujet de la Seconde Guerre mondiale.

D'autres auteurs ont voulu analyser certaines œuvres littéraires qui font partie de cette littérature hybride. Mary Vogl s'interroge sur l'importance de la photographie dans *L'Africain* de Le Clézio ; Jeanne Bem expose le caractère hybride de *Dora Bruder* de Modiano ; Alexandre Gefen analyse les particularités de biographies de Échenoz ; *14, Éclairs, Ravel* et *Courir*. Isabelle Bernard aborde le thème de l'hybridité textuelle à propos de *Le Principe* de Ferrari.

En ce qui concerne la deuxième partie de cette étude, Aurélie Barjoret a travaillé le thème de la troisième génération d'écrivains de la Seconde Guerre Mondiale. Quant aux auteurs les plus récents comme Laurent Binet, Fabrice Humbert, Ivan Jablonka ou Yannick Haenel, il y a peu de littérature consacrée à leurs œuvres et ce sont surtout leurs propres présentations en vidéo qui nous aident à découvrir quelques particularités de leurs travaux.

En conclusion, il y a une littérature abondante sur la biographie, la biofiction, l'autobiographie, l'autofiction, le conflit réalité-fiction et le rôle de l'Histoire dans la littérature, mais la plupart de ces études sont trop compartimentés, se concentrent sur un thème concret et n'établissent presque pas de rapports avec les domaines voisins. En conséquence, il y a peu d'études qui travaillent tous ces thèmes en même temps pour en donner une vision d'ensemble et pouvoir établir des multiples connexions entre eux. C'est pour cela que nous avons voulu, dans une première partie, travailler le genre des récits de vie mais dans une conception globale où l'autobiographie, la biographie, la fiction et l'Histoire se tiennent de la main. Dans une deuxième partie, nous avons choisi quatre œuvres, assez récentes et dont la bibliographie existante est plutôt maigre. D'ailleurs, nous considérons que *l'Origine de la Violence*, *Jan Karski*, *HHhH* et *Les grands-parents que je n'ai pas eus* sont de bons représentants de cette nouvelle tendance dans la littérature du roman contemporain pour prouver les objectifs de cette étude.

1.4. Méthodologie de travail :

Puisque la finalité de cette étude est une réflexion critique et point de partie pour d'autres recherches plus spécifiques, la méthodologie suivie sera documentaire et descriptive et donc d'ordre basique et qualitatif. Une étude expérimentale et quantitative aurait exigé l'analyse d'au moins une centaine de récits et une délimitation plus stricte du domaine de travail, ce qui n'est pas le cas dans ce travail.

D'abord nous avons entrepris une recherche exhaustive de bibliographie autour des récits de vie, du caractère hybride des nouvelles productions littéraires et des points de rencontre entre l'historiographie et le roman.

En même temps nous avons choisi une série de récits littéraires publiés depuis la fin du XX^e siècle, la plupart classés comme biographies ou biofictions et qui ont servi d'exemple, de confirmation ou réfutation des différentes hypothèses de travail que nous avons proposées.

Comme critères d'élection de ces œuvres, nous avons considéré, en premier lieu, le prestige de l'écrivain comme c'est le cas de Patrick Modiano ou J.M.G. Le Clézio, prix Nobel de littérature. En deuxième lieu, nous avons choisi des récits qui ont gagné des prix littéraires renommés comme *Pas Pleurer* de Lydie Salvayre, *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni, prix Goncourt ou *La Disparition de Josef Mengele* d'Olivier Guez, prix

Renaudot. En troisième lieu, nous avons choisi des œuvres d'un important impact médiatique comme *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell ou *l'Adversaire* de Emmanuel Carrère. Finalement d'autres œuvres sont des prototypes de cette hybridité biographique comme c'est le cas de *Vies imaginaires* de Marcel Schwob et *Vies minuscules* de Pierre Michon.

Dans une deuxième phase de cette étude, nous avons approfondi sur quatre récits de vie, comme prototypes de récits de vie hybrides, où le biographique et autobiographe se fusionnent, où on entame la discussion entre réalité et fiction, où l'histoire et le présent se renforcent l'un l'autre et où il y a d'évidentes caractéristiques métafictionnelles. À partir de là nous avons établi une étude comparative et qualitative entre les quatre récits autour des mêmes enjeux que nous avons analysés dans la première partie de ce travail.

PREMIÈRE PARTIE

2. La réapparition du biographique et de l'Histoire dans la littérature contemporaine

2.1. Le biographique dans la littérature de l'extrême contemporain

Le genre biographique a vu une belle renaissance ces dernières années. Il y a un penchant croissant par les faits réels et par tout ce qui est individuel. Si l'histoire nous raconte les grands faits collectifs, la biographie, à son tour, nous racontera l'histoire simple d'un être humain. Avec la biographie le lecteur suit « le mouvement naturel de l'apprentissage de soi et de l'autre, la prise de conscience du monde » (Andrès, 2005 : 74). Le lecteur apprend de façon vicarie, puisque l'identification avec le personnage est plus intense qu'avec un groupe. Et comme on verra plus tard, tout cela a un rapport direct avec la renaissance de la littérature engagée. Cette vie peut prendre la forme d'une biographie classique, d'un récit historique ou d'une biofiction. Parlons un peu plus de cette dernière catégorie.

La Disparition de Josef Mengele d'Olivier Guez, *La Dernière nuit du Raïs* de Jasmina Khadra ou *Charly 9* de Jean Teuler seraient de bons exemples de jusqu'où peut arriver l'imagination de l'écrivain sur un personnage historique. La trilogie de Jean Échenoz, *Éclair*, *Courir et Ravel* nous présente un point de vue plus intimiste de ces personnages célèbres, avec leurs habitudes, leurs manies mais en évitant dans la mesure du possible, toute élucubration fantaisiste.

Et encore, écrire sur des écrivains est un attrait magnétique pour plusieurs écrivains. Avec *7 femmes*, Lydie Salvayre nous raconte l'histoire de sept femmes, qui sont elles-mêmes écrivaines. Les parallélismes et connexions entre leur vie et la vie de celle qui est en train de nous la raconter justifient leur sélection.

De plus, dans une société où la royauté est quelque chose de ringard et où on est un peu lassé des célébrités, l'intérêt par les personnes ordinaires est à la page. Même dans les moyens de communication, les histoires d'évincement, la récolte d'argent pour un enfant avec une maladie rare ou les émissions de télé-réalité sont plus attirantes qu'un voyage en Chine d'un chanteur célèbre. C'est l'importance de l'individu (la biographie d'un soldat,

d'un père, d'un petit village, la recherche dans les registres municipaux) face à la collectivité (les royaumes, les grandes guerres, les crises économiques). Michel Foucault explique dans le prologue de *La Vie des hommes infâmes* l'intérêt de raconter des vies ordinaires et exposer celles qui « furent tuées historiquement et considérées comme mineures ». Il « va s'anticiper, en quelque sorte, aux innovations à venir dans le domaine de la biographie »⁴.

On prend, donc, un intérêt grandissant par ces inconnus dont personne ne parle mais qui ont donné leur petite contribution à l'Histoire, comme les personnages de *Vies Minuscules* de Pierre Michon, ou par toutes les victimes anonymes de la Shoah comme *Dora Bruder* de Patrick Modiano. Parmi ces personnes ordinaires, les récits de filiation acquièrent une attention redoublée. Si *Pas Pleurer* de Lydie Salvayre raconte un épisode de la vie de la mère de façon romancée, *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine Vigan nous raconte toute la vie de sa mère jusqu'à frôler l'autobiographie. Si dans le premier récit, le contexte historique est essentiel au déroulement de l'histoire, dans le second, les données historiques sont négligeables. Si dans *l'Africain* de J.M.G Le Clézio, les photos sont l'outil principal de réflexion de qui était son père, pour *Quelle vie, un récit de filiation* de Stéphane Audouin-Rouzeau, le témoignage et les mémoires sont le matériel de travail indispensable.

Par ailleurs, le genre biographique est profondément lié à l'histoire. Habituellement les écrivains intéressés aux « essais » biographiques, ne choisissent que rarement des personnages de notre présent, ils sont plutôt intéressés par le passé récent notamment le XX^e siècle. Concernant la Grande Guerre on peut citer *Quelle Vie* d'Audouin-Rouzeau ; quant à la Seconde Guerre Mondiale, on peut trouver des récits sur des nazis allemands de renommée mondiale, comme Heydrich, dans *HHhH* de Laurent Binet ou le Mengele d'Olivier Guez, aussi en rapport avec les dictatures sud-américaines de la post-guerre ; ou même des scientifiques qui ont collaboré à la construction de la bombe atomique, comme Heisenberg dans *Le Principe* de Jérôme Ferrari. Et encore des gens qui ont eu un rapport direct avec les colonies françaises, en l'occurrence le père de J.M.G Le Clézio ou un aïeul

4- Gil cite un fragment de Foucault. « He querido que estos personajes fuesen ellos mismo oscuros, que no estuviesen destinados a ningún tipo de gloria, que no estuviesen dotados de ninguna de esas grandezas instituidas y valoradas –nacimiento, fortuna, santidad, heroísmo o genialidad–, que perteneciesen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastros que en sus desgracias, en sus pasiones, en sus amores y en sus odios, hubiese un tono gris y ordinario frente a lo que generalmente se considera digno de ser narrado [...] Me embarqué pues a la búsqueda de esta especie de partículas dotadas de una energía tanto más grande cuanto más pequeña y difíciles eran de discernir (Foucault, 1993: 180, cité par Gil 2014: 60).

d'Arno Bertina dans le récit *Ma solitude s'appelle Brando*. Cela n'empêche pas pour autant que d'autres écrivains soient allés plus en arrière comme *Les Onze* de Pierre Michon, ou *Michel-Ange et le Sultan* de Mathias Énard.

L'intérêt pour les récits de vie est arrivé jusqu'au point d'emprunter le chemin en sens inverse. Si d'une vie réelle on a voulu en faire une fiction, et donc une biofiction, il y a en a qui ont essayé de donner une vie à un personnage inventé comme si c'était un vrai personnage historique. Comme *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard ou *Les Échelles du Levant* de Amin Maalouf.

D'autres écrivains découvriront des secrets bien cachés comme *Rien ne s'oppose à la nuit* où Vigan dévoile certaines données troublantes de la vie de sa mère. D'autres iront au-delà pour faire d'un récit de vie une vraie enquête documentaire comme dans *Dora Bruder* ou plus encore dans *Histoire de mes grands-parents que je n'ai pas eus* de Jablonka pour faire revivre certaines personnes dont on voudrait en savoir plus mais qui ne sont plus de ce monde pour leur demander. Pour d'autres encore, en s'inspirant d'un fait divers, il s'agit de changer de point de vue comme c'est le cas d'Emmanuel Carrère avec *L'Adversaire*.

2.2. Un peu d'histoire sur le biographique

La biographie a toujours eu des rapports tendus avec l'Histoire. Si on regarde en arrière, on se rend compte que la biographie ne se réduit pas à une série de données vérifiables et ordonnées de la vie de quelqu'un. Les anciens Grecs écrivaient déjà des biographies ; mais on s'aperçoit tout de suite que si les protagonistes sont les grands héros de la mythologie grecque, le principe de vérifiabilité ne fait pas partie des intentions du « biographe ». C'est pour cela que les savants grecs refuseront d'inclure la biographie comme une partie de l'histoire. Comme dit A. Gefen « la biographie naît et demeure fondamentalement dans le monde grec une écriture de l'altérité et du phantasme, un genre intimement littéraire » (Gefen, 2005 : 62).

Dans le monde romain, Plutarque, avec ses *Vies parallèles* nous parle de nombreuses vies de personnes illustres, organisées par paires étant l'un Grec et l'autre Romain, de telle façon qu'après avoir raconté la vie de l'un et de l'autre, il en fait le parallélisme. L'objectif est d'en faire un portrait moral plutôt que de rapporter les

événements politiques de l'époque et donc on se retrouve plutôt dans le domaine de l'essai que dans celui de la biographie stricte.

Avec le Moyen Âge, ce sera la vie des saints qui prendra le dessus. L'intérêt se penche vers la partie morale et exemplaire. L'exactitude n'est pas la priorité. Avec la Renaissance, ce seront les princes, les soldats mais aussi les poètes qui vont être le centre d'attention. Nous ne pouvons pas oublier *Gargantua* de Rabelais ou *la Princesse de Clèves* de Madame La Fayette où le roman s'entrecroise avec la biographie. Néanmoins, le terme « biographie » apparaît en France en 1740⁵. Finalement en 1896, M. Schwob publie *Vies imaginaires* où la vérité n'est pas la priorité du récit, où la célébrité n'est pas au premier rang et où l'Histoire est trop étroite pour saisir la grandeur de quelqu'un⁶.

Gefen (2005) explique que la biographie fait aussi bien partie de l'histoire que de la fiction puisque son but ne se limite à une véracité absolue ; son champ d'action va au-delà : l'exemplarité, l'émotion ou l'identification avec le héros, entre autres. Alors les dieux grecs, les saints, les monstres ou, même les personnages inventés peuvent s'incruster dans le genre biographique⁷. Le lecteur lit « des biographies de personnages historiques comme source de savoir, mais bien souvent pour le plaisir de nous laisser transporter en imagination » (Gefen 2005 :71).

On peut encore compliquer le tableau. Si au XIX^e siècle, les personnages étaient fictifs, le lecteur, savait que le contexte se voulait réaliste ; “Peu importe que leurs personnages soient fictifs : on sait ce qu'ils doivent à l'observation scrupuleuse du réel” (Andrès, 2005 :74). De nos jours, la situation est à l'envers mais avec le même principe ; le lecteur veut retrouver quelque chose de vrai qu'on ne trouve plus dans un roman contemporain ; la biofiction remplit ce manque de « réalité ». Dans les deux cas, le facteur « vrai » semble être une des priorités pour le lecteur.

5- Gefen spécifie que le mot « biographie » apparaît dans le dictionnaire de Trévoux, en 1740. (Gefen 2005 : 66).

6- Schwob écrit dans le prologue que « les biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient des historiens. Ils nous ont privé ainsi de portraits admirables. Ils ont supposé que seule la vie des grands hommes pouvait nous intéresser. L'art est étranger à ces considérations » (Schwob, 1896 :12).

7- « La biographie fournit des connaissances qui, à l'instar du mythe, ne sauraient être réduites à la question du vrai et du faux, et relève autant de la fiction que de l'histoire au sens moderne du terme. Autrement dit : des récits où la question de la vérité est suspendue par d'autres enjeux : la nécessité de mémoire, l'exemplarité, le jeu romanesque, l'éloquence, l'émotion collective, la pitié familiale ou religieuse, etc. (Gefen, 2005 : 61).

Après le Nouveau Roman, l'intérêt par l'individuel parvient à s'imposer dans le panorama littéraire ; l'individu, plutôt que la collectivité, l'intimité, plutôt que le domaine public, la bizarrerie plutôt que l'ordinaire⁸. Les récits de filiations se multiplient, la distance entre autrui et soi-même se raccourcit, le réalisme se réinstalle. Mais ces nouvelles écritures du réel ne représentent plus un retour au réalisme du XIX^e siècle, mais une réalité incomplète, fragmentée et pourquoi pas fictionnée⁹. C'est le moment de la « vie en miettes » (Gefen, 2013 : 8), en l'occurrence, *La Vie des hommes infâmes* de M. Foucault ou *Vies Minuscules* de P. Michon.

Enfin, si Roland Barthes fut le premier à parler de « la mort de l'auteur » en ce qui concerne l'interprétation d'une œuvre, ce sera lui-même avec *Roland Barthes par Roland Barthes* qui va retourner l'argument. De la mort de l'auteur, on arrive à le retrouver partout, dans le récit, dans le paratexte, dans les interviews. D'une biographie ordonnée, pleine de données vérifiables et vérifiées on se retrouve face à un mélange plus ou moins désordonné et émotif de souvenirs de l'auteur, de commentaires critiques sur le personnage et de parallélismes de vie entre les deux¹⁰.

La première conclusion qu'on peut en tirer est que si on démunit la biographie de son principal atout, la véracité de ses données, on franchit la ligne du fantastique et on va se retrouver plus proche du biofictionnel que du biographique. La deuxième est que la biofiction n'est pas une invention de nos jours, même si ce n'est qu'à partir de 1977 avec *Le fils* de Serge Doubrovsky que naissent les termes d'autofiction et plus tard celui de biofiction. La troisième conclusion est que la partie impartiale, véridique et incontestable de la biographie ne peut pas se passer de sa facette critique, moralisante ou ludique. La quatrième est que la narration linéaire d'une biographie fait vieux jeu ; on va préférer les fragments, les coups de pinceau et les parallélismes avec le présent. Enfin, avec la critique, l'imagination et l'implication subjective il y a l'âme de l'écrivain qui se révèle ; la biographie et l'autobiographie deviennent les deux faces de la même pièce. Bref, « nous

8- Échenoz, par exemple, dans *Éclair*, *Ravel* ou *Courir* cherche justement à nous montrer ces individualités, dans leur singularité et intimité ; ce sont moins importants leurs exploits comme personnages célèbres que leurs manies et excentricités.

9- Asholt affirme que « les romanciers de nos jours « renoncent à toute “vue d'ensemble, à toute perspective totalisante. Le réel ne se dit que par touches” (Viart sur Kaplan ; Viart/Vercier 2008 : 209) » (Asholt 2013 : 28).

10- « (U)no de los principales rasgos compartidos por las escrituras de vidas actuales es que se establecen constantes paralelismos entre la vida del autor y la vida que éste elige contar haciéndose difícil distinguir entre el género biográfico y autobiográfico, volviendo incluso obsoletas las nuevas categorías que acabamos de mencionar» (Gil, 2014: 62).

écrivons pour nous loger dans le corps d'un autre et pour vivre en parasites dans l'un des trous creusés par la mémoire « (Macé, 1991 :10).

2.3. L'importance de l'Histoire dans tous ces récits

La littérature se veut proche de l'Histoire et essaie de trouver un point de convergence. Après une période de sécheresse avec le Nouveau Roman, la littérature de l'extrême contemporain a éprouvé une intensification de l'intérêt pour l'Histoire. Mais, ce ne sera plus le roman historique d'autrefois ; maintenant la littérature réinterprète l'Histoire, lui donne un sens nouveau, caché, mystérieux, hypothétique, enquêteur¹¹.

Pour les écrivains du XXI^e siècle il y a une mise en question aussi bien des faits en tant que tels et de la manière dont on en parle¹². D'un côté, on va préférer raconter l'histoire des faits omis, cachés, les faits des individus ordinaires, les faits privés des individus publics, imaginer les faits dont on n'a plus d'information ; de l'autre on va réviser la façon dont les faits sont racontés, pas comme une énumération chronologique des faits, pas comme une narration romanesque ; plutôt comme une quête¹³, comme une analyse d'écriture¹⁴, comme un parallélisme entre certains faits historiques et la vie de l'écrivain¹⁵.

La convergence entre l'Histoire et la biographie apparaît. Le retour de l'intérêt pour le sujet et le personnage fait que l'« histoire » racontée ne soit pas celle des grands héros, d'un groupe ou d'une nation, mais la vie d'un individu, habituellement ordinaire, ou au moins, peu connue du grand public. L'Histoire se rapprochant de la biographie peut offrir d'autres faces, d'autres points de vue, et surtout une proximité et connivence avec le citoyen moyen. Ce sera le point de départ d'un intérêt renouvelé du lecteur par l'Histoire¹⁶.

11- « Walter Benjamin dit : « Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir “comment les choses se sont réellement passées”. Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger[(Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard 2000, folio essais, p. 431) ». Il s'agirait en somme non pas de raconter une histoire déjà connue et bien définie, mais de faire advenir l'histoire ». (Escola, 2019).

12- « Il s'est produit de la part des romanciers et des narrateurs une double mise en question de l'Histoire, conçue tant comme cours des événements, *Historie*, que comme récit ou manière de raconter ces événements, *Geschichte* » (Rubino 2014 : paragraphe 8).

13- Ce sera le cas de Jablonka avec *Histoire de mes grands-parents que je n'ai pas eus*.

14- Ce sera le cas de Binet avec *HHhH*.

15- Ce sera le cas de Modiano avec *Dora Bruder*.

16- « Quant à ce qu'on a appelé le retour du sujet et du personnage, il n'a pu que profiter à un enrichissement de la visée historique en littérature, qui compense les lacunes intrinsèques de l'histoire des historiens en esquissant les généralités et en abordant les horizons collectifs à travers la vie extérieure et intérieure des

C'est le XX^e siècle celui qui intéresse le plus les écrivains, comme si le souvenir était encore là, comme si la présence de quelques témoins faisait l'Histoire plus vraie, comme si l'écrivain voulait se reconnaître à travers de ce que les aïeux encore en vie ou presque ont vécu. Il est habituel de trouver des récits où s'établissent des parallélismes entre le passé et le présent, comme c'est le cas de *Dora Bruder*, *L'Histoire de mes grands-parents que je n'ai pas eus*, *Quelle vie* ou *le Principe*. Hartog parle de « présentisme » pour souligner cette insistance sur le présent qui se prolonge dans un passé récent¹⁷. Tout ce qui est passé est rapporté au présent, analysé d'un point de vue actuel ; le narrateur, n'appartient plus au passé raconté, mais au présent et c'est depuis le moment actuel qu'il examine, ressent ou reconstruit¹⁸.

On peut comparer les romans historiques classiques et contemporains : dans *Les trois Mousquetaires* de Dumas (basée sur l'histoire de deux siècles auparavant) ou *Les Chouans* de Balzac (sur l'histoire récente), il n'y a aucune référence au moment présent de l'écrivain ; dans *Dora Bruder* ou *HHhH* le contact avec le présent est même pressant. Aujourd'hui, on ne parle plus de roman historique, où le récit est linéaire et assaisonné de fiction ; on parle plutôt de roman archéologique qui va du présent au passé, qui s'aide du témoignage, des archives, des photos, pour aller en arrière jusqu'à ce que la trace se perde¹⁹. D'ailleurs, on revisite l'histoire pour lui donner de nouvelles perspectives, pour ne pas oublier ce qui s'est passé²⁰, pour se chercher soi-même²¹ ou pour faire de la mémoire²².

individus » (Rubino, 2014 : paragraphe 7).

17- « F. Hartog développe, au long de ces pages, la notion de « présentisme » qu'il conçoit, d'abord, par opposition au « futurisme » qui aurait régné auparavant et qui aurait disparu de l'horizon européen, alors que s'ouvrait un temps désorienté et que montaient les incertitudes » (Lessault, 2004 : paragraphe 11).

18- « Le mouvement temporel du discours va du présent au passé qu'il interroge tâchant de le reconstruire, de le récupérer, de l'éclairer. Loin de s'immerger dans un passé auquel il s'identifierait, le sujet énonciateur marque la distance qui le sépare d'un temps et d'un monde précédents et qu'il cherche à parcourir. » (Rubino, 2014 : paragraphe 10).

19- « L'écriture contemporaine de l'Histoire, revenue en force depuis le début des années 80, a préféré privilégier d'autres formes, celle du « roman archéologique » qui fait le récit d'une enquête en amont, depuis le présent vers tel événement du passé, plutôt que l'inverse » (Viart, 2014 : paragraphe 3).

20- Jablonka dit à la fin de *L'Histoire de mes grands-parents* : « Ma révolte à moi, bien faible révolte en vérité, se dresse contre l'oubli et le silence, contre l'ordre des choses, l'indifférence, la banalité ». (Jablonka, 2012 : 306).

21- Humbert dans *L'Origine de la Violence* explique que son principal souci, c'est trouver justement cet intérêt, un peu maladif par la violence. Par exemple, il explique ; « le sort des Juifs me paraissait si terrible et si effrayant que j'avais voulu comprendre pourquoi s'était développé cette haine (Humbert, 2010 : 60).

22- C'est ainsi que nous trouvons Éric Vuillard et ses récits *Congo* sur la ex-colonie belge de la République Démocratique du Congo ou *L'ordre du jour*, où il nous raconte les derniers moments avant l'annexion de l'Autriche à l'Allemagne Nazi.

Si certains écrivains choisissent des personnes réelles pour raconter l'Histoire, d'autres préfèrent un personnage de fiction qui pourrait leur permettre plus de souplesse, plus de piquant ou même plus d'héroïcité. Le choix de la première option va les obliger de s'en tenir aux faits, de façon plus ou moins stricte étant l'invention/ interprétation/ littérisation de certains épisodes un risque tout au moins polémique, en l'occurrence, *Jan Karski* de Yannick Haenel. En revanche, la décision de choisir un personnage fictif et l'immerger dans un contexte historique bien précis va permettre l'écrivain de situer le personnage là où il en a envie, avec le rôle qu'il veut et personne ne pourra jamais dire « cela ne s'est passé comme ça » puisque on sait d'avance que le personnage est fictif. Dans *14 d'Échenoz*, le personnage de fiction sert de modèle de tous ceux qui sont partis à la guerre avec l'illusion de l'honneur et de la défense de la patrie et qui ont souffert toutes les calamités de la guerre des tranchées. On pourrait argumenter qu'un personnage de fiction représente mieux une collectivité qu'un individu réel.

Dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, prix Goncourt 2006, nous trouvons l'autobiographie fictionnelle du protagoniste qui étonnamment a été présent dans un grand nombre d'événements historiques de l'Allemagne Nazi. Cette stratégie littéraire accorde à l'écrivain plusieurs avantages. D'abord, cela va donner une homogénéité cohésive à tout le récit, sans les ruptures narratives de plusieurs personnages ; s'il est incroyable que le protagoniste ait pu participer à tellement d'épisodes historiques, on peut quand même discerner facilement ce qui est faux (tout ce qui entoure le personnage) et le reste de données historiques qui peuvent pour autant être vraies.

Un autre prix Goncourt qui se plaît de jouer avec l'histoire de l'après-guerre de 14, c'est *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaître ; même si tout est faux, il y a un scandale historique qui sert de tremplin pour le récit ; et bien que le personnage sans visage semble quelque chose d'exagérée, il ne faut pas oublier les nombreuses victimes de guerre, pas seulement mutilées de bras ou jambes mais aussi blessés à la face.

Si certains récits s'intéressent à des événements socio-économiques, comme c'est le cas d'*Atelier 62* ou *le Drap*, la plupart parlent de la guerre. Les œuvres citées auparavant s'encadrent dans la première ou seconde guerres mondiales. Et avec la guerre, c'est le deuil qui occupe la première place dans certains récits : Dora Bruder, les compagnons du protagoniste dans *14*, Les grands-parents de Jablonka, les parachutistes de Binet, tous des victimes de la guerre auxquels on veut récupérer de l'oubli.

Nous avons exposé, jusqu'ici, un certain nombre de récits, tous plus ou moins en rapport avec la biographie et avec l'histoire. Si ce sont des romans historiques ou autobiographiques, des biofictions, des autofictions ou quelque chose d'autre, ce qui est certain, c'est qu'il y a une continuité entre le genre littéraire du roman et celui de la biographie, entre la narration historique et littéraire, entre ce qui est vrai et ce qui est faux.

Les limites sont brouillées. Est-ce que l'historien ne manipule pas les faits ? Est-ce que la littérature ne peut pas raconter des faits vrais ? Est-ce que seulement le genre biographique peut bien refléter le caractère unique du personnage ? Est-ce que l'invention dans l'autofiction ne fait pas aussi partie de l'esprit de celui qui écrit ? Est-ce que à travers la fiction on peut mieux saisir la vérité qu'à travers un document de faits vrais ? On verra dans la deuxième partie de ce travail, quel est le parti pris par Jablonka, Binet, Haenel et Humbert.

2.4. Crise épistémologique de l'histoire et la biographie

Si l'histoire représente la science, la méthode scientifique, la vérité ; la littérature oppose l'imaginaire, l'hypothèse, ce qui aurait pu être. En parallèle, la biographie est l'histoire d'un individu ; la biofiction, une vie romancée.

	Collectif	Individuel
Vérité	Histoire	Biographie
Fiction	Littérature	Biofiction

Cependant, les apparences sont trompeuses. La littérature et l'histoire utilisent la narration comme moyen de transcrire les faits. Avec la narration, certaines données sont omises, d'autres soulignées, d'autres présentées à travers une métaphore. Ce qui est créativité pour le roman, devient fausseté et, au mieux, subjectivité pour l'historiographie. Si on ne peut plus compter sur la vérité du discours historique, pourquoi mépriser les versions romancées ?

Les bouts de la corde s'approchent : d'une part, le romancier veut faire partie de l'histoire – écrire des fictions mais basées sur quelque chose de réel ; de l'autre, l'historien qui trouve dans la narration romancière des éléments enrichissants de son discours²³.

23- « À partir des années 1980, l'hybridité textuelle de leurs dispositifs de preuve ; ils revalorisent la subjectivité du discours historique et prennent plaisir à multiplier les métaphores, les ironies, les jeux de

Si l'historiographie a perdu le prestige d'impartialité dont elle était fière, si on dit souvent que l'histoire est écrite par les gagnants²⁴, si ce n'est pas seulement les rois et les personnages célèbres qui ont décidé de grands épisodes de l'histoire, si l'historien doit reboucher les trous (avec des hypothèses et de l'imagination) que l'histoire connue ne peut pas remplir, pourquoi ne pas donner une chance à la littérature, qui d'entrée admet sa subjectivité, avec l'avantage d'une esthétique et une plus grande liberté méthodologique ?

Si l'histoire n'est qu'« une reconstruction de la mémoire »²⁵, la fiction en fait forcément partie ou comme dit P. Michon « l'histoire c'est de la fiction, la plus haute fiction »²⁶. On est passé d'une scission radicale à un rapprochement qui brouille les limites. Modiano, plus modéré, pense que « l'Histoire et le roman sont deux “constructions humaines” entre lesquelles le dialogue foisonnant est extrêmement possible » (cité par Jasim, 2019 : 59). Zenetti propose, par exemple, l'idée qu'avec l'aide de la littérature, on peut « activer une réception inquiète de documents » (Zenetti, 2012 :10) et donc inciter à une interprétation critique des faits historiques moyennant les techniques romancières.

Si l'on passe du collectif à l'individuel, le biographe peut se lancer dans un terrain où l'histoire n'a plus de marge de manœuvre, « où l'historien refuse de s'aventurer, le biographe peut se risquer et découvrir » (Andrès, 2005 : 69).

Étant la biographie le lieu de rencontre entre l'histoire et l'individu, celle-là verbalise plus facilement le doute, l'hypothèse et l'imagination. Il est impératif que les faits historiques puissent être vérifiés ; il est seulement recommandable que les données biographiques soient rigoureuses. L'histoire nous parle des responsables directs, des grandes répercussions, la biographie peut approfondir sur le point de vue des individus de second rang de telle façon que l'une complète l'autre. Par exemple, l'historien des guerres parle du nombre de morts, des tactiques, des victoires ; le biographe parle d'une

mots, (...). Adoptant souvent la tournure d'enquêtes ou de spéculations possibilistes, ils cherchent à vérifier des cas limites, au prix de falsifications créatrices, d'expérimentations contrefactuelles ou d'explorations périphériques (...), ils cherchent à travailler avec la fiction » (Gefen, 2007 : 5).

24- Dans *les Bienveillantes*, Littell critique l'acharnement des historiens à l'égard de l'Allemagne nazi et par contre personne ne s'épouvante avec les « grandes purges et les déportations de Staline. Et il dit que « l'herbe pousse dru sur les tombes des vaincus, et nul ne demande des comptes au vainqueur » (p. 954).

25- Khilf, en empruntant quelques mots de P. Michon se demande si « l'histoire, “cette falsification” et “cette reconstruction de mémoire” (p. 128) n'est qu'une page de fiction, énigmatique, presque illisible, susceptible d'appeler à une double lecture ? Ou bien encore cette fiction, avec sa large part d'imagination et d'intuition, pourrait-elle paradoxalement nous révéler une part de vérité ? » (Khilf, 2013 : 85).

26- « La horde des Onze », propos recueillis par Daniel Morvan, Ouest-France, 23 avril 2009 (cité par Khilf 2013 : 85).

victime, d'une voix anonyme, de cette expérience individuelle dont l'histoire ne peut pas s'occuper²⁷.

Mais justement, avec « le doute, l'hypothèse et l'imagination », la biographie peut perdre sa première nature référentielle et s'enfoncer dans la biofiction. A. Danto suggère l'idée de comparer les versions biographiées de l'historien et du romancier²⁸ pour en comparer le résultat. En tout cas, jusqu'où peut la biographie s'enfoncer dans l'imagination sans perdre son caractère référentiel ?

Pour répondre à la question, les différentes motivations des enquêtes menées par Jablonka dans *Les grands parents que je n'ai pas eus*, et par Modiano dans *Dora Bruder* peuvent nous éclaircir un peu à cet égard. Avec le premier, l'enquête est le moyen pour tout savoir, pour aller jusqu'au bout ; la précision et la méticulosité sont indispensables. Avec le second, l'enquête est l'excuse pour fantasmer sur Dora, sur lui, sur son père ; s'il n'a pas assez d'information, il s'en réjouit parce que cela symbolise la liberté de Dora, son petit secret que les autres ne pourront pas lui voler²⁹.

Jablonka a un souci constant pour respecter le pacte documentaire ou d'authenticité³⁰ ; avec Modiano, le pacte s'effrite quand il préfère s'éloigner du réel pour augmenter littérairement le mystère de Dora Bruder. On en déduit donc que « le récit littéraire n'utilise au fond l'historiographie que pour mieux s'en différencier »³¹. Même si les limites ne sont pas toujours très nettes, pour Modiano la frontière entre l'histoire et la littérature est bien là. Guidée va au-delà et suggère que la littérature est « une tentative de restitution » (Guidée 2019 : 4) de ce que l'histoire ne peut pas donner, surtout à ces êtres

27- Ou comme expose Guidée : « C'est pourquoi le rapprochement contemporain de l'historiographie et de la littérature historique ne va pas à mon sens sans une certaine mélancolie (...). Mélancolie de l'enquêteur se confrontant au manque de traces individuelles des victimes, des anonymes, des sans voix auxquels l'histoire doit pourtant s'efforcer de rendre justice » (Guidée, 2019 : 5).

28- Voir D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit. p. 135, n. 11 et les contre-arguments de la critique américaine. (Cité par Gefen, 2013 : 60)

29- *Dora Bruder* finit justement avec ce paragraphe : « Un petit secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps tout ce qui vous souille et vous détruit- n'auront pas pu lui voler » (Modiano, 1997 :141).

30- Zenetti, à propos du pacte documentaire, explique le « geste de prélèvement citationnel peut être feint et repose sur la confiance du lecteur, qui accepte de lire l'œuvre comme un montage documentaire, tout comme il accepte de lire une autobiographie ou les travaux d'un historien comme une œuvre factuelle » (Zenetti, 2012 : 4).

31- « Belle symétrie entre littérature et historiographie, la première étant chargée de restituer la singularité des victimes pour donner accès à la vérité des expériences passées, tandis que la seconde conditionne la capacité d'imagination de la fiction tout en garantissant que le romancier partage avec l'historien son horizon référentiel, ce "réel" qu'il leur faut tous deux viser pour éviter les pièges de la fictionnalisation de l'histoire » (Guidée, 2019 : 9).

ordinaires dont personne ne va se souvenir si ce n'est par la littérature. Comme dit Modiano de manière un peu troublante dans *Dora Bruder* : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance » (Modiano, 1997 : 93 et 146).

Par la littérature, l'histoire devient art ; par la biofiction, la biographie trouve une version créative et esthétique d'une vie. Autrement dit, l'imagination, l'émotion et le langage l'emportent sur le réel, l'objectivité, la précision³².

Pour finir cette petite analyse qui montre la tension entre littérature et histoire il faut se rappeler que tout document historique a besoin de l'extérieur, du contexte, de la réalité pour exister ; la littérature, en revanche, se nourrit de son propre univers. Le problème arrive quand la littérature fouille dans l'Histoire pour créer. Que faire de ce pacte documentaire qui nous garantissait au moins une recherche de vérité ? Comment lire un texte qui se fait appeler « roman » mais qui nous immerge complètement dans l'Histoire ? Dans ce cas, la perplexité du lecteur est un handicap ou un atout pour le romancier ?

Ce débat entre littérature et histoire peut être extrapolée à la paire biographie-biofiction sans trop d'ennuis. Cependant, tout se complique si on tient compte que certains récits de vie sont encadrés à leur tour dans un contexte où les événements historiques jouent un rôle décisif.

3. Les récits de vie dans la littérature de l'extrême contemporain

3.1. Quelques définitions : Éclaircissement ou confusion ?

Pour le dictionnaire Larousse la biographie est une histoire de la vie de quelqu'un relatée dans un récit ; et pour le dictionnaire de l'Académie Française une biographie est un ouvrage ou article qui étudie ou retrace la vie d'une personne. Si on en reste là, n'importe quel récit de l'histoire d'une personne peut s'inclure dans le genre biographique. Or, la biographie a voulu être la main droite de l'histoire et donc on a exigé d'elle de l'impartialité, un ordre chronologique et une justification documentaire ou testimoniale.

La biographie doit faire appel à la sélection de données, en souligner quelques-unes, en omettre d'autres. Par quel critère le biographe fait le choix ? Ou encore, pourquoi

32- « For the author of biofiction, of utmost importance is the artist and his or her creative vision, and not the historical past or the biographical subject » (Lackey, 2017: 3).

avoir choisi une vie et pas une autre ? C'est souvent à travers la vie de quelqu'un d'autre que l'écrivain parle de soi, la vie du personnage et la vie du biographe se superposant de plus en plus. Au fur et à mesure que l'espace commun entre les deux augmente, la biographie devient autobiographie jusqu'à l'identification avec le personnage. L'autobiographe a souvent besoin d'éléments extérieurs à lui, pour mieux se percevoir ; le biographe, ne voulant pas avoir l'air trop narcissique, parle d'un autre avec lequel il établit un rapport émotionnel. La tendance croissante de l'écrivain à établir des parallélismes avec son personnage contribue à la dégradation des limites entre genres.³³.

Gefen parle d' « auto-hétérobiographie » ou encore d' « alloautobiographie », le besoin de penser soi-même « comme un autre », ou, en paraphrasant le titre d'un ouvrage de P. Ricœur, « se voir dans autrui et de retrouver autrui en soi » (Gefen 2007 : 68). Mais des noms de plus en plus compliqués ne vont pas nous aider pour autant à tracer une séparation plus nette entre biographie et autobiographie.

Les exemples sont nombreux. *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar est un récit à la première personne et donc un indicateur puissant d'identification. Dans *7 femmes*, Salvayre nous parle de comme les sept écrivaines choisies ont marqué sa propre vie. Dans *l'Adversaire*, E. Carrère établit des parallélismes temporels entre son personnage et lui-même pour souligner le contraste entre l'un et l'autre. Pour Modiano, dans *Dora Bruder* et *Jablonka* dans *Les grands-parents que je n'ai pas eus*, les parallélismes ont lieu dans l'espace ; l'un et l'autre parcourent les mêmes rues, entrent dans les mêmes bâtiments, voient les mêmes décors. En général, les récits de filiation ont pour but une découverte des origines, des inquiétudes, des craintes de l'écrivain, de comme la vie de ses ancêtres a marqué le développement de sa propre vie ; bref, une quête de soi-même à travers ses aïeux. Dans *Vies minuscules*, Michon à propos d'André Dufourneau dit : « Mais parlant de lui, c'est de moi que je parle » (Michon, 1984 : 19). Plus tard, il établit le parallélisme entre l'Afrique et l'écriture, entre l'explorateur et l'écrivain³⁴.

33- «En efecto, uno de los principales rasgos compartidos por las escrituras de vidas actuales es que se establecen constantes paralelismos entre la vida del autor y la vida que éste elige contar haciéndose difícil distinguir entre el género biográfico y autobiográfico, volviendo incluso obsoletas las nuevas categorías que acabamos de mencionar» (Gil, 2014: 62).

34- «Je ne savais pas que l'écriture était un continent plus ténébreux, plus aguicheur et décevant que l'Afrique, l'écrivain une espèce plus avide de se perdre que l'explorateur » (Michon, 1984 : 22).

Si l'autographie consiste à parler sincèrement de soi-même³⁵. Avec l'autofiction l'écrivain ne fait qu'imaginer d'autres vies qui auraient pu être les siennes dans d'autres circonstances. L'imagination, le subconscient, le doute, l'art de la parole vont contaminer le pacte de vérité autobiographique, proposé par Lejeune. D'un côté, l'autobiographie en état pur n'existe pas, puisque l'autofiction est inéluctable. De l'autre, l'autographie stricte ne peut pas offrir toute la réalité de soi-même ; l'être humain n'est pas seulement ce qu'il a vécu ou ce qu'il a fait, mais aussi ce qu'il a imaginé, désiré ou caché. Avec l'autofiction, l'inconscient se dévoile. La phrase de Jenny «l'autofiction est une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie» (Gil, 2014 : 68), reflète bien cette idée.

Bruno Blanckeman parle d'« autodiction» pour souligner l'importance de l'écriture dans la vie de l'autobiographe ou en d'autres mots, l'écrivain construit sa vie en l'écrivant³⁶. Nous pouvons aller au-delà et proposer qu'à partir de certains faits vécus, c'est à travers le langage qu'on va s'en souvenir, c'est le langage qui leur donne un sens, mais aussi qui arrive à les fausser. Par exemple, quand Robbe-Grillet dit qu'on ne vit pas à l'imparfait (N.B 2) ou quand Vigan dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, nous explique sa peur de ne pas offrir un bon portrait de sa mère, puisque le langage peut fausser les sentiments.

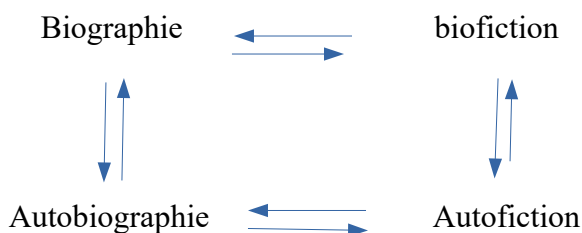
La biofiction naît quand le contact avec la réalité commence à s'évanouir, soit la vie d'un personnage imaginaire, soit la vie imaginaire d'un personnage réel. Depuis l'attribution de quelques pensées dont on ne peut pas prouver la véracité à l'invention complète d'une vie ou seul le nom est réel, tout entre dans la biofiction. D'habitude, la biofiction se concentre sur certains épisodes vécus, sélectionne certaines données et en néglige d'autres, altère l'ordre chronologique des faits et imagine le personnage dans son intimité et sa pensée. Par ailleurs, la biofiction serait à son tour une variante de l'autofiction, étant donnée le lien émotionnel entre l'écrivain et son personnage³⁷.

Ce diagramme nous montre l'enchaînement des différentes modalités de ce que nous appellerons dorénavant « les récits de vie ».

35- « (S)elon lui (Ph. Lejeune), l'autobiographie se distingue de tous les autres genres, et notamment du roman, par sa référentialité — ce qui fait de l'autobiographie une “ anti-fiction ” » (Vettier, 2019 : Paragraphe 6).

36- « En este sentido, la autodicción se entendería como la búsqueda de un modo personal de decirse la propia vida al mismo tiempo que se vive » (Gil, 2014: 63).

37- « (L)a biofiction pourrait n'être à son tour qu'une variante de l'écriture autofictionnelle, laquelle aurait alors pour particularité d'exposer “le lien intime et fort” qui se crée entre un auteur et “son héros secret”» (Craciunescu, 2018 :11).



Et encore, il y a d'autres termes qui aspirent à devenir un genre indépendant comme le roman autobiographique, les mémoires, le journal intime, les confessions, le témoignage, le reportage, le « non-fiction », les récits d'enquête, l'essai biographique, le roman biographique, le roman historique, ... La polémique des genres littéraires arrive chez les théoriciens. Faut-il considérer ces modalités comme des genres séparés ou des versions d'un seul et unique genre ? L'approche prescriptive établit une frontière nette entre genres, les mélanges seraient des extravagances condamnées, tôt ou tard, à l'échec. S'il y a un genre nouveau, il faut lui attribuer ses traits caractéristiques qui vont le différencier des autres. Le problème arrive quand une œuvre ne s'ajuste pas aux canons établis au préalable. La solution n'est pas très efficace : créer une nouvelle catégorie pour chaque œuvre inclassable n'est pas la solution ; des termes comme « auto-hétérobiographie », « récit auto-socialo-biographique », « fiction biographique », « biographie fictive » ou « antimémoires » ne font que compliquer linguistiquement le panorama littéraire actuel (Craciunescu, 2018 : 3).

Avec la perspective descriptive, l'attention se détourne de « la triade autobiographie / autofiction / biofiction par le triple « retour » du sujet, récit et histoire »³⁸. D'autres auteurs parlent d'essentialisme & conditionnalisme³⁹ ou de ségrégationnisme & intégrationnisme (de Pavel, cité par Craciunescu, 2018 : 5). Ces nouvelles façons d'arrangement admettent l'analyse de toute sorte d'œuvres hybrides, qui sont de plus en plus nombreuses dans la littérature de l'extrême contemporain. Jan Alber et Monika Fludernik (2010) parlent de « narratologie postclassique » (Craciunescu 2018 :5); toute narration, soit romanesque, historique ou biographique, partage les mêmes principes puisque toute « mise en récit » de faits ou événements engendre nécessairement un

38- Viart et Vercier Viart, Dominique et Vercier, Bruno, 2005, La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations, Paris, Bordas. 2005 (cité par Craciunescu, 2018 : 2).

39-Audet et Gefen 2001, cité par Craciunescu, 2018 :8.

Andrès nous décrit clairement cette conditionnalité, à propos des récits de vie, « s'interrogeant par exemple sur telle information qui aurait pu motiver telle action de son personnage, mais dont il ignore si ce dernier en avait eu connaissance, avait-il eu connaissance avant de décider ceci ou cela ? », ou encore « il est probable que, dans les circonstances, le fait lui ait échappé... » (Andrès, 2005 : 68).

processus de fictionnalisation⁴⁰. Enfin, pour Luc Herman et Bart Vervaeck « tandis que [la narratologie classique] structuralis[te] a tenté d'articuler une théorie générale de la narrativité, la narratologie postclassique préfère étudier les circonstances faisant de chaque acte de lecture un acte différent» (2005:4505, cité par Craciunescu 4). L'application de ces principes aux récits biographiques nous montre que la traduction de n'importe quel fait en mots suppose, d'emblée, une fictionnalisation des faits et donc, c'est le choix du lecteur de filtrer tout ce qui pourrait être vrai ou fictif. En plus, même si l'auteur veut qu'on le croie puisqu'il insiste sur sa sincérité, le lecteur n'est pas obligé de suivre l'intention de l'auteur et donc finalement, ce sera le type de lecture à laquelle il s'engage qui viendra donner un sens plus ou moins fictif⁴¹.

Par exemple *Les Bienveillantes* de J. Littell offre la possibilité de lire le récit comme une accumulation de données historiques, comme des coups de pinceau des plus célèbres chefs nazis allemands ou simplement comme un *bildungsroman* à la première personne. Avec *La disparition de Josef Mengele* de O. Guez, le lecteur s'approche de la présence toujours pesante du nazisme et des dictatures sud-américaines de la deuxième moitié du XX^e siècle, mais aussi de la vie d'un homme sur lequel la fiction ne peut que le favoriser⁴².

D'autres exemples sont plus polémiques. Amélie Nothomb joue avec le lecteur pour offrir des autofictions qui le déroutent : Est-ce vrai qu'elle s'est occupée des toilettes d'une grande entreprise japonaise ?⁴³ ; Est-ce vrai qu'elle était anorexique⁴⁴ ? Est-ce vrai qu'elle est allée au Japon et a revisité le Japon de son enfance⁴⁵ ? Le lecteur a plusieurs choix : Soit lire ses « romans » comme tels et, s'il le faut, appliquer le principe de Roland Barthes de

40- Hayden White (1973, 1987, 1999), cité par Craciunescu, 2018 : 5.

41- « le "Pacte" remplace en effet la question de la référentialité du récit par celle de la lecture référentielle du récit, se demandant non plus en quoi consiste l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, mais comment celle-ci s'impose à la conscience du lecteur » (Carole Allamand, *Le « Pacte » de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie : édition critique et commentaire*, Paris : Honoré Champion, coll. « Textes critiques français », 2018, 236 p., EAN 9782745346834. (89), cité par Vettier 2019 : paragraphe 24). L'autobiographie pour Lejeune est non plus comme « un mode d'écriture » mais comme un « mode de lecture » (p.141, cité par Vettier, Paragraphe 26). « Qu'un autobiographe vous demande de le croire [...] ne signifie pas qu'il doive être cru » (n. 20, p. 147, cité par Vettier, 2019 : Paragraphe 27).

42- Habituellement, quand les faits réels à raconter sont si terribles, l'écrivain a tendance à en diminuer la gravité et donc le lecteur croit comme vraie ce qui n'est qu'une fiction.

43-Amélie Nothomb insiste que tout ce qu'elle raconte dans *Stupeur et tremblements* est vrai. (<https://www.dailymotion.com/video/xf93sz> , 01:23)

44- Allusion au récit *Biographie de la faim* de Nothomb.

45?- Allusion au récit *La Nostalgie heureuse* de Nothomb.

« la mort de l'auteur » ; soit essayer de trier ce qu'il peut y avoir de vrai dans le récit ; soit croire tout ce qu'elle dit, parce que même dans l'invention, c'est l'intention, la pensée, le ressenti qui compte, pas les faits survenus.

Bref, c'est le lecteur et/ou critique qui décide de la façon dont il veut lire un texte en suivant des critères postmodernistes, féministes, psychanalytiques, marxistes ou libéraux, entre autres. À tous les temps, on retrouvera des lectures différentes, des engagements divergents, de sensations discordantes. On peut se réjouir de la lecture comme si c'était de la fiction, même si c'est une biographie ou bien juste le contraire ; on peut comparer les données biographiques de l'auteur pour y découvrir les parallélismes, les failles ou la complémentarité ; on peut se renseigner sur l'intention de l'auteur - ce qu'il dit à propos de son œuvre et le croire sur parole ou pas.⁴⁶ La tendance actuelle est la création d'œuvres hybrides dont le classement est, pour le moins, problématique et donc les murs entre les différentes modalités narratives s'écroulent. Déjà *Les Vies Imaginaires* de Schwob, ce n'étaient pas des biographies classiques mais des petits récits fantastiques de vies possibles. Par exemple, de nos jours, en plus des éléments biographiques, *Le Principe* de Ferrari partage certains traits avec l'essai, la philosophie et l'autobiographie ; *HHhH* de Binet, avec le document historique et la réflexion métalittéraire ; *Les grands-parents que je n'ai pas eus* de Jablonka, avec les documents d'enquête et l'historiographie, *L'Africain* de Le Clézio, avec l'autobiographie, *Ma solitude s'appelle Brando* de Bertina avec la fragmentation et le secret.

3.2. Pour quoi les récits de vie ? Finalités et raisons.

Si autrefois un récit de vie était justement ça, la narration d'une vie avec ses particularités, ses anecdotes, pour l'admirer ou la condamner, aujourd'hui ce n'est plus le cas.

La plupart du temps, à travers la vie d'un autre, c'est l'écrivain qui se montre, soit parce que le personnage lui ressemble, soit parce que celui-ci lui sert de tremplin pour parler de lui. C'est habituel que l'écrivain parle de sa vie privée, de ce qu'il fait et avec qui, de ses peurs et ses soucis. La plupart des récits de filiation sont des autobiographies plus ou moins voilées. Dans *l'Africain* de Le Clézio, les trois premiers chapitres sont

46- Amélie Nothomb dit que tout ce qu'elle raconte est vrai. Par contre la plupart de ces récits sont présentés par l'éditeur comme des romans. On peut se demander si ce n'est qu'une stratégie pour contourner possibles plaintes légales ou si on est en train de jouer avec nous.

autobiographiques ; l'écrivain parle souvent de l'absence du père et c'est le travail biographique qui lui permet de mieux comprendre quelques conflits avec la figure parentale, de ressentir les émotions de son père⁴⁷ mais surtout découvrir qu'il a commencé à être dans le vécu de celui qui l'a précédé⁴⁸.

Dans d'autres récits de filiation, le « moi » sera seulement le point de départ et le parent biographié, l'excuse pour parler d'autre chose. Pour I. Jablonka, ses grands-parents sont la pointe de l'iceberg ; en dessous il y a tous ces Polonais, ces Juifs, les internés dans des camps de concentration qui ont à peine survécu dans une France injuste et qui ont souffert les atrocités du Nazisme.

Dans d'autres récits de vie, il faut se demander pourquoi on choisit un certain personnage. Dans *Dora Bruder*, Modiano revit le drame juif ; il s'identifie avec son personnage, parcourt les mêmes itinéraires, trouve des similitudes avec sa propre vie ou avec celle de son père. Il fait revivre Dora comme représentante d'une collectivité mais aussi comme être unique, à jamais irremplaçable. La question juive obsède Modiano et imprègne un peu partout ses œuvres, dans un jeu d'oubli et mémoire.

En occasions, c'est l'effet thérapeutique de l'écriture qui compte. En l'occurrence, dans *le Chat de Schrödinger*, Philippe Forest essaie de retrouver sa fille morte en généralisant le principe de la physique quantique d'incertitude aux mondes infiniment possibles. Parfois c'est le sentiment de culpabilité de l'écrivain d'avoir survécu à son personnage et donc « (l)'écrivain reste coupable de survivre à ses cousins de province, à ses modèles oubliés, ou à ses coreligionnaires assassinés » (Gefen, 2007 :74); Dora Bruder, les grands parents de I. Jablonka, les grands-pères d'Audoin-Rouzeau, la mère de Vigan, tous retrouvent la vie, bien que ce soit seulement sur un papier. Tandis que leurs biographes sont en vie, leurs personnages les poursuivent parce qu'ils auraient voulu, soit les connaître personnellement, soit leur avoir demandé ce qu'ils n'avaient pas osé demander de leur vivant, soit avoir eu un peu plus d'intérêt par leur passé.

47- Par exemple : « J'ai essayé d'imaginer ce qu'aurait pu être sa vie (donc la mienne), si (...) » (Le Clézio 2004 : 49) ; ou « je sens son impatience, son grand désir de pénétrer à l'intérieur du pays » (p. 72).

48- « Si je n'avais pas eu cette connaissance charnelle de l'Afrique, si je n'avais pas reçu cet héritage de ma vie avant ma naissance, que serais-je devenu ? (Le Clézio 2004 : 122). À la fin du récit, Le Clézio écrit : « Si mon père était devenu l'Africain, par la force de la destinée, moi, je puis penser à ma mère africaine, celle qui m'a embrassé et nourri à l'instant où j'ai été conçu, à l'instant où je suis né » (pp. 123-124).

Cette stratégie est employée aussi par d'autres auteurs comme la biographie fictionnée d'Amin Maalouf dans *Les Échelles du Levant* où le personnage dit : « Ma vie a commencé, dit-il, un demi-siècle avant ma naissance » (p. 23).

Parfois c'est la sensation de ne pas avoir été juste avec un aïeul, peut-être parce que l'écrivain avait préféré s'éloigner du problème, peut-être parce qu'il avait critiqué des faits sous un angle trop étroit, peut-être parce que la justification de dire qu'on était trop jeune, ne suffit plus. Par l'écriture, l'écrivain essaie de se racheter ; quelquefois il y réussit ; d'autres il a une forte sensation d'échec⁴⁹.

D'autres fois, c'est la mise en relief du héros dont il s'agit. Avec ses péripéties, ses souffrances et ses exploits, on crée le mythe et donc toute une série de valeurs à imiter. Les grands-parents d'Audoin-Rouzeau représentent les valeurs de d'honneur et la responsabilité dans la guerre. Dans *HHhH*, les parachutistes représentent le courage, la loyauté, le sacrifice. D'autres fois, c'est justement l'antihéros qui occupera l'espace central du récit : le Mengele de Guez, le Heydrich de Binet, le Kadhafi de Khadra ou tous ceux qui ont travaillé sous l'administration de Léopold II dans *Congo* de Vuillard. Dans les récits de filiation, on essaie de reconstituer ce père ou mère, qui de son vivant n'a pas été présent et transformer ce manque affectif par une mise en relief de ses qualités ou comme dit P. Michon sur son père : « Toutes ces qualités négatives, funestes, l'ont transformé en héros dans mon esprit »⁵⁰. Modiano essaie de trouver quelque chose de positif chez son père ; pour Le Clézio, son père sera le médecin parfait ; pour Vigan sa mère sera l'originalité, la résistance aux conventionnalismes, l'indépendance.

Parfois le personnage biographié fournit la base pour philosopher. Dans *Le Principe*, Ferrari met côte à côte les principes de la physique quantique et leur répercussion dans la vie macroscopique. Heisenberg sert à l'écrivain comme point de départ pour réfléchir sur notre responsabilité vis-à-vis de nos décisions et si le principe d'incertitude qui agit dans le monde subatomique y est pour quelque chose, étant la vanité et la solitude, les deux étendards de l'être humain. Mais aussi pour mettre en évidence la fausseté de ce que l'on dit à travers le langage ; si on ne peut pas connaître en même temps la position et la vitesse d'une particule, on ne peut pas non plus saisir la réalité et l'expliquer par les mots. Alors, les problèmes de la littérature et ceux de la physique quantique se rapprochent.

49- Vigan écrit : « J'espérais que l'écriture me donnerait à entendre ce qui m'avait échappé (...) Je ne suis pas sûre que l'écriture me permette d'aller au-delà du constat d'échec » (Vigan, 2011 : 234-235). Jablonka à la fin du livre écrit : « Vivre dans le passé, tout particulièrement dans ce passé, rend fou. Mais la vraie cause de mes insomnies, c'est l'échec » (Jablonka, 2012 : 301). Humbert écrit à son tour : « Je marcherai et je raconterai mon histoire sans intérêt et fascinante. Le délire d'un fou, raconté par un idiot ? » (Humbert, 2009 : 244).

50- P. Michon, cité par Buiche, 2018 : 20.

Nous avons déjà expliqué que la dénonce sociale fait aussi partie des finalités de quelques récits de vie comme *Atelier 62* de Sonnet ou *le Drap* de Ravey.

En occasions, la biographie s'associe au raconter. Dans les récits de faits divers, l'écrivain participe des commérages des gens ordinaires, du « comment ça a pu arriver ? », du « c'était pourtant un type courant ... » ou du « je savais qu'il n'était pas net ». Pas un roi, pas un héros, pas un grand artiste (avec lesquels on a du mal à s'identifier), mais un type courant qui a commis une atrocité (ou, peut-être, même pas). Le succès qui a cette sorte de littérature n'est pas seulement notre fascination pour l'horreur mais aussi le doute : il est né comme ça ou il l'est devenu ? Ce sont les circonstances qui l'ont poussé ? Est-ce que j'aurais pu agir différemment ? Au bout du compte, c'est la psychologie de l'être humain en état pur dont il est question.

Dans *l'Adversaire*, Carrère nous raconte la vie d'un homme qui est tout sauf vérité : il n'était pas médecin, il ne travaillait pas à la OMS, il ne gagnait pas d'argent. À cause de ses mensonges en spirale il commettra tous les crimes possibles : la simulation, l'escroquerie, le meurtre. Mais la question est : est-ce que nous n'avons jamais menti ? Est-ce que notre mensonge n'en a pas entraîné un autre de plus grave ? Qu'est qui fait que nous n'ayons pas fini comme lui ? Nos parents ? La chance dans la vie - ou la « non-chance » (si on nous découvre au début du fil mensonger, les conséquences sont plus bénignes). C'est un aller-retour entre le personnage et nous, qui peut être le reflet de nous-mêmes, menés au bout ou qui, au moins, aide à mieux nous connaître.

3.3. Comment gérer la vérité dans les récits de vie

Pour les Grecs anciens, l'histoire était importante mais ce n'était pas encore une science. Hérodote, considéré le père de l'Histoire, écrivait ses récits mélangés d'opinions personnelles et de toute sorte de narrations sans trop vérifier leur véracité ni détailler ses sources d'information. Si pendant longtemps on a mis en doute sa crédibilité, aujourd'hui grâce à l'archéologie, on sait que beaucoup de ses récits étaient précis et bien documentés.

Le principe de l'historiographie en tant que science est qu'étant donnés les mêmes faits, n'importe qui peut raconter à peu près la même histoire puisque tout ce qu'on raconte peut être validé quelque part, dans des archives, avec des témoins ou des enregistrements. La vérification est la première exigence de toute prémisse scientifique. Pour la biographie et l'autobiographie, c'est pareil.

Cependant, dans une œuvre littéraire, on ne partage pas toujours les sources d'information et dans ce cas, si l'auteur dit que ce qu'il raconte est vrai, il faut le croire sur parole. C'est le pacte autobiographique de Lejeune et le pacte documentaire pour les données historiques. En conséquence, une autre exigence pour le récit biographique est l'honnêteté de celui qui écrit.

Mais ce n'est pas pareil être sincère que dire la vérité. Même si on est sincère, on peut commettre des erreurs dans le souvenir, croire ses propres mensonges, un état d'âme peut tournebouler une expérience vécue et la déformer. Par exemple, Vigan, dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, est constamment préoccupée par l'image qu'elle offre de sa mère et l'écart entre ce qu'elle voudrait exposer et ce qu'elle dit finalement⁵¹. En d'autres cas, c'est l'idéal de soi qu'on va nous transmettre et pas l'être réel qui a été. Si l'autobiographe est un peu trop narcissique, soit il nous montrera seulement la partie de lui-même dont il est fier, soit une version maquillée de celui qu'il voudrait être et pas de celui qu'il est. Il ne ment pas, mais il ne dit pas toute la vérité non plus. Également, malgré ses intentions de véracité, un biographe peut choisir seulement les événements les plus remarquables de son personnage, ou louer ses exploits en omettant ses failles.

Il est probable que en racontant la « vérité » sur quelqu'un, celui-là ne soit pas d'accord. Il y a une subjectivité de base de la part de celui qui raconte et dont on ne peut pas échapper. En conséquence, si on écrit sur soi-même, qui va se plaindre ? mais si on écrit sur quelqu'un d'autre, on a son accord ? On lui a demandé sa permission ? Si la personne n'est pas vivante, est-ce que la famille y est pour quelque chose ? La biographie stricte devient trop contraignante et c'est pour cela que l'écrivain va préférer d'autres genres littéraires où la créativité, l'esthétique et la subjectivité ne soient pas des points faibles, mais des atouts. Avec le roman, par exemple, l'écrivain peut utiliser toute sorte de ressources, y compris des preuves « d'authenticité » pour nous faire croire n'importe quoi⁵².

51- Quand Vigan parle des textes que sa mère avait écrits sur sa vie, elle dit « Ces textes me rappellent à l'ordre et me questionnent sans cesse sur l'image que je donne d'elle à travers l'écriture, parfois, malgré moi ». (Vigan, 2011 :256) ; ou bien « Je recompose, certes, je comble les creux, j'arrange à ma manière. Je m'éloigne un peu plus de Lucile (sa mère) en voulant l'approcher » (p. 103).

52- « Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et les a souvent imités » (Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, 2005 : 24, cité par Vettier, 2019 : paragraphe 3).

On peut argumenter que la biographie/autobiographie stricte n'existe pas, que le pacte autobiographique est un leurre puisqu'on ne peut pas garantir une vérité catégorique. Par exemple, dans les autobiographies et par extension dans les récits de filiation, il y a un besoin de se connaître ; on va utiliser le passé vécu ou ses ancêtres pour se retrouver. Mais il y a une différence entre celui qui écrit au présent et celui qui a été. Comme, d'habitude, l'intérêt relève en dernier essor du « moi actuel » ; l'écrivain peut se permettre le luxe de déformer le « moi qui a été », de le revisiter, de l'interpréter, de le voir sous un autre angle, en un mot ce n'est plus la réalité dont on parle mais d'une mise en question de soi-même. Vettier parle d'« un fossé entre sujet-écrivain et sujet-écrit » (Vettier, 2019 : paragraphe 9). Avec les récits biographiques, c'est parfois l'écrivain qui se cherche dans le biographié à tel point que l'écrivain peut arriver à déplacer son personnage à un arrière plan.

En plus, quand l'écrivain écrit ses souvenirs, c'est une traduction imparfaite qui a lieu. L'être humain pense à travers et avec le langage⁵³ ; le récit, dit U. Eco, permet ordonner les idées (Lovito, 2015 : 2), les propositions linguistiques sont des enregistreurs des expériences vécues, même si le prix à payer est très cher puisqu'avec les mots, les faits perdent leur vérité fondamentale. Cette traduction implique aussi une esthétique. L'utilisation de figures de style, les personnifications, les métaphores, les anaphores, et encore l'écriture en vers, tout contribue à un éloignement des faits tels quels. On parle d'un écart du « degré zéro » et du « vraisemblable »⁵⁴.

Et pour compliquer encore l'état de la question, Lejeune part d'une approche inductive des genres, dont les prémisses changeraient selon l'époque historique. Des confessions de Rousseau à l'autofiction de Doubrovsky, toutes seraient des modalités d'autobiographie historiquement différentes, avec la condition que l'écrivain dise qu'il parle de lui. Même dans l'autofiction, il y a une partie de vérité. La conclusion est que l'autobiographie – et par extension, la biographie, doit être définie comme une déclaration d'intentions. Si l'écrivain dit qu'il dit la vérité, il faut croire qu'il veut dire la vérité même s'il n'y arrive que de façon imparfaite⁵⁵.

53- Ce principe est recueilli dans l'œuvre de Lev Vygotski *Langage et pensée* (1934).

54- « Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique* », Seuil, 2005, p 154-155, cité par Vettier, 2019 : paragraphe 10.

55- « Pour moi, écrit Ph. Lejeune, un autobiographe ce n'est pas quelqu'un qui dit la vérité sur sa vie, c'est quelqu'un qui dit qu'il dit la vérité sur sa vie » dans Lejeune, Philippe : « *Autobiographie et fiction* », *Signes de vie, op. cit.*, p. 38-39, cité par Vettier 2019 : paragraphe 23.

Finalement, il ne faut pas oublier le rôle du lecteur, parce que même si l'auteur nous assure qu'il dit la vérité, le lecteur a le choix de ne pas le croire. Lejeune parle de l'autobiographie comme « un mode de lecture autant qu'un type d'écriture »⁵⁶. En conséquence, une autre exigence pour la réussite d'un récit soi-disant véridique est que le lecteur y croie (au moins en partie). Il faut, d'abord que l'écrivain dise qu'il dit la vérité mais, après, la collaboration du lecteur est indispensable, sinon, le récit biographique devient un simple roman.

Tout cela a un sens à condition que la vérité absolue existe. Étant donné la difficulté de distinguer entre réalité et fiction, peut-être, serait-il plus convenable de mettre en cause le concept même de « vérité ». Est-ce qu'il y a une vérité mais nous la tergiversons ? Ou en réalité il n'y a pas de vérité absolue ? Si on admet que la « vérité » est subjective et donc relative, ce sera plus facile d'accepter la « vérité » des récits de vie qui ne suivent pas à la lettre les principes traditionnels de l'autobiographie et la biographie. L'idée part de la base que ce qu'on raconte est biaisé et que chaque récit d'un même événement (historique, individuel ou personnel), serait seulement une version des faits, tout court. Si l'écrivain avoue ne pas connaître toute la vérité, le lecteur va mieux accepter « cette vérité à lui ».

À l'opposé, on peut parler de la fiction comme un moyen pour nous approcher de la réalité⁵⁷ ou encore, comme dit Hélène Maurel-Indart « le réel ne se laisse vraiment dévoiler que dans la fiction » ([1999] 2011 : 327) et qu'« au lieu de maintenir une opposition distincte entre fiction et réalité, il vaut mieux distinguer au sein des œuvres de fiction des composants de différentes natures » ([1999] 2011 : 333)⁵⁸.

On peut citer l'écrivain du *Grand Voyage*, Semprun, qui dit que c'est par la fiction qu'il arrive à expliquer la vérité. Il invente un compagnon de voyage, qu'il avoue ne pas être réel⁵⁹ mais qui va lui permettre « un dialogue avec lui-même » et de ce fait faciliter l'ouverture au lecteur. L'écrivain donne suffisamment d'indices pour alerter le lecteur que

56-Carole Allamand, *Le « Pacte » de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie : édition critique et commentaire*, Paris : Honoré Champion, coll. « Textes critiques français », 2018, 236 p. EAN 9782745346834. , p. 69, cité par Vettier, 2019 : paragraphe 24.

57- *14* d'Échenoz, choisit cinq personnages fictifs qu'il construit à sa guise pour qu'ils puissent représenter plus facilement la moyenne des soldats. Un sujet réel, justement parce qu'il est comme il est, à cause de ses particularités comme individu, sera difficilement une bonne représentation de toute une collectivité.

58-Maurel-Indart, Hélène, [1999] 2011, *Du Plagiat*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ». Cité par Hona, 2019 :7.

59-Fait confirmé dans l'interview <https://www.youtube.com/watch?v=hjPNeJSxqUo&t=1100s>. Renoupez parle d'un écart d'identité, d'autres d'un dédoublement (Renoupez, 2000 : 117).

ce compagnon serait un autre « je ». Si ce compagnon meurt avant la fin du voyage, c'est qu'une part de lui meurt aussi, celle de la liberté et de l'espoir⁶⁰. S'il n'y a pas de copain dans le train qui mènera le narrateur au camp de concentration et même si les noms ne sont pas ceux de l'écrivain, les éléments autobiographiques sont là, voilés par les mots et les figures littéraires puisque la vérité à transmettre est d'une telle cruauté que mieux vaut la maquiller avec un peu de fiction.

Jenni dans *L'Art français de la guerre*, explique qu'il a mieux compris la guerre d'Irak en 1991 après la vision d'un film qu'après des heures de réalité à la télé.⁶¹

D'un autre côté, on dirait parfois que la réalité a l'air d'une fiction. Si on pense aux six millions de juifs tués de sang-froid pendant la Seconde Guerre Mondiale, on peut se dire que ce n'est pas possible, que c'est le produit d'une imagination malade et macabre ; pourtant les faits sont là ; la réalité peut aller plus loin que la fiction. Pour Semprun, à propos du *Grand Voyage*, c'est la crainte de n'être pas cru par le lecteur⁶² qui le tracasse. Binet, obsédé par la vérité, dans *HHhH*, insiste à nous citer ses sources de renseignement, pour qu'on le croie ; dans ce cas, pas sur parole, mais avec des informations vérifiables.

D'autres fois c'est à l'inverse ; un sujet vit dans un monde fictif mais qu'il croit être vrai, à tel point que cette « réalité » devient vraie parce qu'on est en train de la vivre. C'est le cas de la télé-réalité, ou du monde Disney dont parle Baudrillard (Zenetti, 2012 : 11). La plupart du temps nous vivons dans la fiction⁶³ : quand on rêve, quand on réfléchit, quand on voit un film ou une pub à la télé, quand on lit un roman ; on vit une réalité incrustée dans la fiction ; parfois c'est l'imaginaire qui devient réalité⁶⁴. Et encore au contraire, on peut vivre dans la réalité et penser que c'est une fiction⁶⁵.

60- Il explique ses difficultés à écrire le récit : « je vais le finir (mon livre) parce qu'il faut le finir, mais je sais déjà qu'il ne vaut rien. Ce n'est pas encore maintenant que je pourrai raconter ce voyage, il faut attendre encore, il faut vraiment oublier ce voyage, après peut-être, pourrai-je le raconter ». (Semprun, 1963 : 91).

61- « Regardez comme deux heures montrent bien plus que des jours et des jours de télévision ! (Jenny, 2011).

62- Comme lui-même reconnaît « on a tout le temps peur de ne pas être crédible et alors on a tendance ou à exagérer pour que l'horreur provoque une tension du lecteur ou au contraire, radoucir les choses pour ne pas provoquer un sentiment de crainte ou de répulsion chez le lecteur (interview avec Jorge Semprun <https://www.youtube.com/watch?v=hjPNeJSxqUo> 06 : 37).

63- Le romancier américain J.G. Ballard écrit : « Nous vivons à l'intérieur d'un énorme roman. Il devient de moins en moins nécessaire pour l'écrivain de donner un contenu fictif à son œuvre. La fiction est déjà là. Le travail du romancier est d'inventer la réalité. », cité par Ortiz, 2015.

64- Dans des films de science-fiction ou futuristes comme *Star Trek* ou *Fahrenheit 451*, on a déjà inventé l'écran plat ou la vidéoconférence.

65- Jenny (2011) en parlant de la guerre d'Irak, écrit que « Pour nous, elle aurait pu être inventée, nous la suivons sur écran ». Après, il ironise : « aucun des acteurs de cette tuerie de masse ne vit qui il avait tué ni

En plus ce qui est vrai maintenant, peut devenir faux dans un futur si on découvre d'autres données qui puissent contredire l'information actuelle. Eco suggère que « la vérité » dans le monde de la fiction est plus réelle puisqu'elle ne dépend que du contexte que le propre auteur a créé⁶⁶.

Pour compliquer le tout, à propos des biographies, Craciunescu parle d'un concept culturel de vérité. Pour les Anglais, ce serait l'exhaustivité qui compte : une vraie biographie est celle qui est pleine de données⁶⁷. Pour les Français, ce serait la sélection de certains biographèmes pour en extraire une hypothèse de vie qui serait différente selon le biographe⁶⁸. Si les premiers parient sur la quantité de données, pour les seconds, c'est l'essence et la profondeur qui comptent.

En conséquence, toute vérité est provisoire. Certains parlent de l'ère « post-véridique », d'« exofiction », ou de « faction ». Zenetti parle de « panfictionnalisme »⁶⁹ pour signaler que n'importe quel récit serait une fiction à partir du moment où il y a le langage comme intermédiaire, où les données sont temporaires, où les interprétations culturelles ne sont pas négligeables, où l'on vit déjà dans un monde vaincu par la fiction.

Étant donné la complexité épistémologique de la réalité et de la vérité, une autre approche propose l'analyse de propositions fictives ou référentielles au lieu de discuter sur la nature du réel ou de l'imaginaire (Craciunescu, 2018 : 8).

Si on reprend le sujet des récits de vie, une biographie basée sur des faits bien établis et de données bien vérifiées aura toujours quelques parts obscures⁷⁰. C'est la fiction

comment il le tuait. Les cadavres étaient loin, tout au bout de la trajectoire des missiles.

66- « Tout ce que nous appelons la vérité dans le monde de la réalité peut être remis en cause. Nous découvrirons peut-être un jour qu'Einstein s'est trompé, tandis que dans la fiction, le fait qu'Emma Bovary meure est sûr. Cela ne se discute pas. Si vous voulez, vous récrivez une autre histoire, mais en ce qui concerne l'univers de Flaubert, elle meurt. La narrativité nous donne des univers ancrés, qui flottent moins que les univers réels, même si d'habitude on pense le contraire » (Umberto Eco, *L'Île du jour d'avant*, Paris, Grasset, 1996 [1994], p. 41. Cité par Lovito, 2015 : 8).

67- « Le “factuel paratactique” anglo-saxon, par exemple, dénote la référentialité en créant l'illusion qu'il s'agit d'une compilation de données, de références et de documents d'archives, lesquelles n'auraient que minimalement fait l'objet d'une réorganisation, et donc d'une “mise en récit”, de la part du biographe » (Craciunescu, 2018 : 8).

68- Pour « le biographe continental n'est donc pas de produire un récit reproduisible, mais au contraire unique dans le lien de sympathie qu'il crée entre un biographe et son biographié » (Craciunescu, 2018 : 7).

69- « “Panfictionnalisme” (tout récit est toujours reconstruction, même quand il ambitionne de ne rien inventer) ou un relativisme qui tendrait à évacuer la question du vrai et du faux » (Zenetti, 2012 : 5-6).

70-Peut-être que la fantaisie ne fait pas partie des intentions initiales du biographe, mais c'est « l'absence de faits, de témoignages et de données fiables qui, quasiment, oblige les biographes à utiliser la fiction et l'imagination dans le but de livrer de manière vraisemblable leur part de vérité sur la vie de personnes ordinaires » (Hona, 2019 :9).

qui remplira ces trous pour en faire une hypothèse de vie, une « vraie » vie avec un sens⁷¹. La biographie simple n'a pas le charme que le roman biographique peut lui donner. À mi-chemin, entre la fantaisie du roman et la réalité des données, il y aurait ce genre hybride qui profiterait de l'imaginaire pour donner un sens et en même temps embellir un récit véridique mais qui ne laisserait pas pour autant le lecteur se réjouir de cette fiction que par moments ; au moment où le lecteur tomberait dans le doux piège de la fantaisie, le narrateur le ferait revenir à la réalité en empêchant que l'hypothèse et l'imagination l'emportent sur la vérité. C'est à l'écrivain d'admettre qu'un passage est seulement possible, que ses connaissances sur le personnage biographié ont une limite.

Entre les deux pôles il y aurait toute une variété de récits où la proportion entre référentialité et fiction changerait de façon continue ; néanmoins, le problème des textes hybrides ne résiderait pas tant dans la quantité de fiction qu'il y aurait dans un récit mais dans la reconnaissance de cette fiction de la part de l'écrivain. C'est seulement quand l'auteur n'apporte pas, direct ou indirectement, de preuve sur la véracité d'un fait, que l'on entrerait dans le monde ambigu de la biofiction.

Pour finir cette section, nous voulons partager la perplexité paradoxale que suppose le concept de vérité avec Quignard quand il expose la pensée du protagoniste de *Terrasse à Rome* : « Demeurant sérieux, il soutint qu'on mentait toujours, quoi qu'on dit. Et qu'on mentait d'autant plus qu'on mettait plus d'application ou plus de force à soutenir la vérité. "Mon ami, voici la vérité : personne ne ment tout à fait en mentant" » (Quignard, 2000 : 112). Est-ce que les récits de vie qui affirment dire vrai mentent ? Est-ce que les récits de vie qui jouent avec l'imaginaire, disent vrai ?

71- « La biographie « romancée » simule la vie, mais ne respecte pas les matériaux dont elle dispose, tandis que la biographie gorgée de faits [...] adore les matériaux, mais ne simule pas une vie. L'une manque la vérité, l'autre l'art. Entre les deux s'étend l'impossible artisanat de la vraie biographie. (Friedländer, 1975 : 15, cité par Hona, 2019 : 6).

3.4. Traits habituels des récits de vie du XXI^e siècle.

3.4.1. L'exceptionnalité du personnage

Les récits de vie sont de plus en plus nombreux au XXI^e siècle. Après la crise du roman réaliste et engagé, après les récits expérimentaux du Nouveau Roman, la littérature a retrouvé dans les récits de vie une nouvelle source pour se renouveler⁷².

Les récits de vie essaient de se rencontrer avec l'unique, l'exceptionnalité à la différence de l'histoire qui cherche le patron commun, la collectivité. À certaines époques on a préféré le groupe à l'individu, comme signe d'égalité⁷³ ; de nos jours c'est la différence qui compte, la particularité, l'originalité de chacun.

Toute personne peut être unique et pas seulement les grands personnages historiques. Gefen parle de la biographie comme un genre égalitaire (Gefen, 2005 :309) où les personnes ordinaires sont côte à côte avec les célébrités. Déjà, au XIX^e siècle Schwob expliquait que « (l)'art du biographe serait donner autant de prix à une vie d'un pauvre acteur qu'à la vie de Shakespeare » (Schwob 1896) et qu'il faudrait « raconter avec le même souci les existences uniques des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres ou criminels ». Par exemple, dans *HHhH*, les parachutistes sont aussi importants que Heydrich.

Dans cette exceptionnalité, l'écrivain souligne les aspects les plus obscurs de son personnage, son tempérament, ses manies, ses routines ou comme dit Schwob sur les hommes célèbres « chacun d'eux a son trait unique, qui le différencie pour jamais parmi les hommes ». Monica Latham parle de Mythobiografiction qui consisterait à « chercher des personnages qui sont complètement différents de l'époque où ils ont vécu, qui défient le pouvoir établi » (Lackey 2017 : 4). Par exemple, Échenoz écrit sur Ravel, Testla et Zatopek parce que ce sont des individus hors-classe, pas seulement par ses qualités artistiques, intellectuelles ou physiques mais par leur façon bizarre d'agir et /ou de penser.

72- Gefen parle de la biographie comme substitut du roman. « Ici, c'est l'indisponibilité du romanesque – à cause du discrédit de la rhétorique traditionnelle du récit comprise depuis Barthes comme un fascisme – qui a conduit à l'usage exploratoire de la biographie comme substitut du romanesque traditionnel. » (Gefen 2005 : 308).

73- Dans l'idéologie communiste, l'individu doit être assimilé au groupe. Les différences individuelles sont le début de l'inégalité et donc de l'injustice sociale. Dans un système libéral, c'est la liberté qui commande et donc c'est la capacité de l'homme d'être différent aux autres qu'on apprécie.

Pour trouver cette distinction, « (l)e biographe, comme une divinité inférieure (doit savoir) choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique » (Schwob, 1896) et en tant que dieu il redonne la vie à quelqu'un déjà mort, on le ressuscite en quelque sorte. D. Madelénat⁷⁴ explique que le biographe est « intercesseur », rédime l'homme, il « accorde une sépulture aux morts en se souvenant de leurs noms »⁷⁵.

Viart et Vercier (2008 : 98) parlent d'« une éthique de la restitution ». En parlant de Dora Bruder ou des grands-parents de Jablonka, les écrivains montrent leur « désir de sauver la mémoire collective et revendiquer des expériences qui ne sont pas considérées par le discours politique ou médiatique et qui constituent, en somme la possibilité d'écrire autrement la civilisation »⁷⁶.

3.4.2. La mort comme élément de fond ou central

La mort est toujours présente dans les récits de vie. Dans *HHhH*, tous meurent ; dans *Ravel, La Dernière Nuit du Raïs* ou *la disparition de Josef Mengele*, c'est l'attente de la mort qui pousse le récit en avant. Dans d'autres récits il y a encore la mort de l'autre, comme le suicide dans *Rien ne s'oppose à la nuit* ou *Ma solitude s'appelle Brando* où il y a un frère suicidaire, ou dans *7 femmes*, où la plupart des femmes choisies ont eu des idées de mort qui en certains cas se sont accomplies ; comme accident ou comme assassinat dans *l'Adversaire* où c'est toute la famille sauf le personnage principal qui meurt. Enfin, ce sont les victimes de guerre ou de l'Holocauste qui sont l'essence du récit, comme tous les amis des grands parents de Jablonka, les filles du même âge que Dora Bruder ou les copains de guerre du personnage de *14*.

3.4.3. Narration pas toujours chronologique

Un autre trait typique de ces récits, même s'ils suivent une ligne chronologique plus ou moins définie, ce sont souvent des biographies plus chaotiques, confuses, où ce n'est pas l'ordre des événements qui compte vraiment, mais l'évolution psychologique du personnage. Dion explique que la « fiction biographique » ne cherche pas à restituer à travers une narration historique la chronologie des événements d'une vie : loin d'adopter la continuité linéaire qui cautionne le principe de causalité et l'illusion rétrospective de

74- *La Biographie*. P.U.F., 1984, p. 191, cité par Gefen 2005 :314.

75- *Vies antérieures*, Gallimard, coll. « Cahiers du Chemin », 1991, p. 22, cité par Gefen2005 : 314.

76- Viart, D & B. Vercier, (2008) : *La littérature française au présent*. Paris, Bordas. Cité par Gil, p. 66.

cohérence, elle livre la biographie d'un « moi » dispersé et volatile (Dion 2020 : paragraphe 4). Par exemple, dans *L'art français de la Guerre*, Jenny explique que pour rédiger des mémoires, il n'est pas nécessaire commencer par sa naissance ni même souhaitable puisque cela peut devenir, pour le moins, ennuyeux. S'adressant au protagoniste du roman, le narrateur dit : « Vous entendez l'ennui ? Déjà la première phrase m'ennuie (...) Il y a plein de débuts dans une mémoire. Choisissez celui qui vous convient. Vous pouvez vous faire renaître quand vous voulez. On naît à tout âge dans les livres » .

3.4.4. L'intromission de l'écrivain dans les récits de vie

Habituellement, ce sont des œuvres à la première personne où le narrateur et le personnage entrent dans une espèce de débat ; quelquefois ce sont les coïncidences (ils ont vécu dans les mêmes endroits où ils y sont allés sciemment, ils se demandent s'ils agiraient pareil dans des circonstances similaires), d'autres fois ce sont les différences (ils montrent leur désaccord, leur malaise), quelquefois c'est un rapport dans le temps (ce que faisaient l'un et l'autre à la même date).

Souvent l'écrivain parle de son œuvre, de quels sont ses problèmes de rédaction, sur la vérité de son récit, sur le problème du langage pour traduire les faits⁷⁷. C'est une nouvelle façon de narrer, plus flexible, plus libre. On abandonne le « regard de dieu tout-puissant » des récits à la 3^e personne, où le narrateur sait tout de tout le monde, le passé et l'avenir, les actes et les pensées, et où il n'y a qu'une vérité possible. Maintenant, on entre dans un terrain plus intime, plus subjectif où l'opinion de l'écrivain et la liberté d'expression prennent une partie notable du récit. Finalement, c'est une nouvelle manière de raconter une vie, qui *per se* n'est pas plus fictive qu'une autre⁷⁸.

D'abord il s'agit du contenu : Des relations conflictuelles dans la famille, le souvenir douloureux d'expériences traumatisantes, l'impuissance de ne pas pouvoir changer les événements. Par exemple, Vigan parle de sa mère et ce n'est pas un sujet où elle semble se trouver très à l'aise.

77- « (L)a mayoría de los escritores llevan una reflexión más o menos teórica sobre la escritura en forma simultánea a la narración de la vida que se elige contar. Dicha reflexión interrumpe la narración para definir la forma literaria que se está inventando en el mismo movimiento escritural» (Gil 2014: 64).

78- Vigan explique quelle est la réponse de sa sœur Manon à la question de si elle n'était pas perturbée sur le fait qu'elle écrive sur leur mère. :« Manon a répondu que le livre serait ma vision des choses, cela me regardait donc, m'appartenait, tout comme Violette dit qu'elle serait heureuse de lire *ma* Lucile » (Vigan 2011 : 221)

Puis, la rédaction du récit en soi est aussi un souci de l'écrivain. Vigan écrit sur les difficultés qu'elle a pour construire son récit, comme elle retarde le moment de s'y mettre, comme elle a « le sentiment d'être piégée par (s)a propre démarche » (Vigan, 2011 :136), comme elle préférerait la fiction à la vérité, puisque plus simple et moins angoissante⁷⁹. Également, Carrère semble être soulagé quand il croit qu'il ne recevra aucune réponse de Romand, l'homme qui a tué sa famille⁸⁰ et encore après il ne reprend son récit que beaucoup plus tard puisqu'écrire la réalité est plus dur qu'inventer une fiction. Dans *HHhH*, Binet parle de la scène où les parachutistes meurent et il avoue qu'il n'a eu « aucun plaisir à raconter cette scène dont la rédaction (lui) a coûté de longues semaines laborieuses et pour quel résultat ? Trois pages de va-et-vient dans une église et trois morts » (Binet, 2010 : 401).

Après, c'est le langage comme outil de travail qui tracasse l'écrivain. Le langage ne reflète pas la réalité, la tergiverse, s'en éloigne. Dans *l'Art français de la Guerre*, Jenni explique : « je narrais, je narrais, je m'enfonçais dans le labyrinthe de la narration alors que j'aurais juste voulu montrer comme c'était, et j'étais condamné encore et encore à la narration ». Dans *Pas Pleurer*, ce sont les commentaires sur le fragnol qui occupent une partie importante du récit. Dans *Le Principe*, Ferrari pense que le langage n'est pas le meilleur outil pour décrire la réalité et trouve que « (n)otre parole est seulement humaine. Elle ne peut que révéler imparfaitement le monde ou l'enfourir sous le mensonge- et elle atteint alors sa perfection » (p. 146).

3.4.5. La photo comme élément indispensable du récit

L'obsession pour la photo part justement de ce conflit avec le langage. Dans presque toutes les œuvres citées, il y a un intérêt par les photos des personnages biographiés, comme si ce qui s'échappe par le langage pourrait être saisi par l'image, soit des photos prises par le personnage, comme celles de *l'Africain*, parsemées dans le récit, soit des photos au début du livre comme celle d'un chien au début de *La Vie du chien Horla* ou d'un homme dans la rue dans *Atelier 62*.

79- « Je rêve que je reviens à la fiction, je me roule dedans, j'invente, j'élucubre, j'imagine, j'opte pour le plus romanesque, le moins vraisemblable, j'ajoute quelques péripéties (...). Parfois je rêve au livre que j'écrirai après, délivrée de celui-ci ». (Vigan, 2011 : 136).

80- En guise de soulagement, il écrit : « J'écrirais un roman « inspiré » de cette affaire, je changerai les noms, les lieux, les circonstances, j'inventerai à ma guise : ce sera de la fiction » (Carrère, 2002 : 20).

Et sinon, il y a la description de photos de famille ou de personnes déjà mortes. Par exemple, Vigan décrit plusieurs photographies, l'une d'elles correspond à l'enfant adopté par la famille et qui plus tard s'est suicidé : elle commente : « C'est un enfant qui a peur. Nous avons regardé la photo en silence, impressionnées par l'infinie tristesse qui s'en dégageait, puis je l'ai remise avec les autres. Nous n'avions pas dit un mot » (Vigan, 2011 : 34). Modiano dit avoir trouvé une photo de dora Bruder⁸¹ ; il la décrit et après il réfléchit sur ce qu'une photo signifie : « Le temps de la photo, ils (ceux qui sont sur la photo) étaient protégés quelques secondes et ces secondes sont devenues une éternité » (Modiano, 1997 : 86). Puisque même morts, ils continuent d'être là.

3.4.6. Les biographies d'autres écrivains ou d'autres artistes

Un sujet de préférence pour les écrivains, c'est parler d'un autre écrivain. Dans *7 femmes*, Salvayre a choisi Émilie Brönte, Virginia Woolf, Sylvia Platt, qui sont des écrivaines ; dans *Pas pleurer*, elle raconte parallèlement à l'histoire de sa mère celle de Bernanos pendant son séjour en Majorque. Dans ces cas, on connaît le personnage plutôt par ses écrits que par ses gestes : le désarroi absolu de la poésie de Sylvia Platt, le romantisme d'Émilie Brönte, ou l'impartialité de Bernanos. L'écrivain fait un tri, cite, admire, veut que le lecteur sente ce que lui-même a senti en lisant son personnage⁸². Quand Salvayre parle de Virginia Woolf, elle fait son choix : « *Orlando* est mon livre préféré, mon livre admiré, le livre que j'aime des cheveux aux talons... » (Salvayre, 2013 :136). Elle nous trie une œuvre et c'est à partir de cet enthousiasme que le lecteur peut aussi se décider à la lire ; pourtant, et plus important encore, c'est justement à travers *Orlando*, que le lecteur pourra mieux connaître, pas seulement Virginia Woolf mais aussi Salvayre.

Dans d'autres cas, même si les personnages ne sont pas des écrivains consacrés, ils ont un goût pour l'écriture. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, la mère écrit un journal, dans *Quelle Vie*, le père écrit ses mémoires. Enfin, il y a les lettres qu'ils ont écrites et qui sont des documents inestimables pour mieux connaître le personnage.

81- Cette photo créera la polémique puisque P. Modiano ne l'a pas voulu publier, comme pour maintenir le mystère de cette fille et donc, symboliquement, garder « son secret » et le respect à sa liberté de disparaître.

82- « l'écriture biographique est moins la réécriture de l'autre ou la retranscription de sa parole que la saisie, le prélèvement par l'effort acharné et obsessif, de ces signes qui constituent l'"autre" écrivain mais également son écriture et son œuvre, puis la transmission de ces mêmes signes, dans la jouissance de l'écriture renouvelée, à cette personne tierce qu'est le lecteur » (Lyamlahy, 2018 :10).

Parfois, ce ne sont pas les écrits mais les peintures, les gravures ou les photos. Quignard, dans *Terrasse à Rome*, nous décrit son personnage inventé à travers ses gravures à tel point que parfois on ne sait plus distinguer entre vie et œuvre. Le Clézio, interpose dans le récit de *l'Africain* des photos prises par son père ; son père n'écrit pas, mais c'est à travers les photos qu'il s'exprime et que l'écrivain essaie de nous montrer sa réalité.

3.4.7. l'Intertextualité des récits de vie

Un autre trait de ces récits de vie contemporains est l'abondance de références historiques et intertextuelles, de citations et allusions. Cela implique un lecteur cultivé qui sache apprécier toutes les nuances qui en résultent. Dans une biographie simple et chronologiquement ordonnée, les faits se succèdent logiquement, parce qu'il n'y a pas d'information manquante ; n'importe qui peut lire le texte mais il n'a pas le charme du mystère. Dans un récit de vie contemporain, l'écrivain joue avec le lecteur, il ne raconte pas tout, il présume que le lecteur a des pré-acquis. De ce fait, le récit devient opaque pour celui qui ne partage pas ce savoir : en revanche, pour celui qui sait, c'est le goût du secret partagé. Quel serait le degré de connaissance minimale pour entamer la lecture d'un récit ? De toute façon, la lecture qu'on peut en tirer sera différente selon le point de départ du lecteur⁸³.

Par exemple, dans *Le Principe*, il faut comprendre le principe d'incertitude de la physique quantique, les faits historiques de la 2^e guerre mondiale et le problème de la Corse en 1995 pour bien jouer du récit et donner un sens aux parties les plus ambiguës du récit.

Quelquefois l'allusion est explicite et ponctuelle, comme dans *Dora Bruder*, quand Modiano fait mention à Cosette et Jean Valjean, les protagonistes *des Misérables* de Victor Hugo (Modiano 1997 : 46). Dans *Congo*, Vuillard parle de Kurtz, le protagoniste d'*Au cœur des ténèbres* de J. Conrad⁸⁴, comme élément de comparaison horrifiante avec tous les commissaires et gérants de Léopold II. Michon, dans *Vies minuscules* et Bertina dans *Ma*

83- « Il revient au lecteur, par l'étendue de sa culture, de déterminer la « dose » d'intertextualité du texte : seul récepteur (dans chaque acte de lecture) il est donc seul juge, seul à établir l'intertexte. Partant, se soulève le problème majeur de l'intertextualité : parce que le récepteur établit l'intertexte, cet intertexte peut varier d'un lecteur à l'autre, selon la culture et les lectures antérieures des lecteurs » (Gignoux, 2006 : paragraphe 4).

84- J. Conrad écrit en anglais cette œuvre au début du XX^e siècle et raconte comme Kurtz est adoré et craint par tous les habitants et qui, dans sa folie a entouré le périmètre de son domaine avec des pieux couronnés des têtes humaines.

Solitude s'appelle Brando, font aussi allusion à Conrad (Michon 1984:26 ; Bertina 2008: 75).

Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Vigan nous parle d'*En Attendant Godot* de S. Beckett (p.154), *Le Chagrin* de L. Duroy (p.159) et comme ces lectures ont fait partie de sa vie. Dans *Pas Pleurer*, Salvayre fait allusion à Shakespeare, Hésiode, Péguy à propos de Lazare et beaucoup d'autres ; mais c'est surtout à Bernanos qu'elle cite tout au long du récit.

Il y a aussi des allusions à des faits historiques, comme le cas Dreyfus dans *Vies minuscules* (p. 80), œuvres musicales comme *La Chaconne en ré mineur* de Bach dans *Le Principe* (p. 18) ou cinématographiques comme l'allusion à Marlon Brando dans le titre de l'œuvre de Bertina et dans le texte (p. 58).

3.4.8. La fragmentation du récit

Si on ne commence pas par le début, si on ne suit pas un ordre chronologique, si on imagine, si on fait des hypothèses, si on considère tous ces parallélismes avec soi-même, ces commentaires sur le procès d'écriture, sur une photo, sur des allusions ou citations, on arrive à un nouveau trait des récits de vie contemporains : la fragmentation du récit.

Cette fragmentation peut être formelle. Souvent, les parties de l'œuvre ne sont pas homogènes. Par exemple, les trois parties tout à fait différentes dans *Jan Karski* ; de nombreux chapitres courts, les uns qui parlent de l'histoire à raconter, les autres sur l'écrivain, les autres métalittéraires comme dans *HHhH* ; la description de différents personnages comme dans *Vies minuscules* ou *Congo* ; une première partie beaucoup plus courte qui sert de justification pour le reste de l'œuvre comme dans *L'Art français de la guerre*⁸⁵.

On retrouve aussi la fragmentation dans chaque chapitre. On va et vient, d'un sujet à l'autre, on mélange tout, l'écrivain fait constamment des commentaires ou intercale des épisodes historiques. Par exemple dans la *Disparition de Josef Mengele*, O. Guez profite les pensées et les actes de Mengele pour parler des événements politiques en Amérique du Sud⁸⁶.

85- Une première partie s'intitule « Commentaires I » où le narrateur parle de soi, présente celui qui sera le personnage principal dans les autres chapitres et de certaines considérations sur les récits de vie.

86- Par exemple : « Gregor (Josef Mengele) tue le temps en déchiffrant leur romance (celui de Juan et Évita Perón) dans les journaux. » (Guez, 2017 : 26) et à partir de là, le narrateur en profite pour expliquer leur

Mais aussi on peut parler de la fragmentation du contenu en soi. Ce sont des personnages à moitié construits qu'on nous présente : Dora Bruder, Heisenberg, les commissaires et gérants du Congo, le père de Le Clézio, tous sont décrits comme une suite de biographèmes épars, avec des lacunes par manque d'information, par l'oubli ou par omission délibérée.

Et si le narrateur n'est pas le personnage dont on parle, celui-là en profite pour parler de soi, mais avec un désordre et confusion encore plus déroutants. Par exemple, c'est à travers la remémoration de la vie de son père que Le Clézio se souvient de son enfance en Afrique ; ce sont certaines données biographiques de Dora Bruder qui suscitent l'évocation de certains souvenirs de la vie de l'écrivain ou de celle de son père. Si on connaît mal le personnage, on connaît encore moins le narrateur.

Dans d'autres cas, c'est l'autofiction qui va se mêler au récit de vie. Par exemple, dans *Le Principe*, Ferrari dit avoir échoué dans un examen de physique dont le sujet était justement sur le principe d'incertitude, c'est qui ne n'a pas eu lieu dans la réalité.

La fragmentation atteint parfois le niveau syntactique. Dans *Atelier 62*, Sonnet nous présente un récit fragmenté en courts chapitres mais le plus frappant, c'est le type de syntaxe utilisée. Il est courant de trouver l'omission du verbe, la mise en avant du complément direct et les commentaires expressifs⁸⁷ - comme si elle était en train de parler au lieu d'écrire ; tout cela incite à une lecture plus rapide, à une approche du lecteur et à une conversion de la narration en description. Finalement, on se retrouve en face d'une vision très fragmentée de l'histoire.

3.4.9. L'importance du paratexte

Si on part de la base que la plupart des productions littéraires sur des vies sont des textes hybrides, où fiction et réalité s'entremêlent, les données paratextuelles sont indispensables pour en faire une lecture plus convenable.

D'abord ce sera la concrétisation de l'éditeur sur le genre de récit : un roman, une hypothèse biographique, un récit. Cela ne veut pas dire pour autant que dans un roman il n'y ait pas une certaine vérité ni dans un récit, pas de fiction. Après il est recommandable

histoire, leur ascension au pouvoir et la base idéologique du péronisme.

87- Par exemple : « Ne jamais dire que mon père est forgeron ; déjà qu'on le prend toujours pour mon grand-père. Travailler aux forges, les gens n'ont pas idée (...) Ses forges, la Régie les cacheraît plutôt, pas sur le circuit des visiteurs de l'usine. (Sonnet, 2009 : 29).

de se renseigner sur les commentaires que le propre auteur en fait. S'il dit que c'est vrai, peut-être, que ça l'est ; s'il dit que c'est une fiction, il faut le croire sur parole.

Cependant le lecteur est libre de choisir et c'est grâce à cette ambiguïté que le jeu littéraire commence ; lire un roman comme un récit vrai suppose un travail de sélection de la part du lecteur. Il décide quels événements sont les plus crédibles, quelles coïncidences auraient pu être même si tout cela n'a pas eu lieu, quels incidents, même faux, reflètent une idée vraie en dessous.

Par exemple, la couverture de *Dora Bruder* nous prévient qu'il s'agit d'un roman. Néanmoins, est-il important de savoir si le père de Modiano avait été dans le même hôpital, dans la même rue, dans le même camp de concentration ? Ce qui compte, c'est le mystère qui entoure la figure parentale et qui obsède l'écrivain. Est-ce que Nothomb a réellement travaillé dans les toilettes de l'entreprise qui l'avait engagée comme traductrice comme elle raconte dans *Stupeur et Tremblements* ? On peut la croire ou pas, mais l'important c'est l'idée qu'il y a derrière : Les Japonais sont des gens bizarres, et le lecteur peut être sûr, pas de l'affirmation telle quelle, mais qu'Amélie Nothomb le pense de la sorte.

On peut se demander comment les connaissances préalables sur l'auteur vont modifier la façon de s'attaquer au texte. Le fait de savoir qu'Amélie Nothomb a réellement travaillé dans une compagnie japonaise peut prédisposer le lecteur à une lecture plus tolérante et accepter l'exagération comme vérité ; le fait de savoir que Jorge Semprun a été dans un camp de concentration aide le lecteur à se joindre au jeu de lui-même et son double dans *Le Grand Voyage*.

Pour que le pacte autobiographique se préserve, le nom du narrateur et de l'écrivain devraient coïncider. Pourtant, ce n'est pas toujours le cas et cela crée une certaine inquiétude chez le lecteur. Dans *Le Grand Voyage*, le narrateur s'appelle Manuel ; la connaissance paratextuelle qui confirme que Manuel est son nom de combattant de la Résistance ne peut que rassurer le lecteur. De la même façon, dans *Pas Pleurer*, le lecteur met en doute le fait que la narratrice soit Lydie Salvayre puisque ce nom de famille n'est pas d'origine espagnole ; seulement à la fin du récit, quand sa mère l'appelle « ma petite Anisette, ma Lidia », le lecteur peut se détendre ; il ne reste qu'une petite recherche sur internet pour dissiper le doute.

On peut, donc, remettre en cause le principe de la mort de l'auteur de R. Barthes. Bien sûr qu'un récit acquiert une vie indépendante de son créateur et on peut le lire tel quel, comme un *close reading*. Cependant, la connaissance de certains éléments paratextuels enrichit toujours le texte puisqu'on va mieux comprendre les doubles sens, les allusions et les jeux de vrai et faux dans un récit de vie.

Peut-être que tout récit est dans une certaine mesure une allégorie des pensées, des souffrances, des joies de l'écrivain. L'hybridité de la plupart des récits de vie actuels permet différents plans de lecture, comme fiction, comme biographie, comme un essai philosophique et comme une expérience littéraire, ce qui constitue l'attrait de ce genre littéraire.

3.5. Types de biographies

Même si le genre biographique a des caractéristiques assez contraignantes, la variété de formes nous oblige à nous y arrêter sommairement.

3.5.1. Biographies réelles ou imaginaires

Même si par définition, toute biographie est sur quelqu'un qui a existé, en littérature on invente des biographies. Le personnage imaginaire ne proteste pas, il peut représenter une collectivité et il peut être le type idéal que dans la vie on ne retrouve jamais. Il peut y avoir plus de vérité dans une biographie inventée que dans une vraie. Dans la biographie inventée, l'univers finit avec le récit, les lacunes sont celles que l'écrivain décide. En revanche, avec un personnage réel, on pourrait trouver de nouveaux documents qui contredisent les hypothèses initiales de travail et donc, tourner en faux ce qu'on pensait être vrai.

Une biographie inventée comme celle de *Terrasse à Rome* de Quignard devient plus vraie que celle du Mengele de Guez. Avec un langage très choisi, fourni de toute sorte d'effets sonores et rythmes, frôlant la poésie, Quignard nous raconte l'histoire d'un graveur dont les œuvres et les rêves en disent plus que ses actes. Du personnage principal, Meaume, on en connaît pas mal de données mais elles nous parviennent par à-coups. C'est un texte fragmenté, chaotique, avec des chapitres très courts comme si c'étaient des coups de pinceau ou de petits rayons de lumière sur un tableau dans l'ombre. On dirait qu'on apprend la biographie de Meaume, comme on apprend les choses de la vie, sans ordre, sans

priorités, un peu guidés par le hasard. Tout cela exige du lecteur un compromis, une participation active et bien sûr une bonne dose de mémoire pour faire le lien entre les informations éparpillées tout le long du texte.

Dans *Les Bienveillantes* de Littell, le protagoniste est un personnage de fiction. Les premières pages sont cependant troublantes. Le narrateur s'adresse à nous, les lecteurs, comme s'il avait une vie réelle. Les données « autobiographiques » des premières années du protagoniste sont éparpillées dans le texte, en vrac, à côté de sa vie comme officier des SS pendant la guerre. L'auteur réunit dans la vie d'un seul personnage une variété surprenante de situations, ce qui lui permet d'apporter une quantité immense de données historiques. Le narrateur « a connu » Blondel, Heydrich, Himmler, Eichmann, Blobel, Häfner et tant d'autres officiers de la coupole du nazisme allemand. Avec un récit maximaliste, sans paragraphes et seulement sept chapitres, le lecteur suit toutes les péripéties d'un homme qui à la base n'est pas si différent d'autrui ou comme il dit : « Je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous. Allons, puisque je vous dis que je suis comme vous ! » (p. 43). Bref, c'est un récit où le mot « roman » n'est pas sur la couverture ; historique puisque bien renseigné, mais romancé car il faut croire notre narrateur sur parole ; polémique car étant le protagoniste un homme cultivé, intelligent et homosexuel, certains experts sur le sujet⁸⁸ trouvent invraisemblable que ce soit une bonne représentation d'un nazi. D'autres comme Semprun affirment que c'est un des grands romans des derniers 50 ans (Borshchak, 2016 : 52). Une œuvre où fiction et réalité sont entremêlées et où l'autobiographie fictionnée du protagoniste s'accompagne de nombreux portraits de personnages militaires nazis, responsables de l'holocauste juif, bien particuliers.

Dans *Les Échelles du levant*, Amin Maalouf crée un double cercle de narration. Dans le premier, un narrateur nous explique sa rencontre avec un héros de la guerre et fait de petites interventions au début de certains chapitres. Dans le deuxième, ce héros nous raconte sa vie à la première personne. Avec cette technique qui combine deux narrateurs, l'un qui commente sur la véracité des faits, et l'autre qui les raconte, on joue à se rapprocher de la biographie vraie. Au début du livre, le premier narrateur dit : « M'aurait-il menti quelquefois ? Je l'ignore. (...) Cependant je le pense de bonne foi » (p. 9). Et après :

88- Par exemple, Claude Lanzmann, directeur du documentaire *Shoah* (1985), cité par Borshchak, 2016 : 44.

« Je suis persuadé qu'Ossyane (le héros) était sincère quand il cherchait à minimiser ses exploits (...) Lorsqu'on se raconte, l'objectivité n'est-elle pas la voie balisée du mensonge ? Je me promis de ne plus chercher à vérifier ni à fouiller. Mais de me contenter de ses paroles et de mon propre rôle d'accoucheur. Accoucheur de vérités, accoucheur de légendes, la belle différence ! (p.113-114)

L'auteur essaie de minimiser le fait que l'histoire qu'il écrit soit inventée. Au bout du compte, quelle importance si on invente ou pas ! Toute histoire vraie est aussi fausse quelque part ; Ce qui compte est l'œuvre écrite qui en résulte.

On a même osé inventer des biographies d'animaux, comme celle de *Vie du Chien Horla*. Dans ce récit, Arnaud Camus raconte chronologiquement la vie d'un chien, depuis la fourrière jusqu'à sa mort ; il apporte des données, connaît ses ancêtres, cite des lieux⁸⁹. Sur la couverture il n'apparaît pas le nom « roman ». Il y a une photographie et en décrit une autre. Il doute d'un souvenir⁹⁰. Avec l'utilisation insistante du « peut-être », il essaie de deviner les pensées du chien et lui permet de jouer avec le lecteur comme si c'était une biographie vraie. Avec les phrases contradictoires ou paradoxales⁹¹ l'écrivain joue à dire et ne pas dire, à dénier la vérité qu'on vient de dire. Il mentionne que les hagiographies ne parlent pas de sujets désagréables (p. 33) ; dans *Vie du chien Horla*, il y a des épisodes eschatologiques et donc sa biographie est plus réelle que celle des Saints. Et encore le fait de faire un court résumé de ce qui s'est passé, va entraîner que « le tableau n'(soit) vrai qu'en partie » (p. 37). Il parle des traces de pattes comme un témoignage (p. 52). Avec la phrase « on jure qu'on n'invente rien » (p. 58), le narrateur joue en même temps avec la fiction (on n'invente rien dans ce monde de fiction) et met en doute que le récit qu'il est en train de raconter ne se soit pas réellement passé.

Camus joue avec l'ambiguïté d'une possible réalité de ce chien et son entourage. Même si le chien n'a pas existé, même si ce qu'on nous raconte n'est pas vrai, l'utilisation de toutes ces stratégies- appartenant aux récits biographiques de vies réelles- font que la fiction prenne les airs d'une réalité et elle peut arriver à être plus « vraie » qu'une vraie vie. Nous ajoutons encore que ce qui fait crédible une histoire, ce n'est pas l'histoire telle quelle mais la façon de la raconter. La structure « c'était une fois » prédispose directement

89- La Lozère, par exemple (Camus, 2003 : 66).

90- « Se dresse en ces parages un sommet dit des Trois-Evêques, peut-être nanti d'une vieille croix de pierre, ou bien on l'a rêvée ». (Camus, 2003 : 63).

91- « Mais quand il était là, il n'était pas là » (Camus, 2003 : 18). « Avec son maître si peu maître il entretenait sans les entretenir des rapports froids et polis ». (p. 19).

à lire un récit comme une fiction, même si raconte une histoire vraie avec ce début. À l'opposé, une fiction avec des traits biographiques, finit par être assimilée à une vraie biographie.

Au fur et à mesure que l'on passe d'un ensemble plus ou moins fragmentaire de données, à une narration élaborée, ces biographies fictionnées deviennent de vrais *bildungsromans*. Alors, où se trouve la limite ?

De toute façon, pourquoi se limiter à une histoire imparfaite si on peut tout inventer ? Quel intérêt il y aurait à raconter une vie fictive en faisant semblant de ne pas tout savoir, si ce n'est que de la pure expérimentation littéraire ? Les lecteurs ont le dernier mot.

À partir de maintenant, on parlera toujours des biographies réelles.

3.5.2. Biographies avec ou sans le consentement du biographié

Un exemple de récit biographique avec consentement est *l'Adversaire* de Carrère. Comme l'écrivain raconte bien dans son livre, il propose à un parricide de lui raconter son histoire. Il voulait savoir « ce qui se passait dans sa tête » (p. 18) et il a eu la chance d'échanger des lettres, de parler avec lui. C'est un récit où il raconte cette vie mais aussi où il essaie de comprendre le pourquoi en se comparant au parricide. Cette partie personnelle de l'écrivain prend une partie importante du récit.

Si on raconte la vie d'un personnage qui a vécu plusieurs siècles auparavant, comme *Michel-Ange et le Sultan* de M. Énard ou *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar, personne ne viendra se plaindre sur la véracité ou fiction d'un récit, pourvu qu'on garde l'essentiel biographique qui est déjà accepté de la part des experts. Pourtant, un récit de vie d'un personnage public et actuel peut supposer une avalanche de plaintes si le biographié n'a pas donné son accord, comme ça a été le cas espagnol de *Fariña* de Nacho Carretero. À propos de *L'Africain*, Le Clézio affirme que « tout ce qu'(il) raconte dans ce livre, (s)on père l'aurait d'abord nié, et vraisemblablement peu apprécié »⁹² et qu'il n'aurait pas pu le publier du vivant de son père.

Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, Khadra nous raconte en forme de roman comment auraient pu être les dernières heures de Mouammar Kadhafi, personnage de l'histoire

92- Cortanze, Gerard de. "J.M.G. Le Clézio : 'Mon Père l'Africain.'" Magazine Littéraire 430 (avr. 2004) : 68-70. Grisolia, Michel. "Le Grand Blond ; cité par Vogl, 2005 : 82).

actuelle. Puisqu'il est mort lynché sans avoir eu la possibilité de s'expliquer dans la cour, Khadra a imaginé quelles auraient pu être ses motivations, ses doutes et ses craintes. À la première personne, il analyse la situation pressante dans laquelle il se trouve, assaisonne parfois le récit avec des données de son enfance et sa jeunesse et il exprime ses angoisses sur ce qui lui advient. D'un homme dont on connaît seulement ses actes publics, Khadra l'imagine narcissique⁹³ et paranoïaque, soupçonne son mauvais caractère⁹⁴. Dans la présentation de son livre, l'auteur définit Kadhafi, romanesque par excellence⁹⁵, extravagant, un monstre et un génie⁹⁶, mais il le veut aussi humain quand il demande « ai-je été injuste avec mon peuple ? » (p. 22) ou « Crois-tu que l'on se souviendra de moi ? » (p. 143). Khadra s'est renseigné auprès des personnes qui ont bien connu le dictateur libyen mais il a inventé ce qui se passe pendant la dernière nuit puisque tous ceux qui y étaient sont morts. C'est une œuvre où l'auteur ne cache pas sa subjectivité en décrivant son personnage mais qui se veut sincère face au lecteur. Notre question est : si Kadhafi vivait encore, qu'est-ce qu'il en penserait ? Si ses partisans avaient gagné la guerre, est-ce que le livre aurait été poursuivi en justice ?

3.5.3. Biographies des personnes célèbres ou de personnes ordinaires

Si on parle de personnages célèbres très liés à l'Histoire récente et bien connus de tous comme Mengele, Heydrich ou Kadhafi, l'écrivain risque d'être critiqué puisque les données historiques sur ces personnages sont énormes. On va exiger une précision maximale et toute invention va provoquer la polémique, soit de la part de ceux qui aiment le personnage, soit de ceux qui le détestent. Avec les récits des rois et empereurs de l'histoire ancienne, même si les données sont nombreuses, le temps passé crée un voile qui va protéger de l'écrivain. L'imagination, l'hypothèse et, pourquoi pas, le mythe peuvent faire partie de ces récits sans trop de fracas.

Une autre catégorie des personnages correspondrait aux enquêtes sur des criminels comme *l'Adversaire* de Carrère. L'engouement actuel par les faits divers va faciliter les pas de l'écrivain sur des récits de vie des malfaiteurs.

93- Après être déçu de l'entretien avec un homme à son service il se dit : « Mon ombre ne serait pour lui qu'une insondable vallée des ténèbres » (Khadra, 2015 : 25).

94- À propos de l'attitude défaitiste d'un de ses fils il dit : « J'ai envie de le gifler » (Khadra, 2015 : 31).

95- <https://www.youtube.com/watch?v=KcuWR4kxQ60> (01:03)

96- <https://www.youtube.com/watch?v=KcuWR4kxQ60> (02:00)

On peut parler aussi de personnes de mérite reconnu comme Ravel, Testla dans *Éclair*, ou Zatopek dans *Courir* d'Échenoz. Ils ont été des personnages publics pas nécessairement très liés à la grande Histoire. C'est ainsi que dans *Ravel*, le contexte historique n'est pas important : ce qui compte, ce sont les goûts, les habitudes et les extravagances du musicien. En revanche, dans *Courir* la vie du protagoniste se voit, en partie, altérée par les événements historiques et c'est à cause de la politique que sa vie prend un chemin différent de celui qu'on pouvait espérer de lui ; Zatopek devient un instrument et un produit de la politique et donc de la collectivité d'un peuple ⁹⁷.

Si l'écrivain choisit la vie d'un personnage dont on n'a pas de données publiques, si personne n'a écrit sur lui, si c'est quelqu'un d'ordinaire, la tâche de l'écrivain va consister à nous prouver l'intérêt de cette vie pour la société, soit son héroïsme, soit sa bizarrerie, soit le prototype d'un groupe social. *Dora Bruder* de Modiano, par exemple, représente l'une de ces nombreuses victimes juives du nazisme. Mais, d'un autre côté, personne ne va le critiquer s'il invente, s'il ajoute un peu trop de fiction à son récit puisque cela ne va pas changer l'idée générale de l'Histoire. Il peut se permettre le rêve, l'illusion, la fantaisie et être cru pour autant. Le message est plus important que les faits.

La plupart des récits de vie de personnes ordinaires ont un degré parental avec l'écrivain. Dans *Vies minuscules*, Michon nous raconte certaines vies qui ont eu un rapport plus ou moins direct avec lui ; il regrette avoir connu André Dufourneau, le premier personnage de son récit, quand il était encore un bébé⁹⁸ et donc ce qu'il sait de lui n'est pas de première main ; Dans *Ma solitude s'appelle Brando*, de Bertina, c'est le mari d'une nièce qui narre l'histoire d'un homme dont on ne révèle pas le nom, qui est pour l'écrivain plutôt un mystère qu'une vérité. Il l'a connu mais pas beaucoup et très tard dans sa vie. Il reconstruit sa vie à partir des racontars de sa famille, pleine de secrets et mensonges. Dans *L'Africain*, Le Clézio, nous parle de ce père qui ne parle guère mais que c'est à travers la photo qu'il va s'exprimer. Tous les trois ont fait partie du système colonial français, ont

97- Par exemple, en faisant référence au régime socialiste tchécoslovaque, Échenoz raconte qu'il « se met à voir en Émile un splendide ustensile de propagande. Et en est le meilleur diplomate, le plus efficace ambassadeur. Il est devenu un athlète d'état » : ou bien « on l'exhibe d'usine en usine à travers tout le pays pour qu'on voie qu'il est vrai. Qu'il existe vraiment, qu'on ne l'a pas inventé ou plutôt si, que le communisme en marche l'a inventé ».

98- « Le héros et son biographe se rencontrent sous le marronnier, mais comme il arrive toujours l'entrevue est un fiasco : le biographe est au berceau et ne conservera aucun souvenir du héros » (Michon, 1984 : 26).

vécu en Afrique et sont entourés d'un halo de mystère, de primitif, d'inapprivoisable qui leur ouvre la porte à être protagonistes d'un récit biographique.

D'autres récits font tout simplement référence à la mère ou père de l'écrivain. *Pas pleurer* de Salvayre est la narration d'une brève période de la vie de sa mère qui coïncidera avec le début de la Guerre Civile Espagnole et justement la seule dont elle se souvient puisque atteinte de la maladie d'Alzheimer. Dans *Il n'a jamais tué personne, mon papa*, J.L. Fournier « regrette ne pas l'avoir mieux connu » (p.143). Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, on nous raconte l'histoire d'une mère sur laquelle, Vigan aurait voulu en savoir plus mais sa mère « ne racontait pas » (p. 101). Le texte de *Dora Bruder* est saupoudré de références du père de Modiano qu'il a mal connu⁹⁹ ; le mystère de Dora s'associant à la méconnaissance de son père. Dans tous les cas, il y a un manque d'information sur ce père ou mère qui attire l'écrivain à en faire un récit.

Si dans tout récit biographique, il y a l'empreinte du biographe, dans les récits de filiation, celle-ci devient de plus en plus profonde, jusqu'à ce que la biographie devienne autobiographie. Unzey, citant à Duroy dit que cet « espace autobiographique » justifi(e) l'acte d'écriture comme une entreprise salutaire, dans ce sens qu'elle permet au narrateur de régler ses comptes avec la mère et par conséquent de se reconstruire en préservant sa mémoire » (Unzué, 2017 : 461). Avec la biographie des parents, l'écrivain recherche sa propre identité¹⁰⁰, l'origine de ses névroses et de ses peurs ; il revisite son enfance sur un autre angle, pour y chercher un peu plus d'objectivité, mais que, dans la plupart des cas, aboutit à l'échec. Peut-être c'est la valeur thérapeutique d'écrire sur la famille qui incite l'écrivain à raconter : l'absence du père (*Rien ne s'oppose à la nuit, Il n'a jamais tué personne, mon père, Dora Bruder* ou *L'Africain*), le deuil (*Rien ne s'oppose à la nuit, Le Drap*), la recherche de réponses, le besoin de ne pas oublier ou le sentiment de culpabilité¹⁰¹.

99- « Impossible de trouver mon père. Je ne l'ai plus jamais revu (Modiano 1997: 13) ou encore « mon père a fait mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et la dernière fois de sa vie, un soir de juin 1963 » (p.58) et plus tard « Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent mon père et elle, en cet hiver 1942 » (p. 58).

100- Comme dit Michon : Parlant de lui c'est de moi que je parle » (Michon, 1984 : 19).

101-Rousseau (Rousseau, Jean-Jacques (1991) : *Les Confessions I*. Paris, Flammarion :45) situe à sa naissance l'origine de ses malheurs à cause de la mort de sa mère : « Dix mois après, je naquis infirme et malade ; je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs. » (cité par Unzué, 2017 : 461).

Dans les récits de personnes ordinaires, l'écrivain peut tomber dans la tentation d'inventer. Il n'y aurait personne pour le contredire. On doit le croire sur parole et même s'il nous assure qu'il y a un petit carnet, un témoignage, une photo, c'est quelque chose de privée et donc pas accessible à vérification de la part d'autrui. Cependant, même si, d'habitude, le biographié est déjà mort dans le cas des récits de filiation, les frères, les oncles ou les fils pourraient se plaindre de manque de véracité mais aussi de la divulgation de détails trop intimes que le reste de la famille voudrait garder dans l'intimité.

3.5.4. Biographie /autobiographie

Toute autobiographie implique une partie biographique du reste de la famille et à l'inverse, c'est pareil. Dans une biographie, il y a en dessous la voix du biographe, qui admire, qui s'effraie, qui se surprend ou qui s'identifie avec le biographié¹⁰². La biographie serait en fait une « quête de soi » plus ou moins voilée.

Avec les récits de filiation, la vie du biographe apparaît tôt ou tard. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Vigan parle de ses sentiments envers sa mère et de comment l'attitude de celle-ci a bouleversé la vie d'elle et de sa sœur. Dans *L'Africain*, Le Clézio consacre le premier chapitre à lui-même, étant enfant, pendant son séjour en Afrique. Dans *Quelle Vie*, Audouin-Rouzeau parle de ses grands-parents, du grand-père de sa femme, mais dans le fond on sent le conflit entre père et fils. Même dans *Pas pleurer*, Salvayre exprime souvent son propre avis et émotion¹⁰³.

Cette quête de soi est aussi évidente dans d'autres récits biographiques qui ne sont pas de filiation. Dans *7 Femmes*, Salvayre nous raconte l'histoire de sept femmes qui ont marqué spécialement sa vie. Après avoir lu ce livre, on a l'impression de mieux connaître, pas ces femmes mais l'écrivain qui a parlé d'elles. À travers ces femmes on découvre son admiration pour les femmes indépendantes, pleines de sensibilité, qui ont souffert l'oppression d'une société qui ne les a pas valorisées comme elles méritaient ; comme elle voudrait avoir leur charme, leur style ou leur talent¹⁰⁴.

102- Gefen écrit : « chez l'écrivain comme chez l'historien, l'écriture de la vie d'autrui serait plus disposée à recevoir l'ombre projetée du scripteur que tout autre forme de narration ; par une sorte d'acte manqué de l'écrivain, ou d'extension du principe de la lettre volée, le recours à un récit biographique vaudrait, plus que tout autre genre, comme aveu autobiographique » (Gefen, 2007 : 66).

103- Comme par exemple : « Je m'avise (...) que mon intérêt passionné pour les récits de ma mère et celui de Bernanos tient l'essentiel aux échos qu'ils éveillent dans ma vie d'aujourd'hui ».

104- Quand elle parle de Virginia Woolf, elle écrit. « Et je donnerais ma vie, ou presque, pour que me vienne un rythme aussi beau, aussi imprévisible, ... » (Salvayre, 2013 : 135), ou de Colette, qu'elle n'aime plus :

Dans *Le Principe*, ce trait est encore plus frappant, puisque Ferrari s'adresse directement au biographié, « parle » avec lui, lui reproche ses décisions. En plus il établit des parallélismes entre sa vie et celle de Heisenberg et comme la vie de l'un contribue à mieux comprendre et en même temps mettre en doute celle de l'autre¹⁰⁵. Le tout résulte en un essai qui nous montre les effets de l'indétermination de la physique quantique sur la vie des hommes et le manque de contrôle qui s'en dérive ou comme il dit, de « deviner une vérité dont je sais pourtant qu'elle m'échappera toujours » (p. 85).

3.5.5. Biographie / biofiction.

La biographie montre des faits, est chronologique et met un ordre logique sur un tas initial de données. Plus le récit est linéaire, plus il peut s'approcher d'une biographie. La biofiction, cependant, va et vient avec des allers et retours¹⁰⁶ et remplit les trous, là où l'information manque¹⁰⁷; enquête sur les faits, rêve et imagine, élabore des hypothèses et donne une cohérence subjective à une série de données plus ou moins déconnectées. Si la biographie s'occupe de la vie publique d'un individu, la biofiction s'enfonce dans la vie privée, la partie cachée d'un homme, mais aussi, imagine quelle vie aurait pu être si..., quelles possibles vies dans d'autres conditions, dans d'autres lieux ou avec d'autres opportunités¹⁰⁸.

« « Mais une vieille fidélité, à ma jeunesse m'exhorte à ne pas juger sommairement celle qui, à quinze ans m'enthousiasma comme aucune autre par son impertinence crâne, son invitation à jouir des choses de ce monde et sa façon de les vanter avec des grâces d'écriture que ne pensais pas concevables et qui me bluffèrent au point que je voulus les imiter » (p. 87). Avec Emily Brönte, elle raconte sa jeunesse et l'effet que le protagoniste de *Les Hauts de Hurlevent* a causé en elle : « Heathcliff intransigeant, comme moi me dis-je. Solitaire, comme moi, me dis-je. Dur a la douleur, comme moi. Orgueilleux, comme moi. D'une sensibilité si vive qu'elle peut sembler une arrogance. Comme moi. Comme moi. » (p. 28).

105- « Tout ce qui se réfère à ma vie passée ne me concerne plus. J'en ai rien conservé que vos livres. J'ai cessé de les lire mais je les emporte partout avec moi » (Ferrari, 2015 : 68). Sur ce fragment nous voyons à quel point Heisenberg est important pour le narrateur.

106- Ou comme dit plus élégamment Nichols quand elle analyse le récit sur Dante de Blaser écrit « the past is not a line but a territory, vast and shabby like Jean Cocteau's underworld in the film, *Orphée*, a film Blaser loved » (Nichols, 2017 : 8).

107- Même les experts sur les biographies ne se mettent pas d'accord. La méthode biographique pour Jay Leyda est publier le maximum mais sans commentaires. Cependant Léon Edel préfère interpréter les documents, les ordonner et analyser. « Unlike Leyda he aims for a definitive interpretation rather than no interpretation at all » (Nichols, 2017: 7)

108- Gefen propose comme exemple « *Cinq Vies* de Leni Riefenstahl, Paris, Taschen, 2000. Fait amusant, l'ouvrage qui propose cinq approches de la personnalité de la réalisatrice (la plongeuse sous-marine, etc.) comporte un chapitre intitulé « biographie » (qui est en fait une chronologie développée), comme si les cinq vies ne suffisaient ou relevaient d'un autre type de discours » (Gefen, 2007 : 56).

Quand on enquête et on trouve des réponses, ces réponses stimulent d'autres questions dans une spirale sans fin. Tôt ou tard, on enquêtera mais on ne trouvera plus, c'est le moment de la fiction¹⁰⁹. Tout compte fait, on aboutit à un « peut-être » qui envahit tout le récit. Si on va au-delà et on omet ce « peut-être » on arrive de plein dans la biofiction et on retrouvera en pied d'égalité la fiction et la réalité. Si en plus, on n'a plus l'intention d'être sincère, « toute ressemblance avec la réalité ne sera que fortuite et pur hasard » et donc aucune ressemblance avec une biographie.

Ces étapes successives d'éloignement de la biographie peuvent nous aider à décider comment lire un certain récit.

Aux complications terminologiques comme le «supposé récit de vie», le «récit supposé de vie» et le «récit de vie supposée» de Viart, nous avons préféré la simplification où toute biographie devient biofiction dans un moment ou un autre.

Le premier biais se présente quand il faut sélectionner parmi toutes les données disponibles. Pourquoi les unes et pas les autres ? L'écrivain peut chercher l'extravagance, l'extraordinaire ou la curiosité morbide pour attirer l'attention du public. Il peut aussi essayer de comprendre une partie de sa vie et pas du reste ; Dans *Ravel*, Échenoz ne parlera que des dix dernières années de la vie du musicien qui coïncident avec le début de sa maladie et ses excentricités. Il peut avoir encore l'intention de glorifier ou, juste tout le contraire, dénigrer ce personnage. Dans *La disparition de Josef Mengele*, par exemple Guez, nous propose un roman de non-fiction. Il se demande si la vie d'après-guerre de son personnage a été « juste » avec lui. Évidemment, l'antipathie que l'écrivain montre pour son personnage fait qu'il en souligne ses traits les plus exécrables, mette en évidence les épisodes de sa vie les plus misérables et se récrée sur ses maladies et ses angoisses¹¹⁰.

109- Demanze veut « souligner ce paradoxe que l'enquête attachée à ausculter les replis du réel, d'en analyser les logiques dissimulées, de documenter les expériences produit la plupart du temps un effet de fiction et met en exergue la précarité du sentiment de réel Et cela, entre autres, parce que l'on ne sait à quel moment interrompre ou suspendre le mouvement infini de l'enquête » (Demanze, 2019 : 13).

110- La colère : « Mengele explose de colère en apprenant l'enlèvement d'Eichmann à la radio, dans la cuisine des Krug. Il vitupère contre les juifs maudits, les Argentins incapables, les Allemands soudoyés ». Et plus tard, la haine, en parlant des Krug « Il a envie de lui coller une balle entre les yeux, à lui et à toute sa famille ensuite avachie à la table du dîner. Oui il les descendrait bien les uns après les autres, les filles pour finir à genoux les cruches » (Guez 2017 :113-1114) ; la jalousie, en parlant de son frère : « Le petit salopard : mille fois Beppo avait souhaité sa mort, dans un incendie ou dans un accident d'auto, mille fois il avait ruminé sa jalousie en balançant des cailloux dans le Danube » (p. 47). Sa sévérité : « Ne jamais s'abandonner à un sentiment humain. La pitié est une faiblesse » (p. 20) ; la misère dans laquelle il vit, quand son fils lui rend visite : « La première chose qui le frappe est l'odeur de cagibi du bungalow et la voix chevrotante de son père » (p. 216).

Le second biais consiste à remplir les trous, (avec la fantaisie, avec l'hypothèse). Dans *Dora Bruder* ou *Les grands parents que je n'ai pas eus*, c'est l'hypothèse qui l'emporte. Dans *la Dernière Nuit du Raïs*, c'est l'imagination ; dans *Le Principe*, c'est surtout le pourquoi qui obsède l'écrivain.

Le troisième biais apparaît au moment d'en faire un récit cohérent et lisible. Quelquefois ce sont des biographèmes épars, ici et là, avec des chapitres courts, voire d'un paragraphe ; d'autres fois, on retrouve une narration constamment interrompue pour nous avertir d'une possible subjectivité, une imagination qui va au-delà de l'admissible, comme dans *HHhH* ; d'autres fois encore ce sont des chapitres plus ou moins déconnectés. C'est comme dirait Gefen « des vies en miettes » en faisant référence à *Courir, Ravel* ou *Des Éclairs* d'Échenoz (Gefen, 2013 :8). Et encore, dans *Ma solitude s'appelle Brando*, c'est la narration vague et nébuleuse qui va de pair avec une vie de secrets et mensonges. Enfin, il y a des narrations bien tissées comme *La disparition de Josef Mengele* ou *La Dernière Nuit du Raïs* ; la nature de ces récits cités ci-dessus nous suggère qu'au fur et à mesure que la narration gagne en cohérence et équilibre, elle perd en crédibilité pour s'écarter de la biographie et s'aventurer dans la fiction.

Par ailleurs, l'espace et le temps sont deux éléments essentiels dans un récit classique. Le manque de dates, par exemple crée une suspension dans le temps qui peut arriver à générer une confusion sur l'ordre des faits et leur rapport avec l'Histoire. Malgré la longueur du roman *Les Bienveillantes*, à la différence des nombreux endroits cités, il y a peu de dates disponibles ; C'est pareil pour *Rien ne s'oppose à la nuit*. Tout devient espace au lieu d'une ligne. Moins de références temporaires, plus d'illusion fictive. En revanche, la précision de dates dans *Les grands-parents que je n'ai pas eu* ou *HHhH* aident à mettre de l'ordre dans les récits et leur donne un air plus vrai.

Le quatrième biais fait référence à la subjectivité que tout récit comporte. Dans certains cas la subjectivité est acceptée sans conditions, soit parce que l'écrivain le reconnaît tel quel, soit parce qu'on passe directement au « roman » sans plus de commentaires. Dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, Vigan l'explique ainsi : « Lucile est devenue mère, c'est-à-dire lors que je suis apparue dans la vie de Lucile, j'ai abandonné toute tentative de récit objectif à la troisième personne » (p. 135). Dans *La Dernière Nuit du Raïs*, c'est justement cette subjectivité qui pousse le récit de l'avant. Dans *HHhH*

l'admiration de l'écrivain pour les parachutistes arrive à miner un peu le travail de précision objective dont il se vante.

Le dernier biais, c'est le travail de toilettage et d'esthétique. Tout écrivain orne son œuvre. Dans le premier chapitre, de *l'Africain*, Le Clézio admet que « peut-être qu'à l'écrire (il) rend trop littéraire, trop symbolique la fureur qui animait (leurs) bras quand (lui et son frère) frapp(aient) les termitières » (p. 34) et donc il fictionne la réalité. Les répétitions¹¹¹, les anaphores¹¹², les métaphores¹¹³, les mots émouvants¹¹⁴, les phrases faites¹¹⁵, les effets sonores¹¹⁶, n'importe quelle figure de style va altérer la véracité des faits.

En conclusion, si la biographie est un texte linaire, sans ornements, sans hypothèses, sans imagination pour remplir ce que l'on ne sait pas, la littérature n'a pas de place pour elle. La biographie fera partie d'une encyclopédie tout au plus. N'importe quelle biographie traitée par le biais littéraire, devient une biofiction, même si celle-ci tient fortement à la vérité. Ou, peut-être, ce serait mieux de dire que n'importe quelle biofiction est en fait une sorte de biographie et la fiction ne ferait que l'enrichir dans ces parties les plus obscures et privées, « deviner » ce qui se passe dans la tête du personnage, le convertir en héros ; et derrière tout cela, au fond- quelquefois bien au fond, un reflet du biographe, de sa propre vie, de ses propres fantasmes.

111- « Ne pas rentrer, c'est inventer (...). Ne pas rentrer c'est inventer » (Bertina, 2008 : 23).

112- En parlant du travail de Ravel : « Mais ici nulle distraction, nulle tâche, nulle attache, nulle envie non plus d'aller tuer le temps dans les bars du France dans ses salles de jeu ».

113- En parlant de la difficulté de Ravel pour dormir, : « lui qui cherche toujours le sommeil jusqu'à l'aube pour finir par n'en décrocher qu'une d'occasion, de seconde main, de qualité médiocre voire n'en trouver aucun » (Échenoz, 2012). Ou dans *Ma solitude s'appelle Brando*, le narrateur parle de Clémence, la femme du biographié comme « papillon qui ne fera jamais oublier la chenille » parce qu'elle a des origines de la race noire et sa belle-famille lui en veut pour cela.

114- Dans *Vies Minuscules*, Michon parle des yeux de sa grand-mère et dit qu'ils lui « serraient le cœur ». Dans *Le Drap*, quand l'écrivain, après la mort de son père parle de sa mère et dit « C'est un suicide par lenteur. Elle est plus forte que la vie. Elle est partie avec lui. Elle est devenue une ombre, sans parole, sans corps, quelque chose qui pense et qui erre ».

115- Dans *Le Principe*, Ferrari écrit la phrase « regarder par-dessus l'épaule de Dieu » plusieurs fois pendant le récit (p.14, p.19, p.125)

116- Dans *Courir*, Échenoz établit la comparaison entre son nom et une voiture qui ferait du bruit et irait vite : « Zatopek qui n'était rien, qui n'était rien qu'un drôle de nom, se met à claquer universellement en trois syllabes et mécaniques, valse impitoyable de bielles ou de soupapes scandé par le *k* final, précédé par le *z* initial qui va déjà très vite : on fait zzz et ça va tout de suite vite, comme si cette consonne était un starter. Sans compter que cette machine est lubrifiée par un prénom fluide : la burette d'huile Émile est fournie avec le moteur Zatopek » .

3.5.6. Biographies avec ou sans l'Histoire comme contexte

On pourrait dire qu'une biographie est comme l'histoire d'un seul individu. Il y a des vies, intéressantes en elles-mêmes mais qui n'ont pas eu de répercussion sociale. La vie de la mère de Vigan, ou celle du parricide de Carrère n'ont aucune modification significative ou apparente du cours de l'Histoire. Par contre, même si elles ont été des vies ordinaires, la vie de la mère de L. Salvayre ou du père de Le Clézio¹¹⁷ ou le Zatopek d'Échenoz ont souffert les conséquences de la révolution, de la guerre et du procès de décolonisation. Celles des grands-parents de Jablonka ou Dora Bruder, en plus, en ont été les victimes. Dans ces cas, l'Histoire peut jouer un rôle plus ou moins important selon l'intention ultime de l'écrivain.

Pour Ferrari, dans *Le principe*, ce sont les principes moraux dont il s'agit, plutôt que la guerre ou la bombe atomique. Pour Carrère, dans *l'Adversaire*, c'est la psychologie du mensonge qui l'intéresse. Pour Bertina, dans *Ma Solitude s'appelle Brando*, c'est la magie de l'Afrique, plutôt que les problèmes coloniaux. Pour Vigan, dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, c'est aussi la psychologie d'une femme bipolaire, le suicide et la mort. En revanche, pour Salvayre, dans *Pas pleurer*, l'histoire de sa mère est l'excuse pour parler ce début de la Guerre Civile Espagnole, plein d'entrain, de liberté et de foi dans le progrès social. Pour Guez, dans *La Disparition de Josef Mengele*, ce ne sont pas seulement les atrocités de cet homme qui l'intéressent et l'importance historique que cela ait pu déclencher, mais aussi les conditions socio-politiques de l'après-guerre en Amérique du Sud qui ont contribué en certains moments à la survie du nazisme ou à sa dissolution.

À l'opposé, Jablonka, dans *Les Grands-parents que je n'ai pas eus*, profite de la vie de ses grands-parents pour raconter l'Histoire, la vie des juifs polonais du début du XX^e siècle en Pologne, puis en France ; d'abord la peur d'être un illégal, après la peur d'être pris dans une rafle ; puis dans les camps de concentration. Pour Binet, dans *HHhH*, le but n'est pas ni la vie des uns ni des autres mais raconter un épisode qui eut des conséquences historiques puisque cela entraîna la mort d'un des plus importants chefs du nazisme. Pour Haenel, *Jan Karski*, c'est l'excuse pour racheter le rôle des Polonais dans la Seconde Guerre Mondiale et pour critiquer la passivité des gouvernements occidentaux face à la réalité de l'Holocauste. Dans *Congo*, Vuillard profite de l'ineptie de tous ceux qui eurent

117- En parlant de son père, Le Clézio écrit : « Si je veux comprendre ce qui a changé cet homme, cette cassure qu'il y a eu dans sa vie, c'est à la guerre que je pense. » (Le Clézio, 2004 : 91).

un rapport direct avec la gestion du Congo, pour nous raconter un épisode trouble de la colonisation belge.

À travers la fiction, l'Histoire se répand parmi les gens. Peu de monde lit de son propre gré un livre d'histoire ; beaucoup de lecteurs aiment les romans historiques. Grâce à la littérature, l'Histoire se voit transformée en quelque chose d'attirant, de romanesque, d'exotique même¹¹⁸ pour le lecteur. Mais aussi, grâce à l'Histoire, la littérature trouve une source de péripéties, d'anecdotes, d'intrigues, d'alliances et de conspirations qui souvent surpassent la fiction.

Jablonka, dans son livre *L'Histoire comme une littérature contemporaine* publié en 2014, croit que l'historien doit assumer sa propre subjectivité ; l'histoire ne peut pas se passer de celui qui l'écrit¹¹⁹ ; on oserait dire que l'histoire n'existe pas si quelqu'un ne la raconte. Il y a toujours un parti pris¹²⁰ ; ne pas l'admettre va entraîner le doute sur ce qui est ou n'est pas vrai ; l'acceptation de cette subjectivité fait qu'au moins le lecteur sache à quoi s'en tenir. Si on ne peut pas être impartial, au moins il faut être sincère. Avec la littérature, l'historien met en évidence ses doutes¹²¹, avec la fiction, l'historien construit des hypothèses. Le but consisterait à trouver « une forme hybride qu'on peut appeler texte-recherche ou *creative history* – une littérature capable de dire vrai sur le monde »¹²².

Malgré cet engouement actuel pour la réalité, pour les faits historiques et pour la vérité, il est certain que les courants réaliste et naturaliste du XIX^e siècle sont loin d'être de retour. On pratique une nouvelle manière de voir l'Histoire et la réalité. Il n'est plus question de confirmer certains faits mais plutôt de s'interroger sur eux¹²³.

118-Demanze explique que « la littérature fictionnelle a selon l'historien une importance considérable : elle est non seulement un espace de vulgarisation des pratiques de déchiffrement, mais surtout elle propose des usages herméneutiques et des exemples incarnés que le lecteur peut s'approprier à la manière d'une leçon d'expérience valorisée, comme on le sait, par Walter Benjamin » (Demanze, 2019 : paragraphe 6).

119- Julien explique que « le moi est au cœur de la recherche historique et doit s'assumer dans l'exhibition des joies, doutes, présupposés, certitudes et incertitudes de l'auteur » (dans le paragraphe « une histoire personnelle »).

120- « Pas de moi superficiel ni de moi profond : « le chercheur et le militant sont une seule et même personne », (Jablonka, 2014 : 158, cité par Julien, 2015 dans la section « une histoire personnelle »).

121- « Concilier sciences sociales et création littéraire, c'est tenter d'écrire de manière plus libre, plus juste, *plus originale, plus réflexive*, non pour relâcher la scientificité de la recherche, mais au contraire pour la renforcer (Jablonka, 2014 :8, cité par Julien, 2015).

122- (Jablonka 2014 :19, cité par Julien, 2015 : dans le paragraphe « une réflexion interdisciplinaire »).

123- « Les esthétiques documentaires que déploient les enquêtes contemporaines sont moins des outils d'attestation, que les pièces d'une interrogation sans fin sur les frontières du réel ». Laurent Demanze.

D'autre part, c'est un intérêt pour des êtres humains concrets qui ont vécu une certaine période historique ; avec cette approche, l'Histoire devient familière, attachante, parfois émouvante, parfois détestable. L'Histoire des grands événements est une abstraction, quelque chose d'intangible. Et encore, on pourrait dire que l'Histoire telle quelle n'existe pas, que c'est une création intellectuelle au contraire des personnes qui ont une existence matérielle. Les récits de vie immergés dans l'Histoire nous offrent la possibilité de ressentir cette Histoire, de l'aimer ou de la haïr, d'en être fiers ou d'en avoir honte.

Par exemple *Congo* de Vuillard nous raconte le procès de colonisation du Congo Belge, une manière bien atypique. Il choisit une série de personnages dont le trait commun est la mauvaise gestion du territoire, l'enrichissement, la violence, la cruauté et l'injustice envers les Africains qui ont vécu de près cette période historique. Vuillard utilise souvent un chapitre pour chaque vie. Cette vie est narrée de manière « imparfaite », des coups de pinceau ici et là, certains traits physiques¹²⁴, certains épisodes « mémorables » et des hypothèses de sentiments de culpabilité dans leur vie d'après le Congo¹²⁵. Si l'on voulait bien connaître tout le processus de colonisation, ce récit ne nous serait pas très utile ; mais si nous voulons « ressentir » cette triste période de la Colonisation, toujours en toute subjectivité, c'est l'œuvre parfaite. Il réussit à nous émouvoir parce que ce n'est pas dans l'abstrait qu'il nous raconte les faits mais travers les gestes de certains individus et la souffrance d'autres. Par exemple, à propos de d'épisode des mains coupées, E. Vuillard nous dit que « ces enfants ont un nom, oh, un tout petit nom, comme Yoka (...) comme Mola » (Vuillard, 2012 :72), qui sont sur une photo ; c'est cette personnalisation de la barbarie qui nous touche, ou comme il dit « Dieu, que ça fait mal une âme ! » (p. 72).

La littérature nous fait vivre l'Histoire, ou comme dit Sebald « (i)l y a de nombreuses formes d'écriture ; mais c'est seulement dans la littérature que l'on a affaire,

124- Il y a beaucoup de comparaisons avec les animaux. Pour Léopold : « « Mais surtout il est géant. Absolument géant. Une sorte de mammoth » Vuillard: 46). Pour les frères Goffinet : « « deux barbes, deux fronts, deux paires de lunettes, quatre oreilles, une soixantaine de dents, des dizaines de médailles, quatre bras, quatre jambes, - un animal (...). On voit bien que les Goffinet qui forment à eux un être étrange ne sont pas si bizarres que ça » (Vuillard, 2012 :76). Pour Chodron de Courcel « une énorme grenouille » (p. 21).

125- Par exemple, en parlant de Fievez : « c'était la tempête chaque soir. La terre penchait à l'abîme. (...) Parfois Fievez aurait voulu passer par-dessus bord, se jeter à la mer, couler e couler grâce au poids de son immense dépit (...) Il mourait à petit feu » (Vuillard, 2012 : 89).

au-delà de l'enregistrement des faits et au-delà de la science, à une tentative de restitution»¹²⁶.

Les mots de Guidée sont un bon résumé de cette section :

Belle symétrie entre littérature et historiographie, la première étant chargée de restituer la singularité des victimes pour donner accès à la vérité des expériences passées, tandis que la seconde conditionne la capacité d'imagination de la fiction tout en garantissant que le romancier partage avec l'historien son horizon référentiel, ce « réel » qu'il leur faut tous deux viser pour éviter les pièges de la fictionnalisation de l'histoire (Guidée, 2019 : 4).

3.5.7. Les biographies écrites par hommes ou femmes.

Dans un monde où l'égalité entre hommes et femmes est à la mode, on ne devrait pas s'attendre à trouver des différences entre des récits de vie écrits par un homme ou une femme. Cependant, nous tenons à achever cette section de pairs opposés avec quelques réflexions à cet égard.

Les écrivains masculins ont tendance à choisir un personnage du même sexe. Échenoz nous parle de Zatopek, de Ravel, de Testla ; Guez choisit Mengele ; Khadra choisit Kadhafi. L'exception de Modiano avec Dora Bruder est un peu mitigée puisque c'est aussi de son père qu'il parle¹²⁷.

Si c'est un récit de filiation, les hommes écrivains choisissent habituellement son père. Dans *Quelle Vie*, ce sont tous les ancêtres masculins d'Audoin-Rouzeau de deux générations- sans oublier le grand-père de sa femme, qui constituent le tissu du récit. En revanche, les femmes écrivains parlent de femmes et dans les récits de filiation, il y a une préférence évidente pour la mère.

D'autre part, les femmes vont droit au but et s'il y a un conflit, on le sait depuis le début comme ce sont les cas de *Pas Pleurer* de Salvayre ou *Rien ne s'oppose à la nuit* de Vigan. Les hommes semblent tourner autour du pot sans savoir exactement quel est le problème ; Les récits de *L'Africain* de Le Clézio ou *Quelle Vie* d'Audoin-Rouzeau parlent beaucoup des activités de leurs biographiés, de leurs exploits et de leur caractère mais ils ne développent que par de petits indices le conflit qu'il y a en-dessous.

126-W.G. Sebald, « Une tentative de restitution », dans *Campo Santo*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau et Sybille Muller, Arles, Actes Sud, 2009, p. 238, cité par Guidée 4.

127- La figure de son père va et vient, comme un fantôme qui revient sans qu'on ne le lui demande, comme une faille de la conscience qui permettrait le subconscient d'émerger et montrer ce qui réellement tracasse l'écrivain.

L'identification avec le personnage est plus simple s'il appartient au même sexe que celui de l'écrivain. Par ailleurs les relations conflictuelles sont plus fréquentes entre individus d'un même sexe. Les hommes rivalisent avec leurs pères, les femmes avec leurs mères.

Une autre différence à étudier correspond au thème. Les hommes préfèrent les grands exploits, les grands moments de l'Histoire, les personnes célèbres, la vie publique. Les femmes préfèrent l'intimité du personnage, ses rapports familiaux, ses émotions.

DEUXIÈME PARTIE

4. Œuvres choisies. Première approche comme récits de vie.

Nous avons voulu travailler avec un peu plus de profondeur quatre œuvres du XXI^e siècle dont le décor se situe dans la Seconde Guerre Mondiale, où le récit de vie est l'élément principal qui fait bouger la narration et où l'Histoire a un rôle décisif dans la destinée des personnages. Chacune est un exemple différent de comment on peut présenter un récit de vie et de comment le thème de la véracité des faits est traité différemment.

Les œuvres choisies sont :

BINET, Laurent (2010) : *HHhH*. Paris. France. Éditions Grasset.

HAENEL, Yannick (2009) : *Jan Karski*. Paris. France. Collection folio. Gallimard. Version numérique.

HUMBERT, Fabrice (2009) : *L'Origine de la violence*. Paris. France Le livre de poche. Ebook difusse Team AlexandriZ.

JABLONKA, Ivan (2012) : *Histoire de mes grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*. Paris. France. Éditions du Seuil. Document numérique.

4.1. *Jan Karski* (dorénavant *JK*)(2009) de Yannick Haenel

Dans cette œuvre, Haenel nous raconte pas exactement la vie d'un homme mais quelques-unes de ses expériences les plus poignantes ; d'abord à partir de deux matériaux plus objectifs : le tournage d'un film et le résumé d'un livre, et après une partie plus subjective où l'écrivain se met dans la peau de Jan Karski et imagine ce qu'il aurait pu penser à l'époque.

Dans la première partie, Haenel décrit Karski pendant qu'il est interviewé par Claude Lanzmann, dont certaines images feront partie du film *Shoah*, sorti en 1985. Ici, Karski raconte son expérience dans le ghetto de Varsovie et sa visite à un camp d'extermination. C'est un texte où l'émotion est la base du texte : la peur, l'angoisse, l'obsession d'être bien compris, le stress du souvenir.

La deuxième partie du livre est en fait une réécriture du livre de J. Karski *Story of a Secret State* paru en 1944, avec un style simple, des phrases courtes, sans presque des

connecteurs et avec peu d'intérêt littéraire. Jan Karski, Polonais et catholique s'engage dans l'armée polonaise au début de la Seconde Guerre Mondiale. Après avoir été emprisonné par les Russes, il réussit à participer à un échange de prisonniers avec les Allemands desquels il arrive à s'échapper. Il commence à travailler pour la résistance polonaise et devient courrier de l'État secret, À un moment donné il se fait prendre par les Allemands et il est torturé. Plus tard, on lui propose de renseigner la résistance polonaise à Londres pour leur expliquer ce qu'on est en train de faire avec les Juifs dans le ghetto de Varsovie et dans un camp d'extermination. Il expliquera son expérience à Londres et aux États Unis avec le message qui prône des actions pour empêcher la tuerie des Juifs.

Dans la troisième partie du livre, ce sera Karski qui, à la première personne nous raconte son histoire. Comme Haenel explique au début du livre, c'est une fiction. Avec cette technique, Haenel se met dans la peau de Karski et essaie d'imaginer ce que le héros a pu faire depuis la fin de la guerre, ce qu'il a ressenti, comment il a vécu l'échec de sa mission de porte-parole. De biographie et transmission de la Mémoire, on se retrouve en face d'une sorte d'essai, où avec l'aide d'un héros fictionné, Haenel se pose des questions sur le mal et la violence de l'humanité. On peut parler d'une littérature engagée, qui se veut l'étendard d'une Mémoire qui est sur le point de disparaître puisqu'il ne reste presque plus de témoins.

4.2. *L'origine de la violence (OV) (2009) de Fabrice Humbert*

OV est un récit de filiation, publié en 2009 où Humbert raconte l'histoire de ses « grands-pères » et de son père, des vies devenues remarquables à cause de la Seconde Guerre Mondiale et du Nazisme. C'est une œuvre divisée en deux parties. Dans la première l'écrivain raconte comme il découvre que son grand-père n'est pas celui qu'il connaît mais un autre qui est mort au camp de concentration de Buchenwald, à Weimar, en Allemagne. C'est par hasard qu'il découvre à l'arrière-plan d'une photo une personne de qui on dirait le sosie de son père. À partir de là il commence une enquête ; les archives, les copains du camp de concentration et la famille de son vrai grand-père, ce seront les outils de renseignement pour découvrir que son vrai grand-père a été l'amant de sa grand-mère ; À cause de son origine juive, il finit à Buchenwald où un médecin du camp a une obsession grandissante contre lui et qui finalement le tue. Dans cette partie, on aperçoit déjà que ce ne sont pas les victimes qui l'obsèdent mais le mal, la violence, ceux qui ont pu commettre

les atrocités du régime Nazi¹²⁸. Le titre reflète justement cette obsession par la violence et le mal.

Dans la deuxième partie, il commence par parler plus de lui et de cette obsession par « le Mal » et les bourreaux. Il veut voir le point de vue « de l'autre côté du monde » (p. 153). Et pour cela, il déménage à Berlin. Il commence à enquêter sur Saack et Lachmann, deux personnes qui avaient accompagné Himmler pendant une visite à Buchenwald. Il nous raconte l'histoire du dernier et ses problèmes de conscience entre une Allemagne grande et forte et un système corrompu, et le suicide comme la seule solution possible. Après, c'est le cancer de son grand-père adoptif qui arrive et avec lui, le moment de raconter toute l'histoire sous un autre point de vue.

4.3. *HHhH* (2010) de Laurent Binet

HHhH a été publié en 2010 et nous raconte l'ascension au pouvoir de Reinhard Heydrich et tout ce qui concerne l'attentat contre lui, l'opération Anthropoïde. Cette œuvre est composée de 257 chapitres, d'une durée variable ; dans quelques-uns, on nous raconte la vie privée de Heydrich, ce qui correspondrait à une espèce de biographie ; dans d'autres, on nous parle d'événements historiques plus généraux ; dans d'autres encore, il s'agit de certaines anecdotes de la vie du narrateur depuis le présent ; et insérée dans une grande partie des chapitres, on se retrouve face à la réflexion de l'écrivain devant son récit, quels sont ses besoins, ses difficultés, ses désirs, ses goûts¹²⁹, les commentaires de pourquoi il invente ou pas certaines scènes ou dialogues, etc.

Si on met à part l'histoire en soi et toutes les données et commentaires sur Heydrich et les pilotes responsables de l'attentat, le livre serait d'un côté, une défense à outrance contre les récits où l'on mélange de la fiction dans l'Histoire et de l'autre une réflexion métalinguistique sur le procès d'écriture d'un récit.

Le titre signifie *Himmlers Hirn heißt Heydrich*, c'est à dire « Le cerveau de Himmler s'appelle Heydrich ». En allemand, les noms s'écrivent en majuscule, d'où les

128-En parlant de son grand-père, il dit : « Passé disparu, poussière dissipée. Il ne restera, malgré les témoignages qu'une ombre » (Humbert, 2009 : 95). Et après il montre son vrai intérêt : « J'ai voulu savoir ce que les coupables sont devenus parce que la mémoire des morts a deux visages : celui de l'homme tombé à terre et celui de l'homme qui l'a fait tomber ». Autour vit le système qui a permis le crime. C'est à ces trois termes de la mémoire que je me suis intéressé » (p. 95).

129- Par exemple, dans le chapitre 30, Natacha, sa copine, parle d'un commentaire d'un magazine littéraire, et il nous fait savoir son « vieux dégoût par les romans réalistes ».

trois H majuscules. Cependant, les « H » ne sont pas par pur hasard ; plusieurs dirigeants nazis ont des noms qui commencent par H : Hitler, Himmler, Heydrich. Enfin, on peut faire le rapprochement avec le H d'holocauste.

C'est un récit à la première personne qui nous raconte depuis le présent des événements qui ont lieu pendant la Seconde Guerre Mondiale. On peut imaginer que le narrateur et l'écrivain sont la même personne, même si le nom du narrateur n'est pas révélé. Il raconte quelques épisodes de sa vie mais la plupart du temps il raconte l'histoire de quelqu'un d'autre.

Quant à la structure du récit, on se retrouve face à deux parties inégales. L'une avec 221 chapitres et l'autre avec le reste. La première partie finit avec l'attentat contre Heydrich comme premier point culminant du récit qui se polarise autour de la partie nazie. Avec la deuxième partie, ce sont les protagonistes de la résistance tchèque et slovaque qui prennent le dessus.

Il y a presque autant de chapitres que de pages du livre, ce qui est un signe de fragmentation du récit. Et il faut ajouter que dans l'édition en papier, le livre n'est pas paginé. Même si le récit de vie sur Heydrich suit un ordre chronologique, il n'y a pas de continuité formelle entre un chapitre et le suivant. Ce seraient plutôt des commentaires brefs, sautant du coq à l'âne comme si c'était une conversation entre amis. Néanmoins, de nombreux chapitres, pas toujours consécutifs, sont enlacés les uns aux autres¹³⁰.

Tous ces traits nous montrent que cette œuvre n'est pas un roman typique. Les intrusions incessantes du narrateur dans la narration, l'obsession par la véracité des faits et les commentaires sur la construction du récit font de celui-ci quelque chose d'atypique. Il y a, cependant, un état initial, un événement perturbateur, une série de péripéties, une résolution et un état final de l'histoire que le narrateur nous raconte et donc c'est une structure qui se rapproche plus du roman que d'un ouvrage d'histoire ou d'un essai sur les difficultés créatrices d'un écrivain. Tout de même, les événements historiques peuvent déjà être connus par plusieurs lecteurs, et donc, le souci de Binet « n'est plus comment développer l'intrigue, puisque l'histoire est déjà connue mais s'il réussira à la raconter comme il faut » (Barjoret, 2009 : 173).

130-Par exemple, dans un chapitre donné il mentionne un personnage, plus tard, dans un autre, il parle de ce qu'il est devenu, comme c'est le cas de Gregor Strasser (ch. 33 et 39, d'abord la menace, après l'exécution) ; ou encore dans un chapitre il parle de deux villes qui ont le même nom « Halle », et plus tard il éclaire de laquelle il s'agit (ch. 13).

Ce n'est pas non plus une biographie stricte. Malgré les efforts de l'écrivain pour raconter la réalité telle quelle, le récit est imprégné de la subjectivité du narrateur et l'ironie qui se transperce. Il profite de toute situation pour jouer à la biofiction : il imagine ce que les personnages ressentent, il se voit comme un observateur dans la scène, il s'identifie par moments avec certains personnages, il remplit les trous pour transformer les données en récit.

Ce n'est pas non plus un texte d'histoire. Les commentaires personnels du narrateur, l'ironie, l'inclusion de dialogues inventés et le goût par le détail individuel ne sont pas présents dans un travail censé être objectif.

Quant aux éléments autobiographiques, on trouve d'une part quelques références à la vie privée de l'écrivain, à la façon dont il mène son enquête et à sa passion pour Prague et tout ce qui concerne la culture tchèque. Il ne cache pas la subjectivité avec laquelle prend parti pour les parachutistes responsables de la mort de Heydrich. Et encore, et plus important, l'œuvre est constamment interrompue par des commentaires sur la propre œuvre, sur la crédibilité du récit, sur les sources d'information, sur ses opinions à propos des romans biographiques.

On peut justement parler d'une œuvre hybride, difficile de classer dans un genre littéraire, avec une structure qui prend du roman, de la biographie, de l'essai, de l'autofiction et de l'histoire pour en faire un tout bien original.

4.4. *Histoire des mes grands-parents que je n'ai pas eus (HGP) (2012) d'Ivan Jablonka*

C'est un récit de filiation à la première personne, qui nous raconte l'histoire des grands parents de Jablonka et leur rapport avec le racisme envers les Juifs, la *Shoah* et la Seconde Guerre Mondiale. Il combine des données historiques, celles de ses grands-parents et celles d'autres qui ont vécu en même temps qu'eux, le tout assaisonné avec ses propres réflexions qui s'entremêlent dans le récit¹³¹.

Le narrateur commence par le récit de vie de ses arrière-grands-parents, mais juste après cela devient l'histoire d'une saga : c'est le destin d'une famille de Juifs polonais. Cependant, la famille n'est que l'excuse pour parler de la situation des Juifs polonais depuis le début du XX^e siècle jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. D'abord la

131- À propos du récit le narrateur explique : « Conçue à la fois comme une biographie familiale, une œuvre de justice et un prolongement de mon travail d'historien, ma recherche commence » (Jablonka, 2012 : 13).

discrimination des Juifs dans la société polonaise, après l'arrivée des régimes plus fascistes, plus tard les adversités spécifiques des Juifs communistes, puis le rejet des étrangers en France dans le monde du travail et dans l'armée et finalement la situation dans les camps de concentration nazis.

L'œuvre est composée de 9 chapitres et à la fin, les nombreuses notes en bas de page à propos des sources d'information que l'écrivain a utilisées.

Comme dans la plupart des récits de filiation on retrouve des données autobiographiques mais ce n'est pas dans l'intérêt du narrateur d'en faire le sujet principal¹³². C'est une biographie puisque le récit de vie de leurs grands-parents occupe la plupart du livre, mais c'est aussi un travail de recherche historique des Juifs polonais. C'est l'œuvre la plus historique de celles que nous présentons ici.

4.5 Conclusion

Les quatre œuvres analysées sont basées en des biographies. Deux récits de filiation et deux récits de personnages reconnus historiquement. *HGP* est la plus fidèle à la vérité. *HHhH* a une vocation de véracité et même si l'imaginaire apparaît tout le temps pour alléger la narration historique, la différence entre l'un et l'autre est très claire. *JK* est trois récits en un, étant le deuxième le plus objectif et biographique et il n'y a aucun doute où se trouve l'invention et la réalité. Avec *OV* ces deux situations sont mélangées dans le récit et donc il faut plutôt parler d'une auto et biofiction.

Des quatre œuvres analysées, la plus normative est *OV* puisque c'est le récit qui se ressemble le plus à un roman. Binet appelle *HHhH* un « infra-roman », avec toutes les techniques d'un roman sans l'être puisque chaque fois qu'on se croit dans le roman, le narrateur l'interrompt pour en faire une thèse sur sa propre écriture. En plus de biographie, *HGP* est le récit qui se rapproche le plus d'un livre d'histoire mais la présence physique de l'écrivain dans le récit, ses explications de comment il a mené son enquête et la focalisation sur des individus ordinaires contribuent à l'éloigner de l'historiographie classique. Enfin, si la deuxième partie de *JK* est simplement un résumé d'un autre livre, la troisième partie de *JK* est une biofiction, tout court.

132-Par exemple, à propos d'une lettre en 1940 qui fit référence à la naissance de son père, il écrit : « J'aime cette lettre. Non pas tant parce qu'elle éclaire les circonstances d'une naissance dont je proviens moi-même, que parce que chacune de ses phrases rayonne, irradie la joie de vivre » (Jablonka, 2012 : 161).

5. Les traits biographiques de ces quatre récits

5.1. *Jan Karski. Un héros que personne n'a voulu écouter.*

Comme récit de vie, cette œuvre raconte la vie de Jan Karski de façon fragmentée, sans suivre un ordre chronologique. La première partie est plutôt confuse, où les données biographiques « flottent » dans une espèce de brouillard, puisque le personnage ne nous a pas encore été présenté. On apprend que l'extermination juive a eu un grand impact dans sa vie, mais on ne sait pas exactement pourquoi il a visité le ghetto et le camp d'extermination. Avec cette stratégie narrative, le lecteur prend un plus grand intérêt à lire la deuxième partie qui va clarifier toutes les questions qu'il s'est posées. Si Haenel avait décidé de commencer son livre par la deuxième partie, la lecture aurait été pour le moins ennuyeuse. En conséquence, Haenel réussit à faire passer l'information biographique, le plus objectivement possible, sans ornements et sans détournements esthétiques. La biographie est là, avec la source d'information citée et qui justement correspond à un livre que le propre biographié a écrit.

Avec la troisième partie, la vie de Jan Karski se complète mais dans la biofiction. Comme il n'y a presque de données sur sa vie à partir 1944, Haenel prend la liberté de la remplir avec l'imagination et en même temps en profite pour faire passer ses propres pensées sur cette affaire. C'est la partie la plus polémique.

5.2 *Origine de la violence. Le passé voilé*

Le portrait du vrai grand-père est monté petit à petit, à partir des brins d'information que le narrateur obtient des uns et des autres : arriviste pour le grand-père adoptif, séducteur pour son copain du camp (p. 81). À partir des données obtenues ici et là, Il en fictionne les dialogues, les pensées, les désirs, les peurs et sa mort¹³³. La plupart de l'histoire de son grand-père adoptif se montrera à la fin du récit à travers le dialogue avec le narrateur.

Quant à son père, il le décrit comme un homme isolé du reste de la famille, différent aux autres, sans intérêt pour l'argent, qui se réfugie dans « son monde intérieur parce que c'était un bâtard (p. 55) avec ses difficultés d'intégration dans sa famille génétique et dans celle d'adoption et avec le sentiment de se sentir différent : victime de la

133- Par exemple, quand le grand-père travaille chez Ilse Kock, le narrateur explique les idées de meurtre envers Ilse: « ses pensées étaient pénétrées par la mort. Des visions morbides et violentes le traversaient » (p. 99).

guerre ? Victime du mensonge ? À la fin, le narrateur découvre qu'il a mal jugé son père puisque ce n'est pas la passivité, l'indifférence, le dédain qui le correspondraient mais la vengeance, le courage et la justice.

Finalement, c'est aussi un récit autofictionnel. Le narrateur nous parle de lui, de certaines expériences de son enfance, de ses débuts comme professeur, de ses amours, de ses rapports conflictuels avec son père, de son obsession par la violence et de comment il croit être l'unique à avoir découvert l'assassin de son grand-père, puisque son père ne veut rien savoir. De cette lutte freudienne entre père et fils, c'est son père qui l'emportera à la surprise du fils (et du lecteur) qui se croyait être le gagnant depuis le début.

5.3 *HHhH*. La Mémoire des héros.

Binet nous raconte la vie de Heydrich dans un mélange entre l'anecdote, les données objectives et les commentaires que d'autres ont fait de ce personnage¹³⁴. Il commence à parler de sa naissance au chapitre 12, d'un coup, sans prévenir. Cette stratégie va se reproduire désormais. Ce sont comme des coups de pinceau, ici et là, en ordre chronologique mais sans trop contextualiser. Ce seraient les biographèmes dont parle R. Barthes.

Cependant la position du narrateur n'est pas neutre. Il déteste le nazisme et il se moque de ses dirigeants¹³⁵. Il cherche aussi à tout moment de mettre en relief les défauts de son personnage entre critique et sarcasme¹³⁶. Il est décrit comme un homme sans pitié, intelligent, rusé et très dangereux pour ses ennemis. Il est considéré le maître de l'espionnage, et partisan d'un système policier¹³⁷ pour le contrôle des Juifs. Enfin il atteint le degré d'*obergruppenführer* et devient le chef de la Tchèque, dont la politique est décrite

134- Il commente certains films où l'on parle de Heydrich, comme *Les bourreaux meurent aussi* de F. Lang ou *Conspiracy* de K. Branagh et la vision qu'on donne de lui. Il explique que dans *Le Dictateur* de Ch. Chaplin, l'un de ses sbires serait Heydrich. Il parle aussi de *Hitler's Madman* de D. Sirk mais il trouve le film trop fantaisiste. Et même si la mort lui semble « vraisemblable » (ch.11) il veut faire mieux, raconter quelque chose qui soit vraie.

135-Par exemple, Il appelle Himmler « personnage à tête de rongeur » ou « ignorant notoire des choses militaires » (ch. 28); il parle de Hitler comme d'« un mâchouilleur enragé » (ch. 61). Il se moque des surnoms de Heydrich comme « la chèvre », quand il était jeune ou « la bête blonde », ou encore « H » ou « C » (ch. 29). ou « le bourreau de Prague » (ch. 85).

136-Par exemple : « il possède certains traits physiques peu compatibles avec les exigences de la classification aryenne : des lèvres épaisses, (...) mais de type presque négroïde, un long nez busqué qui pourrait passer pour crochu s'il était porté par un Juif » (ch. 31) ou quand il parle de « son meilleur rôle, celui de bureaucrate tueur » (ch. 38).

137- « La population tout entière est considérée comme une sorte de police auxiliaire, à charge pour elle de surveiller et de lui signaler le comportement suspect chez les Juifs » (ch. 76).

comme la méthode de « la carotte et le bâton » (ch. 119) et plus tard : « Chaque jour est un jour de deuil. On pend, on torture, on déporte » (ch. 122).

Binet choisit les éléments les plus dégoûtants ou scabreux de sa vie. Par exemple des anecdotes que même s'il n'est pas sûr qu'elles soient vraies, elles ont été racontées dans les mémoires de certains officiers allemands ¹³⁸.

Mais le plus intéressant est que Binet écrit que « d'un point de vue littéraire, Heydrich est un beau personnage » (ch. 88). Il utilise cet officier SS allemand parce qu'il provoque la peur, la terreur et représente le côté le plus obscur du régime nazi. Tout cela ne va pas sans polémique. Est-il licite de profiter des horreurs de la guerre pour en faire une histoire qui attirera les ventes ? Déjà *Les Bienveillantes* de Littell avait suscité la polémique en créant un personnage du côté « des méchants » et les voix critiques se sont exclamées pour se demander de quel droit un écrivain peut faire de la fiction à partir d'une réalité si affreuse comme celle de l'holocauste, de quel droit se sert un écrivain pour tirer profit du malheur des autres.

Mais ce n'est pas seulement de Heydrich qu'on parle. Binet va nous décrire certaines données biographiques de Kubiš et Gabčík. Et il s'interroge sur le fait de faire de la fiction d'un personnage réel ou comme dit Binet : « Quelle impudence de marionnettiser un homme mort depuis longtemps incapable de se défendre (ch. 90), en parlant de Gabčík et son enrôlement dans l'armée en Pologne.

C'est à partir du chapitre 126 que on va nous introduire dans la vie de Jan Kubiš et Jozef Gabčík. Il résume le rapport de l'armée britannique pour les présenter. Depuis le début ils sont les héros du récit ; Binet ne nous parle pas de leurs défauts, mais de leurs qualités ; ils acceptent le risque de la mort comme une partie de leur travail ; et il y a aussi le récit de vie du traître Karel Čurda à partir du chapitre 184, pour encore intensifier l'héroïcité de deux autres. En fait, ce sont des fictions ou des modèles pour l'écrivain ? C'est la grandeur de leur sacrifice qu'il accentue pour qu'on ne les oublie pas, pour que leur exploit ne reste pas « sans héritier, au-delà de leur moment historique » (Kelly, 2013). C'est la responsabilité partagée contre l'oubli dont il s'agit, pareillement à *JK* ou *HGP*.

138- Comme celle de Schellenberg (ch. 99) où Heydrich lui dit de l'avoir empoisonné et de ne pas lui donner un antidote s'il n'avoue pas. Ou encore sa fréquentation dans les bordels et comme Heydrich ouvre le sien (ch. 100).

5.4. *HGP* : La biographie comme enquête.

Jablonka raconte la vie de ses grands-parents à partir des données éparses, avec un ordre plus ou moins chronologique et mélangées avec des données d'autres personnes qui ont suivi une vie parallèle à la leur ou avec des événements historiques de ce moment. Comme il dit « une biographie ne vaut que si elle donne lieu à des comparaisons entre individus » (p. 85). Les témoins sont les frères et sœurs de ses grands-parents mais aussi de nombreux récits d'autres Juifs, dans les mêmes conditions¹³⁹.

D'abord on apprend la date de naissance de ses grands-parents et leurs prénoms Idesa et Matès. Il continue avec les vies de leurs frères, demi-frères et de leurs parents. Le lecteur découvre, petit à petit des choses sur eux au fur et à mesure que son petit-fils les apprend dans son enquête. Il décrit des photos de sa grand-mère ; il fait des déductions¹⁴⁰ ; à partir de divers témoignages, Jablonka essaie d'en extraire les points communs pour en faire un portrait le plus véridique possible.

L'affiliation de ses grands-parents au parti communiste est l'excuse pour parler des Juifs communistes¹⁴¹ et de la haine des Polonais contre le communisme. Comme le parti communiste KPP est illégal, Matès a un procès à cet égard en 1934 (p. 53) et ce sera cet incident l'origine de toute une série d'actions qui mèneront ses grands-parents en France. Le refus d'un permis de travail et de résidence, le travail au noir, la peur constante d'expulsion ou prison, l'enrôlement volontaire dans la Légion étrangère, ce sont des données que Jablonka découvre en suivant une méthode d'enquêteur. Il est intéressant de remarquer que c'est justement parce que ses grands-parents étaient des illégaux qu'il y avait des documents, des archives et des casiers à consulter.

Souvent, Jablonka considère ses grands-parents de vrais héros¹⁴². Mais il se pose aussi la question : est-ce qu'ils l'étaient vraiment ?¹⁴³. Malgré le degré d'implication

139- Comme Jean Améry (p. 110), Illex Beller (p. 109), Werner Prasuhn (p. 119) ou Benjamin Schlevin (p. 124).

140- Il déduit que son grand-père était « simple ouvrier » du cuir parce qu'il y a une loi de 1927 qui permet d'éliminer les candidats juifs » (p. 44) ni aucun témoignage indique qu'il ait une échoppe.

141- Jablonka dit que 0,2 % des Juifs deviennent communistes, mais presque tous les communistes polonais sont des Juifs (p. 62).

142- Par exemple quand il parle de leur implication dans la lutte communiste il dit : « La vie d'autodiscipline et de conspiration que ces jeunes de vingt ans se sont choisie » (p. 57).

143- Par exemple, quand il réfléchit à propos de son enrôlement dans la Légion étrangère il se pose la question de si c'était « par intérêt pour obtenir des papiers (de résidence) ou par conviction (p. 156).

personnelle dans cette enquête, la présentation des faits, des hypothèses et des possibles scénarios sont assez neutres, ce qui fait de ce récit une vraie biographie.

5. 5. Conclusion

Ces quatre récits peuvent être considérés comme des biographies plus ou moins atypiques. Dans tous les cas, ce ne sont pas des biographies dans le sens classique ni une accumulation de biographèmes. Ce sont des récits qui suivent un modèle continental (voir note [en bas de page 66 et 67](#)) où le plus important, c'est la reconstruction du personnage à partir des données disponibles pour en faire un tout cohérent en remplissant les trous avec l'imagination, la vie d'autres personnes dans la même situation et la déduction logique. Ces textes ne suivent pas une narration linéaire et où les interruptions du narrateur sont fréquentes dans *HHhH* et *HGP*. Les éléments autobiographiques sont explicites dans *OV*, *HHhH* et *HGP*.

L'héroïcité de personnages est un trait commun dans *JK*, *HHhH* et *HGP* ; l'émotivité du narrateur, étant le trait principal dans la première et troisième partie de *JK*, est aussi présente dans les autres textes mais d'une façon un peu plus voilée. En revanche, la deuxième partie de *JK* est celle qui réussit le mieux à atteindre une biographie neutre et dépourvue de toute subjectivité ; *HGP* réussit à vaincre l'illusion de l'imaginaire avec l'appui de toute sorte de documents et références ; l'implication subjective du narrateur dans *HHhH* est énergique, avec une oscillation constante entre la dérision des uns et les éloges des autres ; dans *OV*, il y a un intérêt à s'écarter émotionnellement de ses personnages, bien que l'imagination soit le trait qui domine dans la narration.

6. Le point de vue romanesque de ces récits

Même si aucune des quatre œuvres n'est un vrai roman, les quatre ont des traits qui les rapprochent plus ou moins de ce genre littéraire. Dans *JK* c'est la troisième partie celle qui utilise la structure d'un roman avec un narrateur à la première personne.

OV est le texte qui plus se ressemble à un roman ; entre biofiction et autofiction, le texte emploie toute sorte de stratégies romanesques : le hasard de la trouvaille de la photo, les personnages mystérieux qui ne veulent pas en parler, les histoires d'amour et la fin inespérée.

En revanche, la structure de *HHhH* est plus compliquée. Par moments on dirait que c'est un roman, avec ses dialogues, l'intrigue et l'action mais cela ne dure pas longtemps. Pour *HGP*, certains critiques parlent de roman archéologique. Nous allons développer un peu plus ce deux derniers récits.

6.1. *HHhH* ou l'infra-roman

Si le trait principal d'un roman est la fiction, Binet dit avoir employé toutes les ressources d'un roman, sauf la fiction¹⁴⁴. Voyons-en quelques-unes.

D'abord il joue à relier l'histoire principale et sa vie comme narrateur. Il établit des parallélismes entre son présent et les événements du passé : la même date, le même endroit, la même situation psychologique d'échec. En plus, le narrateur se met dans la peau de ses héros et donc comparant les narrateurs de *OV* et *HHhH*, Barjoret affirme que « dans son roman, Humbert s'est mis en fiction tandis que dans le sien Laurent Binet s'est mis en scène (Barjoret, 2013 : 2)¹⁴⁵.

À partir de l'entrée en action de Jan Kubiš et Jozef Gabčík, Binet alterne les chapitres sur Heydrich et sa gestion à Prague avec ceux des deux héros, comme dans les romans où des histoires parallèles se déroulent en différents chapitres et qui créent une espèce de tension qui avive le désir de continuer la lecture.

Souvent Binet utilise le *foreshadowing* ou anticipation des faits comme une stratégie narrative. Il n'a pas l'intention de cacher la fin de l'histoire, il en donne des pistes, tout au long du récit, ce qui génère plus la curiosité de « comment cela va se passer »¹⁴⁶ que de « ce qui va se passer ».

D'autres fois, il raconte ce qu'il dit qu'il ne va pas raconter. Avec cette stratégie, le lecteur se voit immergé dans l'anecdote sans s'en rendre compte¹⁴⁷. Parfois, c'est justement

144- Il critique David Chacko et son roman *Like a Man* : « S'appuyer sur une histoire vraie, en exploiter le maximum les éléments romanesques, mais inventer allégrement quand cela peut servir la narration sans avoir de comptes à l'Histoire. Un tricheur habile. Un prestidigitateur. Un romancier, quoi » (ch.155)

145- « J'entends le moteur de la Mercedes noire (ch. 206) ; ou s'imaginant dans la crypte avec les parachutistes « Je ne dors pas dans les casiers de pierre réservés aux moines morts » (ch 250).

146- Par exemple en parlant de Gabčík et du château de Budatin, L Binet écrit «il ignore que celui-ci sera presque totalement détruit dans les années qui viennent. Il ne sait pas non plus qu'il quitte la Slovaquie pour toujours » (ch. 90) ; et encore quand Gabčík et Kubiš quittent le bureau du colonel Moravec, Binet écrit « Sans doute pressent-il le futur terrible » (ch. 140).

147- Par exemple, au chapitre 44, le narrateur dit « J'avais décidé de ne pas mentionner le rôle de Heydrich dans la chute de Toukhatchevski » (...) J'avais même imaginé une scène ». Le plus curieux est qu'il ne raconte pas seulement la scène mais toute l'affaire para rapport à Toukhatchevski.

cette adresse directe au lecteur qui vise à ce que le lecteur s'identifie avec les héros du récit, comme dans le chapitre 131¹⁴⁸. En d'autres occasions, c'est le narrateur lui-même qui s'identifie avec les héros¹⁴⁹. Et il s'ose aussi s'adresser directement à Heydrich, juste avant l'attentat dans le chapitre 217.

Il admet que son histoire ressemble à un roman mais si un romancier remplit les trous de son histoire à sa guise, cela est « un droit qui (lui) est refusé parce (il est) l'esclave de (s)es scrupules (fin ch, 239) et donc son récit est en vérité un « infra-roman ». Il profite de la littérature pour raconter des faits plutôt glauques, ennuyeux ou compliqués avec un style agile, direct, ironique¹⁵⁰ et un ton amusant¹⁵¹. C'est un style qui correspond à un travail littéraire plutôt qu'à un document historique. Quelquefois on dirait un essai, mais le ton informel nous ramène au roman à tous les coups.

6.2. HGP : Un roman archéologique.

Si on part de la base d'un concept élargi du roman, *HGP* pourrait être classé comme un roman de non-fiction. Il y a une histoire à raconter, des personnages, des péripéties, de l'action et un final. Cependant, deux traits soulignent l'atypicité de cette œuvre : le récit comme enquête et le jeu présent-passé.

Jablonka a un fort intérêt à nous montrer le procès suivi pour obtenir les données à partir desquelles en faire un récit et pour prouver leur véracité¹⁵², mais quand les données n'existent pas, l'imagination prend la place, pas pour créer de la biofiction mais comme

148- « Vous êtes tchèque ou slovaque (...) Vous vous battez avec courage (...) Vous rejoignez les forces spéciales (...) Vous êtes Jozef Gabčík ou Jan Kubiš, et vous allez entrer dans l'Histoire (ch. 131).

149- Dans le chapitre 198, Binet parle du virage où eut lieu l'attentat et il dit « car je me souviens, maintenant. Chaque jour, chaque heure, le souvenir se fait plus net. Dans ce virage, rue d'Holesovice, j'ai l'impression que j'attends depuis toujours » (ch. 198). Ou « j'entends le moteur de la Mercedes (...) Je sens le souffle qui fouette le visage des deux allemands » (ch. 206).

150- Par exemple quand Gregor Strasser veut dénoncer Heydrich sur la suspicion d'origines juives, le narrateur explique : « Heydrich a donc sauvé sa tête. Mais il a revécu, le cauchemar de son enfance. Quelle étrange fatalité permet-qu'on l'accuse d'être juif, lui qui incarne si manifestement la race aryenne dans toute sa pureté ? Sa haine croît contre le peuple maudit. En attendant, il retient le nom de Gregor Strasser » (*HHhH*, ch. 33). Ou bien « on pourra reprocher beaucoup de choses à Heydrich, mais pas de ne pas tenir à ses promesses » (ch. 35). Ou encore en parlant de la mort de Strasser, « La voix d'Heydrich est la dernière voix humaine qu'il entendra avant de mourir. Enfin, humaine, façon de parler... » (ch. 39).

151- « L'attelage hétéroclite de cette étrange coalition » (ch. 37) comme si c'était des chevaux dans une course de chars, ; ou encore, sur le point de commettre l'attentat, Binet dit : « je n'ai pas écrit tout ce livre, bien sûr pour que Heydrich ne vienne pas » (ch. 216).

152- Par exemple : « je recours à la méthode éprouvée : dépouillement des recensements » (p.209), appeler directement la centaine d'inconnus » (p. 209).

instrument d'enquête¹⁵³. Les hypothèses naissent de cette imagination qui n'est pas fantaisiste mais une « réalité imaginée »¹⁵⁴. Il utilise sans cesse des expressions de doute et d'imagination pour remplir les trous sans information comme par exemple : «il est possible » ou « j'imagine ». ou bien des questions¹⁵⁵, sans pour autant confondre la réalité et l'imagination.

Le second trait à souligner est l'oscillation du récit du présent au passé d'une façon inespérée, avec l'espace comme lien commun entre la vie présente et autofictionnée du narrateur et celle de ses grands-parents, et le tout, souvent, dans une seule phrase¹⁵⁶. On parle d'un roman archéologique car écrit depuis le présent¹⁵⁷, à la différence d'un roman historique où tous les personnages, le narrateur compris, appartiennent au même passé. Le manque de témoins directs, les difficultés pour se renseigner et le hasard comme élément décisif sont des traits communs à cette sorte de récits. Si l'archéologue examine ce que l'être humain a laissé derrière lui (des fragments de poterie, par exemple), le romancier explore les lettres, les archives. Pas de témoins, pas d'histoire et alors c'est l'imagination qui prend le dessus.

On parle d'une « troisième génération » d'écrivains sur la Seconde Guerre Mondiale. La deuxième génération de Modiano ou Le Clézio a encore la chance d'avoir vécu parmi quelques témoins vivants, d'appartenir à une génération qui a souffert certaines conséquences de la guerre. Pour Jablonka ou Binet, en revanche, c'est un sentiment d'éloignement qui les envahit, l'Histoire leur file entre les doigts et doivent la retenir à tout

153- Demanze dit « que la fiction n'est pas seulement un outil méthodologique paradoxal dans l'enquête, mais souvent le support même de l'enquête : l'enquête travaille sur ou à partir de la fiction, pour en traquer les perturbations singulières, dans un ressassement paranoïaque, qui souligne que l'emprise des fictions n'a pas de fin » (Demanze, 2019 :1).

154- Par exemple, Jablonka écrit : « En rentrant chez moi, rue du Pressoir, je passe devant le 11 et j'imagine qu'au premier ou au deuxième étage Matès et Idesa se partagent une baguette et du radis noir » (p. 127) ; ou encore : « Je donnerais cher pour savoir ce qui se passe exactement à l'aube du 23 février 1943, au fond de ce passage d'Eupatoria aujourd'hui détruit, à l'endroit où mes filles font la sieste dans un dortoir paisible de leur école maternelle. Susane et Marcel dorment, eux aussi car il est encore tôt » (p. 238).

155- Par exemple : « Une opération inachevée ? « Une arrestation ciblée ? » » (p. 231).

156. Par exemple : « Cette fuite éperdue d'Idesa avec mon père et ma tante, j'y pense parfois en empruntant la ligne 2, tandis que les stations défilent comme autant de jalons dans leur vie (p. 205). Ou encore en juin 1940 « Dans la capitale l'exode vient de commencer. Moi, je suis assis à une table du Service historique de la Défense, dans ce château de Vincennes où des milliers de volontaires font la queue à l'automne 1939 » (p. 166).

157- Par exemple : « Au moment où j'écris ces lignes, un orage d'été éclate au-dessus de Paris » (p. 94).

prix. On dirait une obsession pour le passé, une responsabilité, « une éthique de restitution »¹⁵⁸.

6.3. Conclusion

OV est l'œuvre qui se ressemble le plus à un roman. Haenel fait de la fiction dans la troisième partie de *JK. HHhH* joue avec la fiction et en utilise toutes les ressources pour les démoniser après. La fiction pour *HGP* sert à mieux construire une histoire véridique. Les quatre œuvres appartiennent à des écrivains de la troisième génération qui ont besoin des lettres, des photos, des mémoires ou des archives pour créer des récits qui ne sont qu'un squelette de vérité orné d'une réalité imaginée. En tant que manipulateurs de la fiction, ils deviennent romanciers.

7. Le rôle de l'Histoire dans les quatre récits

Les histoires des quatre récits se situent autour de la Seconde Guerre Mondiale et ont l'intention de nous expliquer des morceaux de l'Histoire de cette époque. Leur mariage avec la fiction les classerait comme des romans historiques. Cependant, le point de départ depuis le présent et les réflexions métafictionnelles font difficile leur classement littéraire.

7.1. L'importance des témoins dans *Jan Karski*

Quant à l'aspect historique, Haenel montre un souci très marqué pour qu'on n'oublie pas. Le messager, le témoin, le témoin des témoins, ce sont des concepts-clés de son récit. Mais aussi, il n'oublie pas les livres qui nous racontent ce qui s'est passé. C'est la raison de la deuxième partie du récit. Même si le livre qu'a écrit Karski en 1944 n'a servi à rien¹⁵⁹, au moins qu'il serve pour que ces atrocités ne se répètent plus jamais.

La troisième et la plus polémique partie du livre se voit justifiée par Haenel quand il dit :

Le recours à la fiction, n'est pas seulement un droit-, il est ici nécessaire parce qu'on ne sait quasiment rien de la vie de Karski après 1945, sinon qu'il se tait pendant trente-cinq ans. Les historiens sont impuissants face au silence ; redonner vie à Karski implique donc une approche intuitive, Cela s'appelle la fiction ¹⁶⁰.

158-Viart 2014 : paragraphe 32.

159- Le narrateur explique : « le livre (que Jan Karski a écrit en 1944) n'a rien changé. Si un livre ne modifie pas le cours de l'histoire, est-ce vraiment un livre ? » (p. 88). Cependant, le narrateur le remet au jour.

160- [LE MONDE 25.01.10 pdf](#) » (publié dans *Le Monde* du 26 janvier 2010).

La fiction apparaît quand l'histoire ne peut pas remplir les trous. Elle peut même contribuer à stimuler cette Mémoire. Mais, contrairement à d'autres écrivains, Haenel considère la littérature « un espace libre où la « vérité » n'existe pas, où les incertitudes, les ambiguïtés, les métamorphoses tissent un univers dont le sens n'est jamais fermé »¹⁶¹. Avec ce récit, Haenel joue avec l'Histoire pour faire de la littérature et pas à l'inverse comme c'est le cas de Jablonka. La littérature serait une façon de montrer que « l'histoire est encore plus compliquée, plus ambiguë, encore plus brouillée qu'on le pense. C'est l'idée de prendre l'Histoire à rebours-poil »¹⁶².

Karski, narrateur, se sent finalement le porte-parole de l'Histoire. Haenel, à travers Karski nous envoie le message de ne pas oublier, d'être les témoins des témoins. Nous avons tous une responsabilité, « le témoin ne s'appartient pas, il n'appartient qu'à son témoignage » (Haenel, 2009 :108). Ceux passant à côté sont aussi responsables que ceux qui commettent le mal¹⁶³.

En conclusion, l'Histoire est là pour ne pas oublier et maintenant les témoins des témoins ont repris le flambeau pour que la Mémoire ne s'éteigne pas.

7.2. L'Histoire et l'individualité dans *L'Origine de la Violence*

Lorsque la guerre éclate, l'Histoire affirma de nouveau son emprise. Il n'y eut plus d'individus, d'amours adultères, de vies privées, parce que tout cela fut occulté par l'énormité de l'affrontement. (Humbert, 2009 :52).

Pour le narrateur de *OV*, dans des conditions extrêmes, toutes les histoires individuelles nous approchent de l'Histoire, du collectif et du général puisque les banalités ne sont pas de reçu. Raconter son malheur, c'est en fait de parler de ce que tant d'autres ont aussi vécu et subi. Si Humbert raconte l'histoire de son grand-père, c'est pour comprendre ce qui a déterminé son existence : la guerre, le nazisme, les Juifs et surtout la violence de l'humanité. On profite le récit d'un individu pour parler des faits historiques qui se sont répétés dans d'autres cas, comme les tortures dans le camp, les conditions de travail ou la corruption (p. 103).

161- [LE MONDE 25.01.10 pdf](#)».(publié dans *Le Monde* du 26 janvier 2010)

162- - Entretien avec Yannick Haenel, <https://www.youtube.com/watch?v=VObfqATeEQM> 34:30.

163- « « Car il y a les victimes, il y a les bourreaux, mais il y a également ceux qui sont à côté, et qui assistent à la mise à mort. (...) que vous soyez à trois mètres du poteau d'exécution, ou à des milliers de kilomètres, la distance est la même » (Haenel, 2009 : 115).

Dans un mélange de narration autofictive et exposition de thèses historiques, le narrateur déclare que certains événements historiques sont provoqués par un seul individu, en occurrence, Hitler comme responsable direct de la Seconde Guerre Mondiale et la *Shoah* (p. 155). D'autres vies, en revanche, ne vont rien changer, comme c'est le cas du grand-père du narrateur¹⁶⁴. Même si raconter l'histoire d'un individu n'altère pas le cours de l'Histoire, en elle-même nous retrouvons un peu l'Histoire à nous tous, parce que « nous sommes tous les petits-fils de la guerre et du massacre » (p. 244).

Bref, pour Humbert, en temps de guerre l'individuel et le collectif se rapprochent et comme « personne n'échappe à l'histoire »¹⁶⁵, raconter l'histoire de son grand-père, c'est justement raconter l'Histoire.

7.3. Les techniques romancières pour nous raconter l'histoire. *HHhH*

À la différence de *OV*, *HHhH* n'est pas un roman. Binet espère déjà dans le premier chapitre que « derrière l'épaisse couche réfléchissante d'idéalisation qu' (il va) appliquer à cette histoire fabuleuse, le miroir sans tain de la réalité historique se laissera encore traverser » (ch. 1) et ce souci sera présent tout au long du livre. Il parle d'un « infra-roman » (ch. 205), puisque ce n'est ni une autobiographie, ni une autofiction. C'est un récit plutôt qu'un roman (Barjoret, 2013 : 173).

Dans le débat entre la littérature et l'Histoire il dit se situer du côté de l'Histoire (Duplat, 2010). Par exemple, quand il parle d'un film inspiré sur le général Patton, il manifeste son opposition ferme à « bidouiller la réalité pour faire mousser un scénario » (Binet, 2012 : ch. 40). Il critique avec force le mélange de fiction et réalité, puisque cela ne fait que confondre le lecteur et penser justement que tout récit est une fiction¹⁶⁶. C'est pour cela que le texte est parsemé de commentaires sur la véracité des faits qu'il est en train de raconter, bien que cela semble impossible.

L'argument est que l'Histoire nous offre bien plus d'histoires incroyables que la fiction. Il est risqué de modifier l'Histoire pour en tirer un roman plus effectif. On confond

164- Le narrateur explique que « la mort de David (son grand-père) est dépourvue de la moindre conséquence tout en étant le plus grand drame de l'Histoire » (p. 242).

165- <https://www.dailymotion.com/video/x9v3ln>, min. 02:23.

166-« (C)'est à cause de ces gens-là qui trichent de toute éternité avec la vérité historique pour vendre leur soupe qu'un vieux camarade, rompu à tous les genres fictionnels et donc fatalement habitué à ces procédés de falsification tranquille, peut s'étonner innocemment et me dire : "Ah bon, c'est pas inventé ?" ». Et "Non, ce n'est pas inventé ! Quel intérêt d'ailleurs, y aurait-il à « inventer » du nazisme" » (ch. 40).

le lecteur et à la fin cela tourne contre l'écrivain, puisque le lecteur finit par croire qu'il n'y a rien de vrai dans le récit.

HHhH nous parle de l'Allemagne Nazi, des dirigeants français, de l'histoire de la Tchéquie, des personnages importants de l'époque et d'auparavant comme de la Grande guerre ou du Moyen Âge qui auront des répercussions sur la Seconde Guerre Mondiale. En réalité, Heydrich serait la porte d'entrée qui permet l'écrivain de parler de l'Histoire en grand¹⁶⁷, au même titre que *HGP* de Jablonka, où ses grands-parents sont l'excuse pour parler de l'injustice subie par les Juifs aussi bien en France occupée que dans les camps de concentration ; ou que *OV* où la découverte de son grand-père mort dans un camp de concentration n'est que l'excuse pour parler de la violence de l'être humain.

Entre autres, Binet ironise à propos des décisions des ministres français comme Daladier (ch. 60), il reproduit quelques parts des discours de Hitler, il parle de la crise des Sudètes et des accords de Munich, de la collaboration de la Slovaquie, de l'invasion de Tchéquie et des raisons pour lesquelles la Bohême et la Moravie étaient considérées comme une partie du peuple allemand.

Malgré tout, il faudrait dire que l'Histoire que Binet nous raconte est biaisée. Il critique ouvertement les décisions prises par les gouvernements de la France et de l'Angleterre¹⁶⁸, il ridiculise les nazis, fait de Heydrich un monstre et des parachutistes tchèques et slovaques des héros. Si dans son récit il a un soin obsessif pour ne pas ajouter de la fiction aux faits, il n'applique pas la même règle ni à ses héros qui sont remplis d'émotion, ni au peuple tchèque auquel il accorde son dévouement. Cela rappelle le ton subjectif du récit de *JK* avec son exaltation des Polonais, la haine envers les Soviétiques et la caricature du président des États Unis due à la passivité des Américains. En revanche, dans *OV* malgré la fiction dont le récit est immergé, on peut entrevoir une position plus neutre face aux Allemands nazis, avec une intention plutôt de compréhension que de critique. Il veut comprendre l'Histoire « de l'autre côté ».

Cependant, le narrateur de *HHhH* n'est pas dupe. Il dit que de « cette histoire-là, (il) en fai(t) une affaire personnelle, c'est pourquoi (s)es visions se mélangent quelquefois aux faits avérés. Voilà, c'est comme ça ». (ch. 91). De ce commentaire, nous en déduisons que

167- Binet écrit que « Heydrich n'est pas censé être le personnage principal de cette histoire » (ch. 88)

168- Par exemple, il les appelle « deux nations sans courage » (ch. 73) et comme traîtresses « Elle sonne, elle sonne la cloche de la trahison./Qui sont ces mains qui l'ont mise en branle ? / La douce France, la fière Albion, /et nous les avons aimées » (ch. 71).

pour Binet l'objectivité de l'historien est toujours en cause, puisque les affaires personnelles se mélangent souvent aux faits historiques et aboutissent à une vision déformée de la réalité. Cependant, les faits objectifs sont là et personne ne peut les changer¹⁶⁹.

Par ailleurs, il dit qu'il « ne voulai(t) pas en faire un manuel d'histoire » (ch. 91) ce qui lui offre la possibilité de faire ce genre d'ingérences qu'un historien n'aurait pas le luxe de faire. Binet trouve que le document d'un historien est trop formel, trop compliqué, trop de noms et de dates, bref, trop ennuyeux pour que de nombreux lecteurs s'y intéressent. Il dit se « cogne(r) sans cesse contre ce mur de l'Histoire sur lequel grimpe et s'étend sans jamais s'arrêter, toujours plus haut et toujours plus dru, le lierre décourageant de la causalité » ; et plus tard, en parlant de toutes les personnes qui ont participé dans cette histoire : « Pour que quoi que ce soit pénètre dans la mémoire, il faut d'abord le transformer en littérature. C'est moche mais c'est comme ça » (ch. 150). S'il veut que la lecture soit attirante, il a besoin de la littérature et en général, si on veut approcher l'Histoire des gens, il faut la transformer en littérature pour qu'elle passe mieux. En un mot : on ne peut pas se passer de la littérature, malgré tout.

En conclusion Binet parle de l'Histoire, parle de son histoire et parle de lui. Il en fait un cocktail mais il ne veut pas confondre le lecteur et il le prévient à tout moment de la fiction qu'il y ajoute bien que quelquefois ce soit un avertissement postérieur¹⁷⁰, c'est-à-dire, il crée l'illusion d'une vérité que, juste après, il brise.

7.4. De la micro-histoire à la macro-histoire. *Histoire des Grands parents*

Dans *HGP*, Jablonka nous parle des Juifs polonais communistes tout au long de la première moitié du XX^e siècle, aussi bien en Pologne qu'en France ; de la discrimination des Juifs dans les guildes polonaises, de l'illégalité du parti communiste en Pologne, des discussions sur l'enrôlement ou la neutralité des Juifs communistes contre Hitler et sur la lutte contre la bourgeoisie (p. 154), des conditions du travail illégal en France et des difficultés pour obtenir un permis de travail; des conditions déplorables dans la Légion étrangère avant la guerre, sans équipement et sans entraînement et de comme personne ne

169-Par exemple, dans le chapitre 250, après la mort de Kubiš, il dit qu'il regrette avoir à écrire cela. « L'Histoire est la seule véritable fatalité : on peut la relire dans tous les sens mais on ne peut pas la réécrire ».

170- Par exemple le chapitre 91 commence par « Cette scène est parfaitement crédible et totalement fictive, comme la précédente », en faisant référence aux chapitres 89 et 90.

reconnaissait leurs efforts ; du camp de Septfonds (p. 183) puisqu'il y a l'ordre de non démobilisation ; du gouvernement de Vichy et comme les persécutions des Juifs recommencent (p. 182) ; des conditions de travail dans les camps de concentration et spécifiquement des « fossoyeurs ».

On reprend aussi le débat consistant à déterminer « qui savait quoi » sur le Juifs et les camps de concentration. Un sujet complexe, douloureux et en bonne partie anachronique parce qu'il postule que les contemporains savent, comme nous aujourd'hui, qu'il y a quelque chose à savoir, à apprendre, à deviner, à soupçonner » (p. 241-242). Comme le narrateur nous explique : « Plus tard tout le monde bénéficie directement de la spoliation des Juifs », « nul ne peut ignorer qu'on exclut les Juifs de la vie publique. (...) Mais cela ne révèle pas en soi l'extermination » (p. 243). C'est le même débat que Haenel expose dans la troisième partie de récit, mais cette fois le narrateur est plus contondant comme dans la phrase « les Américains n'ont pas voulu- qu'ils ont préféré, une fois de plus, *ne pas vouloir* » (Haenel, 2009 : 84). Si Jablonka est modéré, Haenel est radical ; Si Jablonka se veut historien, Haenel se veut idéologue, c'est qui va entraîner la polémique.

D'un autre côté, la biographie des grands-parents sert de point d'ancrage pour explorer l'Histoire ; tout devient une raison pour parler des faits historiques : l'espace, le présent, les témoins... Si son grand-père émigre en France en 1937, ce sont deux questions qui se posent : Pourquoi en cette année ? Pourquoi en France et pas à l'Union Soviétique ? (Jablonka, 2012 : 88). Ce point micro-historique sert de tremplin pour parler de l'Histoire en gros et en même temps ce sera dans l'Histoire qu'il va trouver les réponses et avec ce va-et-vient entre l'Histoire et la biographie il tisse le récit¹⁷¹.

Le narrateur argumente dans ce sens :

La distinction entre nos histoires de famille et ce qu'on voudrait appeler l'Histoire, avec sa pompeuse majuscule, n'a aucun sens. C'est rigoureusement la même chose. Il n'y a pas, d'un côté, les grands de ce monde avec leurs sceptres ou leurs interventions télévisées et, de l'autre, le ressac de la vie quotidienne (...) Il n'y a qu'une seule liberté, une seule finitude, une seule tragédie qui fait du passé notre plus grande richesse et la vasque de poison dans laquelle notre cœur baigne ». Faire de l'histoire, c'est prêter l'oreille à la palpitation du silence, c'est tenter de substituer à l'angoisse, intense au point de se suffire à elle-même, le respect triste et doux qu'inspire l'humaine condition. (p.144).

171- Par exemple, le grand-père reste en France, même si ce n'était pas un bon choix étant données les conditions du moment. À partir de là le narrateur enquête dans l'Histoire. Il ne pouvait pas aller en Argentine parce qu'il lui fallait un certificat où il démontrerait ne pas avoir de casier judiciaire. L'hypothèse est qu'il va en France parce malgré l'affaire Dreyfus, la France représente l'égalité, la liberté, l'universel et même Léon Blum est un de ses dirigeants (p. 108).

Si de la lecture de *Dora Bruder* ou *Quelle vie*, on peut déjà en déduire cette réciprocité, ce sont les auteurs de *HHhH* et *OV* qui le manifestent explicitement. Ils veulent aller au-delà de ses protagonistes pour s’immiscer dans l’Histoire. Dans *Les Bienveillantes* ou *14* on choisit un personnage de fiction ; dans *OV* c’est de l’auto et la biofiction ; dans *HHhH*, ce sont des personnages réels mais où de temps en temps la fiction donne un coloris au récit, et finalement dans *HGP*, les personnages sont réels et la fiction romancière est rejetée depuis le début. En conclusion, l’accostage à l’Histoire à partir de l’individualité a plusieurs stratégies mais dans tous les cas, le but ultime, c’est l’Histoire.

7.5. Les sources d’information

OV parle des sources des information au fur et à mesure que le récit se déroule. Ce sont les témoins directs ses sources préférées bien que pour l’enquête initiale il utilise les archives. Pour *JK* les deux sources principales sont le documentaire *Shoah* et le livre que Jan Karski a publié en 1944.

Pour *HHhH*, les sources sont les plus variées possibles. Le narrateur cite en premier lieu à son père qui lui a raconté l’histoire quand il était encore un enfant ; il se rend aux endroits où a eu lieu l’histoire ; il assiste à des expositions ; il commente les films et les romans qui parlent sur Heydrich et sur l’attentat ; il se renseigne sur des témoins sans rapport directe avec l’histoire comme un ancien résistant français (ch. 22) ; il lit des biographies écrites par des témoins directes (ch. 25) et des mémoires (ch. 56) et des journaux (ch. 171).; les photos sont un autre moyen pour vérifier et spéculer (ch. 133) ; les discours de Hitler ou Heydrich (ch. 168).

Pour *HGP*, les sources sont aussi variées que celles de *HHhH* mais avec la surprise qu’on retrouve toutes les références à la fin du livre. Pour commencer, il y a les enfants de ses arrière-grands-parents, qui sont déjà des personnes âgées et qui offrent au moins un témoignage, plus ou moins direct de ses grands-parents ; il regrette pourtant la perte de témoins parce qu’ils sont morts comme Reizl (Jablonka, 2012 : 47) ou comme il dit « Les témoins directes sont presque tous morts » (p. 85). Il y a aussi les entretiens avec son père (p. 85), les photos de famille (p. 27), les lettres et la mise en cause de la véracité de ce qu’elles racontent¹⁷². D’autres documents publics comme un annuaire professionnel de

172- Par exemple, à propos d’une lettre de son grand-père depuis la prison, Jablonka se demande si son grand-père exagère pour attirer l’attention du procureur » (p. 78). Ni les lettres disent toute la vérité...

1929 (p. 29) ou le casier judiciaire de son grand-père pour être communiste complètent le tout.

Enfin, Jablonka commente que « les tout premiers historiens du génocide sont ses victimes. À Birkenau, des hommes du Sonderkommando écrivent en cachette » (p. 288). La chance de les écouter est sur le point de s'arrêter ; il ne nous reste que lire ses mémoires ou écouter les témoins des témoins.

8. La fiction et la vérité. Simplicité ou obsession.

Dans les quatre récits, la vérité est un thème important puisqu'on veut nous raconter des faits historiques mais aussi parce qu'on veut nous faire passer un message qui n'aura pas de crédibilité que si la fiction s'y mêle trop profondément.

8.1. La biofiction et la polémique. *Jan Karski*

Si la première partie du livre est un portrait émotif du héros, la deuxième est un résumé du livre que Karski a écrit. Dans ce cas, la subjectivité naît du choix des événements et de la façon de les raconter : pourtant le style sobre, les phrases courtes, l'absence de commentaires du narrateur, ce sont des éléments qui vont contribuer à la crédibilité du récit. C'est ici que le narrateur parle de censure puisque à l'époque on ne pouvait pas tout dire (p. 75). Plus tard J. Karski explique que son éditeur lui avait dit qu'il y manquait une histoire d'amour pour que le livre soit un vrai succès (p. 88). On voit ici la préoccupation de Haenel pour les contraintes de la liberté à dire la vérité, politiques mais aussi éditoriales. Pourtant, ce ne serait pas éthique inventer ce qui ne s'est pas passé, même si ces épisodes ne changent pas grand-chose à l'histoire et à l'Histoire. C'est pour cela que J. Karski n'invente pas une histoire d'amour et que, à son tour, Haenel prend soin de bien cloisonner fiction et réalité, avec un clair message pour le lecteur¹⁷³.

Le débat arrive avec la troisième partie. À partir d'un personnage réel, on crée une biofiction pas neutre, qui mise sur une thèse polémique. Nous pouvons argumenter que le Jan Karski de Haenel serait le porte-parole d'une thèse et Haenel se sert de la crédibilité de son héros pour la mettre en place. La question tourne de la véracité à l'éthique. Peut-on

173- Curieusement, Haenel suit le conseil de l'éditeur de J. Karski et invente une histoire d'amour pour son héros dans la troisième partie du livre. Haenel dirait peut-être que dans la fiction, on invente, dans la réalité, non.

utiliser le prestige d'un personnage historique et le tergiverser pour défendre sa propre idéologie ? Ou pire encore, comme gagne-pain ?

8.2. La biofiction comme essai sur « l'Origine de la Violence » dans *OV*

Le récit se distingue par le mélange constant de vérité et fiction. Selon Barjoret, « il “avoue” donc utiliser le pacte autobiographique, basé sur la sincérité et encourageant donc l'identification du lecteur, sans en respecter toutes les règles, ce qui à ses yeux le fait basculer dans l'autofiction » (Barjoret, 2013 :184).

Même si Humbert a l'intention d'écrire sur ses grands-pères, il change son nom de famille. Cela est un point à ne pas oublier puisqu'un des principes du pacte autobiographique, c'est que le narrateur soit la même personne que l'écrivain. On se retrouve donc face à de la fiction, ou tout au plus, à de l'autofiction. Cependant, les ressemblances biographiques du narrateur et de l'écrivain indiquent qu'il y a d'importants éléments véridiques même si c'est au lecteur de décider quelles données sont vraies ou fausses. On peut croire l'histoire de sa famille dans les grandes lignes. On comprend que tout dialogue est inventé, que ce que son grand-père a pensé dans le camp de concentration appartient à l'imaginaire, mais que dire du portrait de son grand-père par hasard ? On est de plein dans la biofiction.

Mais la biofiction et, surtout dans ce cas, l'autofiction attirent la polémique. Comment démêler fiction et réalité ? Si c'est au lecteur d'en faire le tri, il choisira peut-être de croire les événements les moins exceptionnels et de jeter « dans le sac de la fiction » les plus extraordinaires. Par exemple la photo de son grand-père vue par hasard : Est-ce que le narrateur n'avait rien soupçonné auparavant ? Est-ce seulement un appât pour renforcer l'intérêt du récit ? Si le nom du narrateur et celui de l'auteur ne coïncident pas, ou autrement dit, il ment à propos de son nom, pourquoi pas avec la photo ? La différence est que si on ne croit pas cet élément-ci qui est si déterminant pour l'enquête qui va suivre, la magie du récit disparaît. Une fiction, n'importe qui peut l'inventer ; la réalité est telle qu'elle est. Le lecteur peut s'efforcer de le croire sur parole mais le doute est déjà là pour gâter l'expérience.

Une autre façon de voir ce qui est vérité ou pas, c'est l'idée que quand un écrivain invente un personnage, c'est à travers lui, que l'écrivain se fait sentir. Quelquefois l'identification est si forte que même si ce qu'on raconte n'est pas arrivé à l'écrivain, il y a

de fortes chances que ça lui arrive dans l'avenir. Humbert met comme exemple le roman *Martin Eden* ; son héros éponyme, malgré la fiction, a une telle ressemblance avec son écrivain que, quelques années plus tard, finit par mener à terme ce que son personnage avait déjà fait, le suicide. L'écrivain se fait, devient lui-même, par l'écriture, comme si celle-ci avait un effet prémonitoire sur celui qui l'écrit.

Dans le pire des cas, même si tout est faux ou si le lecteur décide de ne pas croire le narrateur, le but du récit ne consisterait pas à s'étonner face à la malchance de certaines personnes qui ont subi la Seconde Guerre Mondiale mais de faire un petit parcours par les faits violents de l'être humain, pour estimer quels sont les limites de la violence et comme réflexion sur la violence que nous tous avons dans notre âme.

8.3 Le jeu de la fiction et la réalité dans *HHhH*

Cet effort de ne pas dépasser la réalité, de ne pas imaginer, de ne pas inventer, devient une vraie obsession pour le narrateur de *HHhH*. Lui-même parle d'hypotypose (accumulation de détails concrets, pour compenser le manque de données ou le fragmentaire) et des paraboles pour compenser. (Binet, 2009 : ch. 15). Il insiste à souligner ce qui est inventé et ce qui est vrai avec des entrées comme : « J'imagine la scène (ch. 18), (ch. 23), « Je suppose », « je présume » (ch. 50). Avec ce recours, il peut explorer toutes les possibilités qui vont remplir les trous qui manquent et qui de toute façon aboutissent au même point, c'est-à-dire, à la partie qu'on connaît, au moment où il y a des données vérifiées ¹⁷⁴.

En d'autres occasions il joue entre la version d'un témoin et celle qu'il aurait préférée comme plus « crédible » ou plus ajustée au caractère de Heydrich. Par exemple devant les faits rapportés par un tel Naujocks (ch. 102), il invente sa propre scène où il dit : « La prochaine fois que vous essayez de vous foutre de ma gueule, je vous expédie à Dachau où on vous pendra par les couilles, est-ce que je suis clair ? » et finalement il écrit :

Ce serait, me semble-t-il un peu plus réaliste, un peu plus vivant et probablement plus proche de la vérité. Mais ce n'est pas sûr. (...) Donc à tout perdre entre la version de Naujocks même

174- Par exemple, quand on parle du voyage du colonel Moravec vers l'Allemagne, il imagine : « Et puis arrive la douane. Je présume que Moravec possède des faux papiers, mais j'ignore de quelle nationalité. Et d'ailleurs, cela ne paraît pas tout à fait certain, puisqu'il était à Londres, pour une mission qu'il effectuait en accord avec les autorités anglaises. (...) Peut-être, tout simplement, son passeport étant en règle, (...) Toujours est-il qu'il est passé. » (ch. 50).

déformée et la mienne, il vaut sans doute mieux choisir celle de Naujocks. Cependant je reste persuadé qu'Heydrich, ce matin-là aurait bien voulu lui arracher les couilles (ch. 102).

Même si Binet se méfie des témoins puisqu'ils oublient, maquillent la vérité ou l'exagèrent selon le parti pris, leur témoignage a une plus grande valeur pour l'historien que celle de l'imagination d'un romancier. En jouant avec les deux versions il réussit à raconter la sienne sans en omettre l'autre.

D'autre part, Binet dit que l'avantage d'écrire une histoire vraie « c'est qu'on n'a pas à se soucier de l'effet du réel » (ch. 20). Dû à ce souci contre la fiction, le lecteur se voit rassuré de croire n'importe quelle anecdote, n'importe quelle démesure que le narrateur nous raconte¹⁷⁵, ce qui n'est pas le cas avec *OV* où le narrateur ne nous éclaireit pas à quel moment il invente ou à quel moment il raconte un fait réel.

Il insiste sur l'importance du détail vrai parce que « si c'est du bluff, cela fragilise toute l'œuvre » (ch. 189). Et il ne faut pas confondre le *vraisemblable* de ce qui est avéré.

Cependant il y a aussi des inconvénients. Par exemple, quand on invente des personnages, l'écrivain prend la précaution de ne pas répéter le même nom pour que le lecteur ne se confonde pas. Quand on n'invente pas, ce problème est insoluble¹⁷⁶. En d'autres occasions c'est la quantité de personnages qui peut déranger le récit ; dans une fiction, on pourrait en supprimer quelques-uns et simplifier les événements sans que cela n'altère pas trop le sens de l'histoire. Binet se résiste à ne pas parler de Valcik et il le justifie en disant « si mon histoire était un roman, je n'aurais absolument pas besoin de ce personnage (...) Mais ce n'est pas à moi de décider de quoi l'opération "Anthropoïde a besoin" » (ch. 176).

Il faut quand même faire de grands efforts pour ne pas tomber dans le piège de la fiction. Binet dit avoir lu bien de romans historiques (ch. 11) et « dans tous les cas, la fiction l'emporte sur l'Histoire. C'est logique mais (il a) du mal à (s)'y résoudre » (ch. 11). Dans de nombreuses occasions il invente des dialogues et des situations mais il nous

175- Par exemple, les commentaires de Hitler sur les conseillers britanniques à propos de la Tchécoslovaquie : « Les remarques de ses lèche-culs ne m'intéressent pas. La seule chose qui m'intéresse c'est mon peuple de Tchéquie ; mon peuple torturé, assassiné par cet immonde pédéraste de Benes » (*HHhH*, ch. 59).

176-Justement dans le roman il y a trois personnages qui s'appellent « Moravec », un colonel, une famille Moravec et un capitaine de la résistance Morávek et dans le chapitre 169 il nous dit que « une fiction aurait tôt fait de mettre de l'ordre dans tout ça, transformant le colonel Moravec en colonel Novak (...). Naturellement je ne veux pas jouer à ça ».

prévient au début avec un « j'imagine » ou à la fin pour nier la véracité de ce qu'il vient de nous raconter.

Binet parle aussi de l'effet du temps passé sur la véracité des faits. Si on parle d'un passé lointain, personne ne va se plaindre de certaines erreurs ; si on parle d'un passé récent, le même type d'erreurs peuvent ruiner le prestige de l'écrivain¹⁷⁷. La polémique sur la couleur de la voiture du chapitre 155 démontre comment la précision des petits détails est un indice de la crédibilité du reste du récit¹⁷⁸. Il critique le livre de David Chacko *Like a man* où « s'appuy(ant) sur une histoire vraie, il(en) exploite() au maximum les éléments romanesques, mais invente() allégrement quand cela peut servir la narration sans avoir des comptes à rendre à l'histoire. Un tricheur habile. Un prestidigitateur. Un romancier, quoi. » (ch. 155)¹⁷⁹.

8.4. Refus de la fiction. *Histoire des Grands parents que je n'ai pas eus.*

Le grand souci de Jablonka est faire un récit sans fiction et à partir de là, le plus véridique possible. Pour maintenir l'objectivité, il apporte souvent des opinions et des contre-arguments¹⁸⁰, analyse les documents, les témoins et établit des correspondances pour valider leurs contenus. Par exemple, il met en doute certaines affirmations des frères de son grand-père. Il dit « je n'ai aucune raison de douter de la sincérité de ce panégyrique ; mais Matès (son grand-père) est aussi le seul de la fratrie qui n'ait pas survécu ». (Jablonka 2012 :59). Le contenu des lettres qu'ils envoyaient et le ton avec lequel ils parlent de lui après sa mort se contredisent : d'un irresponsable et insensé à un héros.

177- Le narrateur se compare à Flaubert et son roman *Salammbô* et écrit : « Pour le coup je suis désavantagé : il est plus facile de me prendre en défaut sur la plaque d'immatriculation d'une Mercedes des années 1940 que sur le harnachement d'un éléphant du IIIe siècle avant J.C.... » (ch. 154).

178-À quel point est-il important de vérifier si la voiture avec laquelle on a commis l'attentat contre Heydrich était verte ou noire ? Binet, même s'il trouve cela ridicule, ne peut pas s'empêcher d'écrire « Le moment venu, il faudra que je tranche, ou que je vérifie. D'une façon ou d'un autre »

179- Juste avant, dans le même chapitre 115, le narrateur donne son opinion de la version des mêmes faits par David Chacko dans son roman *Like a Man*. Il admire l'intégration de l'information historique dans son roman mais il le voit comme un « tricheur habile, un prestidigitateur ». Si quelque chose du réel ne suffit pas pour attirer le lecteur, on invente, mais alors, comment séparer les grains de la paille ? » (ch. 115).

180- Par exemple, le témoignage d'un français qui compare les Allemands et les soldats de la Légion étrangère : « Pendant la guerre vous savez, les étrangers, ils n'étaient pas sérieux, Ils faisaient les quatre cent coups, ils volaient dans les fermes. Les Allemands, ils ont occupé le village, mais ils n'étaient pas méchants » (Jablonka, 2012 : 176).

Quand il n'y a pas d'information il emploie celle d'un contemporain en mettant en parallèle la vie de ses grands-parents et celle d'une autre personne dans les mêmes circonstances et de laquelle il a des renseignements. Comme Jablonka dit : « “Un contemporain” : Nous ne vivions pas nos propres vies, nous vivions la vie du parti » (p. 60). C'est une façon d'établir des hypothèses bien fondées parce qu'il y a d'autres personnes qui ont agi de façon similaire¹⁸¹. Il utilise l'expérience de quelqu'un d'autre pour remplir ces trous dans son récit, et s'ils ne sont pas « vrais », au moins, ils sont crédibles¹⁸². Cette technique se répète partout dans le texte.

Et sinon, il invente, imagine, mais pas avec le cœur comme Binet ou Haenel. Il n'arrête pas de dire : « j'imagine, je le vois, je me représente la scène (152) »¹⁸³. Toutefois, il explique :

Je veux que mon récit soit indubitable, fondé sur des preuves, au pire des hypothèses et des déductions, et pour honorer ce contrat moral, il faut à la fois assumer ses incertitudes comme faisant partie d'un récit plein et entier et repousser les facilités de l'imagination (p. 226).

Voilà en trois lignes l'idée d'objectivité qu'a Jablonka :

Je cherche non à être objectif- cela ne veut pas dire grand-chose, car nous sommes rivés au présent,-enfermés en nous-mêmes- mais radicalement honnête et cette transparence vis-à-vis de soi implique à la fois la mise à distance la plus rigoureuse et l'investissement le plus total (p. 303).

8.5. Conclusion

Dans *OV* l'imagination va de pair avec la réalité, Il n'y a aucun commentaire sur la possible invention ou vérité de ce qu'on est en train de raconter. Dans *JK*, Haenel sépare

181- Quand il imagine son grand-père qui jette par terre la Torah, Il dit « cette scène est un lieu commun » et cite le film *Jazz Singer* Alan Crosland, où il faut simplement remplacer le mot « jazz » par communisme (Jablonka 2012 : 64). Et encore, quand Matès est accusé, il n'a pas de renseignements sur son état d'âme, il dit que « (p)our pallier cette lacune, (il) aura() recours aux *Mémoires d'un révolutionnaire juif* de Hersh Mendel » (p.73).

182- Il compare même l'expérience de la prison avec celle de son oncle Mauricio, fils de Reizl, à cause de la Dictature de Videla en Argentine (p. 81). Avec sa grand-mère, il raconte l'histoire de Gitla Leszcz, et il explique que « il est vraisemblable qu'Idesa connaît un sort similaire » (p. 78). Dans une entrevue avec Paulette Sliwka, résistante, il lui dit de raconter l'histoire de son père, pour mieux comprendre celle de ses grands-parents. Elle lui dit : « vous n'allez pas claquer l'histoire de votre grand-père sur celle de mon père ! - Non, bien sûr, mais il y a des trajectoires qui se ressemblent ». (p. 136).

183- À propos du voyage d'Idesa, sa grand-mère, vers la France, il dit : « Idesa rêve, Idesa sourit- je la fais sourire » (p. 110) ; ou sur Matès en 1939 : « Je le vois abattu, en proie au doute, un peu amer (...) Aussi me crois - je fondé à dire que la vie de Matès est plus dure en France qu'en Pologne » (p. 140) ; ou « je les vois et je sens leur peur » (p. 143) ; ou encore « Libre à moi d'inventer tous les scénarios glorieux qu'il me plaira (p. 170) puisque on n'en sait rien mais il préfère « une manière plus plausible » (p. 140).

très bien fiction et réalité mais le débat arrive avec le profit personnel qu'on tire d'un personnage de prestige. Dans *HHhH*, Binet joue à la fiction pour l'écraser tout de suite après avec une vérité qui atteint le niveau de l'obsession. Pour Jablonka, la fiction n'est pas dans son répertoire ; s'il imagine c'est pour mieux comprendre, s'il suppose c'est parce que d'autres ont vécu quelque chose de semblable.

Comme ce sont des récits de vie dans un contexte historique bien défini, le lecteur guette constamment à ce que la vérité soit respectée et la moindre faille pourrait compromettre la crédibilité de l'œuvre tout entière, de la couleur d'une voiture pour Binet à la retrouvaille d'une photo inespérée pour Humbert.

9. Thèmes communs aux quatre récits

9.1. La violence

Ce ne sont pas les actes violents mais l'analyse de la violence *per se* le point central des œuvres analysées. Tous les narrateurs se demandent si la violence n'est qu'un défaut de certains ou fait partie de la nature humaine.

9.1.1. *Jan Karski*. La violence de l'humanité

Haenel explique que *JK* ne cherche pas de réponses, mais souligne cette question de ce qu'on appelle « le monde libre » et l'origine du mal, puisque cela met en cause la capacité de l'humanité à exister¹⁸⁴. Son livre a voulu mettre à découvert le nihilisme dans le monde, cette négation qui caractérise la société à partir des années quarante. Jan Karski était (la personne) /est (le personnage de Haenel) le porte-parole dans une société où la parole n'avait /a pas d'importance¹⁸⁵.

L'idée centrale de *JK* est que ce ne sont pas les Nazis les coupables de l'extermination des Juifs, mais l'Humanité à part entière. Tous savaient déjà, tous ont été renseignés et ils n'ont rien fait. Il y a des phrases bouleversantes¹⁸⁶ qui nous montrent la

184-Entretien avec Y. Haenel, <https://www.youtube.com/watch?v=q0hH4jfPxIM>, 05:00.

185- Entretien avec Y. Haenel, <https://www.youtube.com/watch?v=VObfqATeEQM> 07:73-fin de la vidéo.

186- Par exemple : « Heureusement pour les Anglais, heureusement pour les Américains, Hitler n'a pas expulsé les Juifs d'Europe, il les a exterminés » (Haenel 2009 :79) ; ou « selon moi, ce qui arrivait aux Juifs d'Europe ne concernait pas seulement les Juifs du monde entier mais l'humanité tout entière » (p. 85) ; ou encore « Dieu est mort à Auschwitz ? (...) Il n'y a jamais de réponse à l'abandon, et il n'a jamais existé de

thèse défendue par le narrateur. Également, il justifie l'antisémitisme des Polonais comme un lieu commun chez les Américains ou les Français (p. 113). Il pense que « la guerre n'était pas finie, c'était un mensonge, la guerre ne s'arrête jamais. Il était impossible de parler de « victoire », de « paix », de « monde libre » » (p. 91). En plus, l'argument est accablant puisque la violence ne se réduit pas aux Allemands Nazis, mais aussi aux Soviétiques et aux Américains¹⁸⁷; si les Nazis pratiquent une pureté de la race, les Soviétiques c'était « un nettoyage de classe » (p. 106) et pour les Américains, la passivité au comble. En conséquence, c'est l'humanité entière qui est responsable de la violence ou selon les mots du narrateur « L'extermination des Juifs d'Europe n'est pas un crime *contre* l'humanité, c'est un crime commis *par* l'humanité. » (p. 104).

9.1.2. *OV* : Les coupables : qui sont-ils ? Pourquoi le sont-ils ?

Si *JK* nous dessine un tableau de la violence, *OV* enquête sur son origine. L'obsession du narrateur consiste à comprendre quel est le but de la violence gratuite de certaines personnes, notamment dans les camps de concentration et quel est l'origine de sa propre violence intérieure ou comme il déclare : « Je parle toujours de la violence, j'écris sur la violence » (Humbert, 2009 : 119). D'abord, parce que depuis qu'il était petit il s'était demandé la cause de la haine et la violence¹⁸⁸. Après, parce qu'il décrit un épisode de harcèlement dans le lycée où il travaillait, et explique comme il est sidéré de penser que l'excuse des malfaiteurs était que « c'était un jeu » (p. 122) ; c'est la culpabilité des « spectateurs » dont il s'agit, et, lui aussi, en fait partie ; il se reproche qu'il « n'a rien vu venir ».

La violence se trouve partout et le désespoir arrive quand « chaque fois qu'on croit avoir dépassé toute échelle du crime, un nouveau fait, jailli de l'imagination déréglée d'un sadique, vient ajouter un nouveau degré dans le Mal » (p. 70). Il insiste à dire que « les coupables (l)'intéressent autant que les victimes » (p. 115) et que la violence est « un jeu de cartes à double face », c'est-à-dire, « la violence subie, la violence exercée » (p. 123).

pire abandon que celui des Juifs d'Europe » (p. 97) ; ou encore « J'ai pensé que l'extermination, en exterminant des millions de Juifs, avait exterminé la possibilité d'un dieu » (p. 98).

187- « J'avais affronté la violence nazie, j'avais subi la violence des Soviétiques, et voici que, de manière inattendue, je faisais connaissance avec l'insidieuse violence américaine. (...) Une violence qui vous exclut par la surdité » (p. 77-78).

188- Par exemple : « le sort des Juifs me paraissait si terrible et si effrayant que j'avais voulu comprendre pourquoi s'était développée cette haine » (Humbert, 2009 : 60).

Il réfléchit aux personnages méchants du récit. Il y a le brusque changement de comportement d'un jeune gardien de seize ans, arrivé au camp deux mois auparavant, qui est devenu « une bête comme les autres, avec un visage presque démoniaque » (p. 72). Il y a le sadisme du SS Marin Sommer, dont le narrateur se demande si on peut parler d'« un meurtrier professionnel », « plus féroce que toutes les bêtes » (p. 76)¹⁸⁹. Il y a la génétique du Mal du colonel Kock, responsable du camp, qui est décrit entre autres comme « un exemple typique des déclassés SS s'élevant par la violence, les concussions et le crime et dont l'adhésion au nazisme fut autant la conséquence d'un tempérament que d'une ambition sociale » (p. 88) et dont la conclusion la plus simple est que le Mal était déjà en lui avant d'entrer aux SS. Il y le dédain et l'arrogance d'Ilse, « la commandante Kock », à qui le narrateur compare avec Sommer : s'il était clairement un sadique, Ilse montrait sa cruauté de forme « indirecte » (p. 94), « la négation de l'autre, le mépris » (p. 94). Finalement, il y a l'ambivalent Éric Wagner, le médecin qui donne la mort à son grand-père. Il hait les Juifs mais pas à tel point de les haïr personnellement (p. 86)¹⁹⁰.

À cela on peut y ajouter l'absurdité. Le grand-père est un des symboles de l'irrationalité : l'absurde l'a d'abord sauvé puis a fini par le tuer » (p. 81) : on lui a permis garder une photo de sa maîtresse, il a été choisi comme servent pour la femme du colonel qui gérait le camp et finalement il a été tué par la manie injustifiée d'un médecin ; bref, une série d'événements sans logique. La vie d'un homme dépend du complet hasard¹⁹¹. De ces situations-là, c'est la folie qui surgit parce que la personne n'a rien où s'accrocher, il n'y a aucune logique qui vaille. Ce genre de torture psychique est pire que la maltraitance physique et que notre narrateur appelle « le Mal absolu » (p. 82) où le but est l'humiliation, destruction de soi et enfin la perte d'identité.

En contraste, il y a l'amitié ou la fraternité entre les prisonniers. La phrase de Malraux « je cherche la région cruciale de l'âme où le mal absolu s'oppose à la fraternité » est l'exemple choisi par le narrateur pour essayer de comprendre comme les êtres humains peuvent osciller d'un bout à l'autre et appartenir à la même espèce animale.

189- Le narrateur dit : « l'une de ces incarnations souterraines d'une folie obscure, un délire de cruauté du nazisme et il conclut « qu'il n'y a pas de réponses à ces questions sinon la vaine et décevante explication du sadisme » (p. 78).

190- Il « était un truqueur. Ce n'était pas un monstre, il faudrait le ranger dans la catégorie des suivistes et des menteurs de petit acabit, dépassés par leurs œuvres et devenus tueurs par hasard, par la gratuité misérable du hasard » (p. 105).

191- Quand on parle de « la commandante Kock », un prisonnier explique « Il suffit de la regarder mais parfois de ne pas la regarder pour passer sur le cheval » (p. 90).

Dans la deuxième partie on parle du harcèlement, de la violence dans les lycées, dans les rues, gratuite, *per se* (p. 129), de la violence contre soi comme c'est le cas du narrateur. Celui-ci cherche justement l'origine de cette violence ; il arrive à penser que la nature humaine à « des pulsions secrètes, irrationnelles, qui attendent le bon moment pour « éclater » (p. 156). Il compare des individus, comme Affiner et Lachmann, à l'origine pareils et comme l'un arriva à prédire le nazisme et cependant, l'autre y participa, « aveuglé par son époque, il ne vit rien, ne comprit rien. Il était intelligent, cultivé, intègre et il ne vit rien » (p. 166).

Un autre sujet que le narrateur développe est à quel point un homme, qui « n'est pas coupable » mais qui ne fait rien pour combattre le mal, peut être acquitté. Lachmann est le modèle que le narrateur utilise pour réfléchir sur la passivité des autres, comme lui-même qui ne fit rien pour sauver son copain juif du harcèlement à l'école. Mais, d'un autre côté, « ces témoins » sont tellement mal à l'aise qu'un certain nombre se suicident. Il compare cette confusion entre les idéaux nobles et les expériences qui les contredisent avec une espèce de brouillard et comme le narrateur dit « ce n'est pas un fusil qui a abattu le Landrat, c'est toute cette confusion, ce brouillard des consciences » (p. 173).

Il est intéressant de voir comme cette inaction de Lachmann va se reproduire chez le narrateur. Il s'est bien renseigné, il veut écrire un livre ; pourtant, c'est son père qui a vraiment agi. Son père lui dit « tu as fait tes petites recherches, tu as bavardé, tu as parcouru des livres et tu penses qu'avec cela, tu connais tout de David Wagner. Moi, j'ai agi » (p. 230). C'est son père, à un jeune âge, qui a trouvé la trace du médecin Wagner, l'exécuteur de son père, et qui l'a dénoncé à la police.

Finalement, la réponse à la violence que donne le médecin Wagner au père du narrateur est la plus plausible en même temps que la plus décevante. « Il se trouve seulement que dans la folie du III^e Reich, alors que nous étions tous emportés par un délire, mon attention a été fixée sur un Juif nommé Wagner et sur une photographie (celle de sa maîtresse qui était très belle) » (p. 239). Entre la jalousie comme facteur individuel et la folie comme facteur collectif, toute violence se justifie mais en même temps c'est une réponse qui ne fait qu'augmenter le sentiment de détresse et de fatalité.

Sur la base d'un échafaudage romancier, le récit de *OV* devient un essai sur la violence.

9.1.3. *HHhH*.

Un trait commun de *JK*, *OV* et *HHhH* est la focalisation sur la violence et pas sur les victimes. Le mal obsède les narrateurs. Par exemple, Binet parle « du nombre impressionnant d'ouvrages sur le nazisme qui prolifèrent chez (lui) » (ch. 87), de Heydrich comme l'élément clé de la violence du nazisme ; il s'attarde sur les scènes de torture. Tout épisode narré vise dans la direction de la violence, même les héros n'ont trouvé que la violence comme solution ultime.

9.1.4. Contre la violence, l'abnégation dans *HGP*

Si dans *JK* ou *OV*, la violence est quelque chose de généralisé et dans *HHhH*, c'est le résultat du nazisme, dans *HGP* elle se centre dans l'antisémitisme. Il y a d'abord les situations de marginalisation en Pologne, avant¹⁹² et dans le présent¹⁹³ ; après l'antisémitisme en France¹⁹⁴, et finalement l'antisémitisme même dans la Légion étrangère¹⁹⁵. L'ironie arrive avec la sentence « Car la France est encore le pays d'Europe où l'aide aux réfugiés est la plus importante » (p.148). Cependant, ce n'est pas la violence le moteur des événements mais la survie et la résistance grâce au secours des autres. Contrairement à *JK* ce récit vise à la grandeur de tous ceux qui ont aidé d'une façon ou d'une autre¹⁹⁶ et indirectement à une sublimation de la bonté humaine.

9.1.5. Conclusion

La violence est présente dans les quatre récits car les événements historiques dont on parle le sont. Est-ce que le succès de ces textes est dû à « une fascination ambiguë pour le Mal extrême » du nazisme (Barjoret, 2013 :174), plutôt qu'à une responsabilité

192- « Voici l'ambiance où mes grands-parents grandissent : bigoterie d'un côté, antisémitisme de l'autre (...) Le communisme sera leur planche de salut » (Jablonka, 2012 : 41).

193- « Dans le cimetière il n'y a pas de tombes juives. « Il faut bien se rendre à l'évidence : les Juifs de Parzew n'ont jamais existé » avec « une Pologne ethniquement pure d'après-guerre » (p. 49).

194- Jablonka explique que bien que la législation des années 1930 ne soit pas expressément antisémite, il y a un Vichy avant Vichy » et il fermente dans la République (p. 148).

Jablonka cite à Tropauer qui dit : « Je me suis même demandé si la liberté et les principes sacrés des droits de l'homme proclamés par la révolution de 89 n'étaient plus qu'une fiction dans la France républicaine et démocratique » (p. 147)

195-Par exemple, Jablonka cite la phrase de Werner Prasuhn. « La légion, c'était l'annexe du Troisième Reich » (p. 159).

196-Par exemple : « Le locataire évaporé, le policier compatissant, la concierge, l'épicière : impressionnant réseau de solidarité » (p. 208).

personnelle pour ne pas oublier, pour comprendre et pour que ces faits tragiques ne se répètent plus jamais ?

9.2. La mort

La mort est un thème principal dans ces quatre œuvres qui parlent de guerre, de camps de concentration, de violence et d'attentats. Le suicide et le deuil font aussi partie de ces récits.

Dans la mort, c'est le suicide le thème qui apparaît le plus souvent dans *JK* : le suicide comme issue contre la torture, comme échec devant une mission¹⁹⁷ ou comme difficulté à vivre après les expériences vécues¹⁹⁸.

HHhH retrouve dans la mort la culmination de ses protagonistes ; étant donné que la mort représente l'effort maximal, quelqu'un devient plus facilement un héros s'il meurt pendant son exploit que s'il survit. Binet nous prévient depuis le début que tout finira mal et retarde la fin pour qu'on ait le temps d'admirer le courage, le dévouement et le sacrifice des héros.

Dans *HGP*, la mort ou disparition de ses grands-parents est la raison même de son récit. On peut dire que le narrateur est obsédé par le « quand » et « comment » ses grands-parents sont morts. Il compare avec d'autres récits de survivants, il imagine, il invente et il en souffre. Pareillement à *HHhH*, les grands-parents de Jablonka sont des héros justement parce qu'ils sont morts.

Le suicide et les pensées de la mort sont présentes dans tous ces récits de vie et *OV* n'est pas une exception. Les morts à Buchenwald, les pensées fictives d'assassinat de son grand-père pendant son séjour chez Ilse Kock¹⁹⁹, le goût par la mort des *kappos* et du SS Sommers et la mort annoncée du grand-père par le médecin Wagner, ce sont tous des épisodes où la mort est la protagoniste. Et encore quand le narrateur fait référence à un tableau intitulé *le Triomphe de la mort* et dont il fait le commentaire suivant : « Ce seul titre me rappelait l'étrange amour qu'ont toujours manifesté les Nazis, comme s'ils

197- Szmul Zygielbojm (p. 62) ; Arthur Koestler (p. 82). Le narrateur explique : « Le suicide de nos amis est d'autant plus difficile à supporter qu'il s'adresse à notre propre suicide » (p. 82).

198- Dans un entretien avec Y. Haenel, celui-ci dit avec étonnement : « La vraie question est comme il a pu vivre après les faits, sans avoir été entendu. (https://www.youtube.com/watch?v=E1Bf7JDsutg_min, 23:00).

199- « Mais par ailleurs, ses pensées étaient pénétrées par la mort. Des visions morbides et violentes le traversaient » (p. 100).

l'avaient adorée et prise pour nouveau dieu » (Humbert, 2009 : 133). Il parle de « plaisir de la mort » qui ont certaines personnes, pas seulement « les méchantes », mais aussi son grand-père et lui-même.

Le narrateur arrive même à comparer les romantismes français et allemand pour en extraire une conclusion générale sur les Allemands : tandis que Chateaubriand emploie sa passion et son énergie dans l'intérêt de tous, Goethe la transforme en une pulsion de mort. La conclusion est que les Allemands sont fous (p. 149).

D'un autre côté il y a le deuil. Si le narrateur de *OV* semble renier de son passé quand il affirme qu'il n'aime pas son grand-père, il n'arrête pas pour autant l'enquête jusqu'à trouver les raisons et le vrai coupable de la mort de son grand-père comme un besoin primaire de faire le deuil.

Le narrateur de *HGP*, en revanche, est pleinement conscient de son besoin de faire le deuil. Par exemple, il désire que son grand-père soit inclus dans la banque de données du mémorial Yad Vashem (p. 144) ; après il justifie son œuvre quand il dit : « oui, j'en suis sûr. J'écris pour cela ».

9.3. Le retour des héros

Le théâtre de l'absurde et après la littérature du Nouveau Roman ont initié un type de littérature où les héros ont été effacés de leurs écrits. La présence d'actes héroïques dans les romans actuels prouve que les gens ont besoin aussi d'un peu d'espoir dans leurs vies. C'est pour cela que les héros de B.D classiques comme Superman ou le Capitaine Amérique sont de retour. Cependant les écrivains ont du mal à trouver des héros dans la société moderne. Les personnages de Khadra, Houellebecq ou Philippe Claudel nous présentent des personnages ratés, glauques, tristes, corrompus et où l'espoir en l'humanité n'existe plus. Dans ces conditions, les écrivains ont vu dans le passé historique une source d'exploits et c'est surtout dans les situations de guerre que l'on trouve facilement des héros.

9.3.1 L'impossible devient réalité dans *Jan Kariski*

Dans les quatre récits, il y a des méchants et des héros, bien divisés en deux catégories assez étanches. Le héros de *JK* accumule un record de situations dangereuses, et même si personne ne l'écoute, il continue de lutter pour les Juifs et les Polonais. Le

narrateur explique qu'« on (l)e présentait maintenant comme une sorte de héros » (Haenel, 2009 : 89), qu'on le laissait parler et « bizarrement » « c'était (lui) qu'on plaignait » (p. 90). Un héros donc, pour le public, pour le faire rêver, mais pas un héros véritable puisqu'il n'a pas réussi à sa mission de témoin pour faire passer le message.

Paradoxalement, c'est avec l'œuvre de Haenel qu'il va retrouver un peu de cette réputation qu'il mérite. C'est un héros exceptionnel, par son parcours, par sa volonté de continuer et par sa détresse quand personne ne l'écoute et par sa ténacité à ne pas oublier. Haenel utilise un mot pour souligner son caractère héroïque : la distinction (p. 14).

9.3.2. Le héros de guerre. Le dévouement jusqu'à la fin dans *HHhH*.

Les héros de *HHhH* sont les plus classiques. Ce sont des personnes nobles et courageuses qui se sacrifient pour un idéal et de l'autre côté, tous sont méchants et encore il faut y ajouter un traître : le manichéisme fait exceller les héros. Rasson parle d'une « nostalgie²⁰⁰ du monde binaire de l'épopée » (Rasson, 2012 : 36), d'un monde dépourvu d'ambivalence. Tout est clair, il n'y a pas de zone grise. À son tour, Viart parle d'une « éthique de la restitution » (Viart, 2009 : 27-30) pour faire sortir de l'oubli les héros qu'on avait déjà oubliés et leur rendre hommage²⁰¹. Si pour Haenel, c'est la distinction, pour Binet c'est l'intimidation²⁰².

9.3.3. La reconnaissance des héros de tous les jours dans *HGP*

Jablonka veut se souvenir de ses grands-parents comme des héros²⁰³, et se souvenir aussi de tant d'autres qui ont dû subir les mêmes circonstances historiques. Des gens ordinaires dans des situations exceptionnelles avec lesquelles il imagine, il suppose. C'est avec un ton ironique que le narrateur réfléchit à l'héroïcité des légionnaires en partie donnée et après enlevée²⁰⁴ pour en faire l'analyse d'un moment historique extrêmement

200- Un exemple : « Et on connaît l'histoire : lorsque Lancelot quitte le royaume de Logres, c'est le début de la fin » (ch. 237)

201- « Peut-être que la marque qu'ils ont laissé dans l'Histoire et dans ma mémoire pourra-t-elle s'imprimer d'autant plus profondément dans mes pages » (p. 88).

202- « Heydrich ne m'impressionne déjà plus. Ce sont eux qui m'intimident » (Binet, 2020 : ch. 88).

203-« Il se peut que je sois le petit-fils d'un des grands héros du XXe siècle, puisque Matès Jablonka ressemble de manière troublante aux leaders de la révolte.... Entre le plausible et le fantasme, la limite n'est plus très nette (Jablonka 2012 : 303) ; ou encore à propos de son grand-père en pleine bataille il imagine : « Peut-être se promet-il de vendre chèrement sa peau et de tomber en brave pour que ses enfants soient fiers de lui » (p. 173).

204- Par exemple, à l'égard de sa situation illégale en France : « La police ne le persécute plus parce qu'il est un bâtisseur du nouveau monde, le sel de la terre, le héros de la liberté poursuivi par les fascistes dans une

injuste. Un autre groupe de héros correspond à « les justes anonymes » dont les actions désintéressées ont aidé ses grands-parents sans rien demander en retour²⁰⁵. Ce récit démontre le besoin de reconnaissance à tous ces héros dont personne ne se souviendra parce que c'étaient simplement de « petits héros ».

9.3.4. Le héros qui cherche la justice mais pas la reconnaissance dans *OV*

Dans *OV*, le grand-père est un peu le héros imaginé qui a su faire face à la mort d'une façon digne. Le narrateur sait qu'il n'est pas un surhomme mais son langage révèle ce désir en le décrivant :

Que dire d'un ancêtre disparu (...). Cependant, je pense que David appartenait à ces êtres suicidaires qui n'aiment vraiment que lorsqu'ils peuvent en perdre la vie ou la liberté. Au fond, ce sont des êtres sans cause à la recherche de l'absolu (Humbert, 2009 : 50).

D'autres personnages veulent devenir des héros, de l'autre côté de la barrière. Lachmann, le grand-père de la petite amie du narrateur est considéré un héros pour sa femme. S'il était national-socialiste, il n'était pas nazi ; s'il participait, il ne savait pas puisque « aveuglé par son époque, il ne vit rien, ne comprit rien » (p. 166), victime de son époque, et qui finalement préfère le suicide à la corruption. Ce personnage représente la complexité et l'épaisseur d'une époque (Rasson, 2012 : 35) où le mal et le bien s'entrecoupent dans une zone grise, ambivalente et pas toujours facile d'accepter.

Malgré tout, celui qui cherche à être un héros est le narrateur qui veut à tout prix dévoiler la vérité, comme si c'était son *leit-motif* ; malheureusement cela ne fait pas de lui un héros. Curieusement, ce ne sera qu'à la fin de l'histoire qu'on va découvrir le vrai héros : le père du narrateur. Le modèle héroïque du roman est quelqu'un qui a agi quand il le fallait, qui ne s'est pas vanté de son acte et qui après a préféré oublier. C'est dans

lutte aux dimensions de la planète ; il est repoussé comme un étranger, un « indésirable » (p. 140).

Ou encore quand on parle des héros de la légion étrangère de qui après avoir donné leur vie pour la France, personne ne se souvient d'eux ou si mais avec des commentaires sournois comme « leur courage ne leur vaut pas d'être traités en hommes » (p. 177), ou des Juifs « utilisés comme chair à canon pour épargner les forces françaises (...)» Cinq cents Juifs de moins !» Se servir des Juifs tout en s'en débarrassant : un coup de maître » (p. 177).

205- « Il a fallu la conjonction de trois résistances pour sauver mon père et ma tante (...). Il a fallu beaucoup de solidarité pour tirer Matès des barbelés de Vichy (...) Tous ces justes anonymes sont morts et nul récit, nulle plaque vient ne vient rappeler leur courage. (...) Ils viennent en aide à des pauvres gens et sauvent la vie de leurs enfants, sans hésiter, sans barguigner, non pour gagner de l'argent ou des médailles mais parce que c'est normal » (p. 266).

l'action et pas dans les mots où il faut chercher le courage et l'abnégation. Le narrateur n'est pas un héros et ainsi en témoignent ses actes²⁰⁶.

9.3.5. Conclusion

Les héros ont reconquis l'espace littéraire. Cependant ces héros ne cherchent pas la gloire. La plupart d'entre eux sont anonymes, des gens ordinaires qui, face à des situations difficiles, agissent avec du courage, dévouement et responsabilité sociale. Le retour des héros va de la main avec une littérature de l'engagement et un nouveau idéal de l'être humain.

9.4. La Mémoire et l'oubli

Les quatre récits nous offrent une obsession contre l'oubli (Barjoret, 2013 : 183). La tension entre oubli et souvenir est présente dans les quatre ouvrages, mais la façon de les aborder n'est pas la même. Pour *HHhH*, c'est illusion de remémorer les héros de la guerre, ceux qui ont lutté et donné leur vie pour que le nazisme échoue ; de revivre ces héros anonymes à qui personne ne leur consacrerait un livre ; c'est aussi une affaire personnelle contre l'oubli et comme le narrateur dit à propos de l'endroit où l'attentat a été commis : « Ce sera donc Holesovice, ce virage qui, aujourd'hui, n'existe plus, mangé par une bretelle d'autoroute et par la modernité qui se moque de mes souvenirs » (ch 198).

Pour Jablonka, c'est la dénonciation de tous ceux qui ont profité des circonstances pour en tirer un profit personnel, de l'injustice commise contre les communistes juifs, contre les Polonais juifs et contre les émigrants en France ; c'est aussi la retrouvaille de ses origines et le respect des ancêtres : « Leur mort coule dans mes veines, non comme un poison, mais comme ma vie même. Pour mes filles, je rêve d'autre chose : proclamer la dignité d'un homme et une femme, dont la mort est une borne, pas un destin. Pour moi, c'est trop tard » (Jablonka, 2012 : 304).

Jan Karski est l'obsession de ne pas oublier. Ce n'est pas une exception si Jan Karski ne parle pas pendant 35 ans, après la publication de son livre en 1944. Jorge Semprun parle aussi de ce besoin de se taire, de ne rien dire, d'essayer d'oublier ou d'assimiler. Néanmoins, tous parlent, après de longues années de silence. D'abord il y a

206- « Mes rêves, inventaient, contre les monstres, de blancs chevaliers » (p. 120). Il s'imagine en « chevalier » qui sauve son ami d'enfance d'être humilié mais il n'a pas rien fait : « Je voulais tellement l'aider... et j'en étais incapable » (p. 69).

l'oubli : c'est l'illusion de croire que si on n'y pense plus, cela disparaîtra. Comme on ne peut pas oublier, on se tait parce qu'on ressent que les autres ne vont pas comprendre. Finalement, il faut tout raconter même si personne ne s'y intéresse plus. Pendant la première partie du livre, le narrateur nous fait arriver le désarroi et la souffrance du héros qui raconte son expérience à la caméra avec la même émotion que si c'était juste le jour après des faits. Dans la troisième partie, ce sont les nuits blanches, la peur à l'oubli, le sentiment de culpabilité du survivant. Il ne raconte plus mais il n'oublie plus²⁰⁷. Mais c'est aussi la mauvaise conscience que Jan Karski provoque à ceux qui ont oublié si vite²⁰⁸.

Quant aux témoins de cette époque et à qui correspond la transmission de la Mémoire, Haenel pense qu'il ne faut pas oublier même si les témoins directs ont déjà disparu. Il écrit pour que la transmission continue et que si le monde a encore une conscience, il faut croire qu'on peut encore l'ébranler²⁰⁹. Bref, d'un personnage, Haenel en fait toute une question philosophique²¹⁰.

Pour *OV*, se taire est la dernière ressource. Si Jan Karski ne veut pas oublier, d'autres préfèrent effacer tous les indices. L'oubli volontaire du passé est un sujet récurrent du récit. Quand le narrateur de *OV* commence à enquêter, on s'aperçoit immédiatement que le père n'est pas prêt à collaborer. Le narrateur est aussi tenté par le confort de l'oubli²¹¹. Après, c'est son grand-père adoptif qui dit « la vérité est essentielle, mais elle doit aussi être oubliée, je le sais, j'en suis sûr » (Humbert, 2009 :187)²¹². Finalement, son père, au début, enquête et découvre la vérité, mais juste après il préfère oublier ou comme dit notre narrateur « il avait refusé la mémoire et les explications » (p. 212).

Dans *OV* tous les personnages se taisent, mais d'une façon explicite Kolb, l'ami du grand-père du narrateur dans le camp dit :

207- « Moi, Jan Karski, né en 1914 à Lodz, en Pologne, dans la pire ville du pire pays au monde, un pays mal-aimé, maltraité, je n'oublie pas, je continue obstinément à *ne pas oublier* » (Haenel, 2009 :73).

208- « Ils disaient que je ne voulais pas comprendre ce qu'est la paix, que je continuais la guerre tout seul : ils m' enjoignaient de tourner la page, mais en réalité ce qu'ils ne supportaient pas, c'était de voir à quel point ils l'avaient tournée si vite » (p. 95).

209- La phrase sur le texte est : « On sait qu'il est impossible d'ébranler la conscience du monde, que rien jamais ne l'ébranlera parce que la conscience du monde n'existe pas » (p. 10).

210-- <https://www.youtube.com/watch?v=E1Bf7JJsutg> 19:00.

211-Quand le narrateur se demande si Dante ou Goethe auraient préféré coucher avec sa belle maîtresse au lieu d'écrire leur livre, la réponse n'est pas claire (*O.V.* 175). Il compare les circonstances de ces deux écrivains avec les siennes, dont la petite amie n'est pas très contente avec son livre et son contenu, puisqu'elle est la petite-fille de Lachmann.

212- Le grand-père adoptif tente le narrateur en lui offrant le rôle d'« héritier de la famille »; il lui raconte toute l'histoire mais avec cette condition implicite de se taire après, de fermer les portes au passé.

À mon retour de captivité, j'ai mis très longtemps à parler des camps, je fais partie de ceux qui n'ont rien dit (...). Moi, je n'ai rien dit. Pas un mot (...) Et puis un jour (...)j'ai pensé qu'il était mon devoir de père de transmettre la mémoire de ces événements. Parce que les témoins de cette horreur ne sont plus très nombreux (p. 66).

À son tour, le narrateur se demande s'il a le droit d'en parler. Et il conclut qu'il pourrait transmettre une forme d'expérience différente. Et d'ailleurs si la mémoire s'arrêtait en même temps que meurent les générations, l'humanité n'existerait plus » (p. 68).

Par ailleurs il faut parler de la fragilité du souvenir. Nous avons déjà abordé le sujet de la vérité et la mémoire dans le point 3.3 de ce travail. Les personnes déforment les souvenirs inconsciemment à leur guise, parfois parce que c'est douloureux, parfois parce qu'on veut se cacher soi-même face à la culpabilité. Dans *OV* le narrateur insiste sur la fausseté des souvenirs et comme ceux-ci font de nous des meilleures personnes que nous ne le sommes²¹³. Ces « souvenirs -écran » dont Freud parle (p.70) façonneraient notre mémoire à tel point que la vérité reste masquée pour toujours.

En conclusion, les quatre auteurs écrivent pour ne pas oublier l'héroïcité des gens, pour ne pas oublier la souffrance des êtres humains, pour rappeler que si les témoins ont presque disparus, le mal fait est resté là pour autant. Le souvenir est la planche de salut contre la sauvagerie humaine.

10. Quelques traits à souligner

10.1. L'importance de l'individuel

Ces œuvres soulignent l'individualité. Ce sont les personnes qui sont cachées derrière le groupe qui vont changer l'Histoire. L'historiographe a une tendance à oublier le particulier pour se concentrer sur le général mais l'origine des événements a une racine dans les individus concrets. Dans *JK*, le protagoniste n'a pas « écrit » l'Histoire mais si on l'avait écouté, quelque chose aurait changé. Dans *OV*, la responsabilité des événements retombe sur les individus : celui qui a tué le grand-père, celui qui l'a dénoncé, celui ne veut rien raconter, celui qui a cherché et a trouvé, celui qui s'est suicidé. Dans *HHhH*, ce sont

213- Dans le chapitre neuf le narrateur nous raconte comme après un épisode de harcèlement à l'école, il a toujours « voulu croire » être le sauveur du garçon maltraité quand en réalité il n'avait rien fait pour l'aider.

les héros qui réussissent à faire changer les circonstances de la guerre et c'est le traître qui conduit à leur mort. Dans *HGP*, ce sont des êtres ordinaires qui ont dessiné l'Histoire pas à pas, les grands-parents et ceux qui les ont aidés, en sont un exemple. Comme nous dit Jablonka : « La distinction entre nos histoires de famille et ce qu'on voudrait appeler l'Histoire, avec sa pompeuse majuscule, n'a aucun sens. C'est rigoureusement la même chose » (Jablonka, 2012 : 144).

10.2. La coïncidence d'espaces.

Dans les quatre récits présentés, l'endroit où l'on se trouve a une importance clé. Les personnages se rendent sur les lieux où ils ont vécu leurs expériences pour mieux les revivre. Cette implication émotionnelle peut se sentir déjà dans le récit de *Dora Bruder* où Modiano dit se promener dans les mêmes rues qu'elle. Mais il y a aussi le père qui va et vient dans le récit et qui est censé avoir parcouru les mêmes espaces que l'écrivain. Puisqu'il n'est pas possible le voyage dans le temps, c'est l'espace qui le remplace.

Dans *JK*, c'est surtout dans la première partie du texte qu'il y a un rapprochement entre le passé et le présent à travers l'espace. Le héros est filmé dans les endroits où il a vu la misère et la cruauté, aussi bien en Varsovie que dans le camp de concentration. C'est la même personne qui a vécu les faits et qui les raconte ; c'est donc une expérience directe. Dans les autres trois récits ce sera une expérience indirecte.

Dans *OV*, c'est l'espace qui donne la justification pour entamer et continuer le récit. D'abord, le déclencheur, c'est une excursion au camp de concentration de Weimar. Après, le narrateur a besoin de s'installer en Allemagne pour mieux comprendre l'autre version des faits, la partie « du Mal »²¹⁴.

Dans *HGP*, le narrateur se déplace en Pologne et rend visite à sa famille en Argentine, en Israël et en France. Jablonka va personnellement dans les mêmes endroits où ses grands-parents ont vécu. C'est à travers l'espace qu'il essaie de mieux comprendre, qu'il trouve des témoins ou simplement qu'il imagine²¹⁵.

214- « Mon tombeau avait besoin de Berlin. (...) J'avais besoin de l'Allemagne pour accomplir mon projet. Je revenais à la source du Mal (Humbert 2009 : 142).

215-Par exemple, il décrit la forêt de Parzew et il se souvient des « chasses à l'homme de l'hiver 1943 (Jablonka 2012 : 41) ; ou encore « Les nuages filtrent une lumière blafarde. En face de moi, un carré de gazon. La même herbe verte, fuselée, banale, que dans le cimetière-parc de Parzew. Une pelouse tranquille : c'est là qu'ils sont morts, dans les cris, la souffrance, la panique, la terreur sans savoir où ils étaient ni comment on les tuait » (p. 286).

Dans *HHhH*, le narrateur explique qu'il a vécu en Slovaquie, à laquelle il considère « son pays d'accueil (Binet, 2010 : 10), ce qui est l'une des raisons de son intérêt par l'histoire qu'il va nous raconter²¹⁶. En plus, c'est le hasard qui déclenche le commencement, comme dans le cas de *OV* quand le narrateur trouve une plaque sur le mur de l'église où se déroule la partie finale de l'histoire²¹⁷ ; c'est justement cette découverte qui va réanimer son désir d'enquêter sur les faits. Avec des chapitres alternés, l'écrivain établit des parallélismes constants entre les espaces où se trouvent le narrateur et ses héros.

Dans *HGP* et *OV* l'implication émotionnelle avec l'espace est forte puisque le degré de parentalité l'est aussi. Cependant, pour Binet et Haenel, il n'y a pas de relation filiale et les pays dont ils parlent ne sont pas les leurs. Binet se pose la question de si son récit manquerait de force justement pour cette raison. Nous pensons que le raisonnement va au-delà ; ce n'est pas seulement l'espace, mais le temps ou le sexe qui peuvent conditionner le récit. Peut-on ressentir la même émotion si un auteur écrit sur son temps ou sur un temps révolu ? Peut-on atteindre la même force narratrice si le sexe de l'écrivain ne coïncide pas avec celui du protagoniste ou du narrateur ?

En ce qui concerne *HHhH*, nous osons dire que c'est justement parce que Binet n'a pas de racines tchèques – même s'il y a vécu et il aime la ville de Prague, qu'il a réussi à faire un récit différent où la réalité l'emporte sur la fiction. La réalité correspond à la partie historique, à l'objectivité, à l'anecdote -et même l'ironie ; la fiction condense la passion l'enthousiasme, l'épouvante et l'horreur. Malgré les interruptions personnelles, les réflexions, et les dialogues imaginés, malgré son affirmation de se sentir libre de « rêver » parce qu'il n'a pas de « comptes à régler avec (s)on pays natal », (ch. 179) la présence massive de données historiques prend la plupart de la place à ses « rêves » et donc l'émotivité du récit se voit affaiblie. Au bout du compte, ce serait un récit bien agréable de lire mais qui ne resterait pas longtemps dans la mémoire affective du lecteur.

En conclusion l'espace est un élément indispensable pour les narrateurs de ces quatre récits. Un seul exemple de *HHhH* suffit à illustrer cet entichement :

216- Dans le chapitre 179 Binet parle sur l'importance de raconter des histoires qui ont lieu dans des endroits auxquels l'écrivain se sent profondément attaché.

217- « Je suis passé des dizaines des fois devant ce soupirail sans remarquer ni les impacts ni la plaque. Mais un jour je me suis arrêté : j'avais trouvé l'église où les parachutistes s'étaient réfugiés après l'attentat » (ch. 5).

Le cœur de Prague bat dans ma poitrine. J'entends le grelot des tramways. Je vois des hommes en uniforme vert-de-gris dont les bottes claquent sur le pavé. J'y suis presque. Je dois y aller. Il faut que je me rende à Prague. Je dois être là-bas au moment où cela va se produire.

Je dois l'écrire là-bas (ch. 206).

10.3. Le temps : entre le présent et le passé.

Les quatre récits font référence à des faits du passé, mais ce ne sont pas des romans historiques puisqu'ils sont ancrés dans le présent. C'est justement cet aller-retour constant qui caractérise ces œuvres. Dans *JK*, cela arrive dans la première partie où le héros depuis le présent nous raconte son passé. Dans les autres trois récits, ce sont les narrateurs qui « voyagent dans le temps », et qui imaginent parce que ce ne sont pas eux qui ont vécu les faits narrés. On dirait une fusion entre le présent et le passé ou le narrateur s'identifie avec ses personnages et souffre avec eux. Le présent évoque le passé et le passé devient plus réel que le présent²¹⁸.

Dans *OV* le passé a marqué les protagonistes de l'histoire. Le grand-père adoptif et le père ont subi en silence et leur vie actuelle est basée en ce qu'ils ont essayé de cacher ; le grand-père a élevé le fils de l'amant de sa femme et le père n'a pas pu s'intégrer ni à sa famille d'origine ni à celle qui l'a accueilli.

Le récit de *HGP* établit un constant parallélisme entre le moment présent et le passé. Ceux qui racontent l'histoire, le narrateur et les témoins, vivent dans le présent mais sont ancrés dans le passé. Par exemple, « Audrey, qui prépare une thèse sur les violences anti-juives » ; le dernier Juif qui reste à Parczew ; Colette qui est née la même année que la grand-mère, en 1914 (Jablonka, 2012 : 25) ; Madonna qui « serait impressionnée par ces savants de la synagogue en parlant des rituels juifs et de la Kabbale. Le narrateur, par exemple, associe une pizza avec du ketchup à « un lombric de sang » parce que tout lui rappelle le sang versé (p. 51) ; Il a du mal à établir le lien entre la Reizl du présent et celle qui a pris le bateau pour l'Argentine à l'époque (p. 47) ; ou encore entre la jeunesse des personnes qui ont sauvé son père et les personnes âgées qu'il sont maintenant (p. 191).

218- Pareillement, Gefen explique que dans *Vies antérieures* de G. Macé, « le passé est souvent plus réel qu'un présent sans cesse dérobé. Une rêverie, enclenchée par un simple détail (le bruit du vitrier qui passe, les feuilles d'une ortie), conduit à une réminiscence » (Gefen, 2007 : 70)

Dans *HHhH* les points de connexion entre le présent et le passé sont nombreux. Tout ce qui se passe dans sa vie privée trouve un rapport avec l'histoire qu'il raconte²¹⁹. Il se compare avec certains événements historiques et établit des liens temporels avec eux²²⁰, Il s'identifie avec ses héros²²¹. Par ailleurs, Binet emploie le temps présent pour raconter l'histoire, ce qui provoque une sensation de rapprochement avec le présent.

Nous ne voulons pas terminer cette section sans faire mention au chapitre 204 de *HHhH* où le narrateur critique *Les Bienveillantes*. L'argument à discuter est que le protagoniste de ce roman est crédible parce que « c'est le miroir de *notre* époque » et pas de son époque. *Les Bienveillantes*, c'est « Houellebecq chez les nazis ». En général, les quatre récits que nous étudions, sont justement cela : le présent dans un cadre historique ou encore mieux, l'historique dans un cadre situé dans le présent.

10.4. Écrivains de la troisième génération

Jorge Semprun, par exemple, survivant des camps de concentration est un écrivain de première génération. Patrick Modiano un écrivain de deuxième génération puisqu'il n'a pas vécu ces atrocités mais en a subi les conséquences. Yannick Haenel, Fabrice Humbert, Laurent Binet ou Ivan Jablonka, entre autres, ce sont les écrivains de la troisième génération ; il n'ont presque eu la chance de parler avec les témoins et c'est un peu par hasard que leurs enquêtes commencent²²². L'information dont ils disposent est trop globale et collective et ce qu'ils voudraient serait quelque chose de plus concret, de plus individuel. L'impression de l'éloignement et le manque de témoins directs qui pourraient corroborer les faits génère une inquiétude sur leur possible véracité ou fantaisie. Dans ces circonstances, on tombe dans l'obsession pour les archives²²³, les témoins, les lettres, les

219- Par exemple : « J'ai l'impression que tout, dans ma vie quotidienne, me ramène à cette histoire. Natacha prend un studio à Montmartre, le code de la porte d'entrée est 4206, je pense aussitôt juin 42. Natacha m'annonce la date du mariage de sa sœur, je m'exclame gaiement : "27 mai ? Incroyable ! Le jour de l'attentat" » (Binet, 2010 : ch. 11)

220- Par exemple, le narrateur, après une dispute avec sa copine, compare sa vie à un champ de ruines comme celle que Toukhatchevski a vécu en 1920. « J'ai 33 ans, déjà nettement plus âgé que Toukhatchevski en 1920 (...) Je suis en 1920, devant les murailles tremblantes de Varsovie, et à mes pieds s'écoule indifférente la Vistule » (ch. 45).

221- « Je suis Gabčík enfin. Comment disent-ils ? J'habite mon personnage. Je me vois au bras de Libena marcher dans Prague libérée » (ch. 250).

222- « Tandis que les écrivains de la Seconde génération souffrent du poids de l'héritage, ou alors du silence, de la disparition, de l'absence de traces, alors qu'ils brûlent de savoir, la quête de la troisième génération (...) débute par hasard » (Barjoret, 2013 : 8).

223- Mouchenik parle d'« une passion des archives qui saisit ces enfants de déportés » (Mouchenik, 2013 : 224).

photos ; n'importe quel petit détail est indispensable. Un lien commun les attache : qu'on n'oublie pas.

Quand les données disponibles ne suffisent pas à recréer une histoire cohérente, il faut tirer de l'imagination. Marianne Hirsch propose le terme « post-memory » comme le phénomène par lequel l'écrivain ne se base plus sur ses souvenirs mais sur un « investissement imaginaire et une initiative créatrice » (cité par Mouchenik, 2013 : 227). Le résultat est une combinaison d'un amas de données (véridiques mais qui ne s'ajustent pas exactement à ce dont on voudrait parler) et les rêvasseries que l'écrivain invente, pour en faire une création originale.

Par ailleurs, la 2ème génération est trop proche de l'horreur et la douleur ; ils sont trop impliqués émotionnellement et souvent ils préfèrent l'oubli²²⁴. La 3ème génération se sent moins attachée personnellement mais aussi avec moins d'angoisse pour faire face à cette période lamentable de l'Histoire. Cela va permettre à ces écrivains de voir les événements en perspective et de réussir à s'en écarter suffisamment.

Si dans *Les Bienveillantes*, Littell propose le point de vue d'un nazi, Humbert veut que son narrateur aille « de l'autre côté » pour comprendre comment se génère le mal ; Haenel cherche la polémique ; Jablonka et Humbert la rencontre avec leurs ancêtres : Binet la reconnaissance au mérite.

Tous en profitent pour parler d'autre chose que de la Seconde Guerre Mondiale, le nazisme ou l'Holocauste : Haenel argumente à propos de la responsabilité de l'Humanité entière sur la destinée des Juifs, Humbert philosophe sur la violence de l'être humain, Binet analyse comment écrire un récit non-fiction et Jablonka veut démontrer que les émotions ne s'opposent pas à l'objectivité d'un récit historique.

Ces écrivains de la troisième génération ont du mal à devenir des héros dans une société en paix. Ils cherchent une excuse, une raison d'être. Quel mérite ont-ils de vivre par rapport à leurs ancêtres qui sont devenus des héros ? Ils essaient mais ils ne réussissent pas.

224- Jablonka raconte que son père se sent coupable de ne pas avoir enquêté : « jeune, il n'éprouve pas le besoin d'interroger les cousins, les amis, les voisins, et quand ces derniers veulent lui apprendre quelque chose, il répond que ça ne l'intéresse pas. Il n'a pas de parents, voilà tout » (Jablonka, 2012 : 16). C'est la 3ème génération, lui, comme petit-fils qui va s'intéresser à ce sujet.

Dans *OV* un témoin dit « j'ai mis très longtemps à parler des camps. Je fais partie de ceux qui n'ont rien dit » (Humbert, 2009 : 66).

Comme ils ne peuvent pas être des héros, nos écrivains retrouvent d'autres formules. Quand le personnage Jan Karski dit : « si j'ai écrit ce livre, c'était pour changer le cours des choses » (Haenel, 2009 : 83), il devient en fait le porte-parole de Haenel qui écrit son œuvre « pour changer le cours des choses », « une manière de franchir une ligne : une façon nouvelle de transmettre le message » (p. 87). Enfin, si Jan Karski écrit, - si Haenel écrit- c'est parce qu'« on peut redonner vie à la parole, par la parole », c'est parce que « parler, c'est faire en sorte que tout ce qui est mort devienne vivant, c'est rallumer le feu à partir de la cendre » (p. 114).

Le narrateur de *OV* dit : « Je représente la troisième génération » (Humbert 2009 : 66) et cherche désespérément un but dans la vie aussi grand que ceux qui ont vécu la guerre. Quand il se rend compte de l'histoire qu'il y a derrière la photo il dit : « La quête rassemblait mon existence et lui donnait un but : j'avais *quelque chose* à savoir » (p. 58). Malgré tous ses efforts il se voit battu par son père qui réellement fit quelque chose pour le grand-père mort. Son père représente le véritable héros que le narrateur ne pourra jamais devenir. Enfin, la seule chose qui lui reste est « une dette à rembourser » (p. 158) qui consiste à ce que son grand-père ne tombe plus jamais dans l'oubli²²⁵.

Dans *HHhH*, l'absence de témoins est vécue comme un handicap²²⁶. D'un autre côté, le narrateur veut aussi faire partie de la grandeur de ses héros mais il n'y réussit que par moments et seulement dans l'imagination.

Dans *HGP*, le narrateur veut trouver un mérite à son travail d'historien²²⁷ et se « dresser contre l'oubli et le silence » (p. 306) mais ce qu'il voudrait²²⁸, il ne peut pas l'obtenir parce qu'ils sont déjà tous morts, ce qui laisse un sentiment de désarroi et impuissance.

En conclusion, les écrivains de la 3^{ème} génération, regrettent l'absence de témoins, doutent de leur droit à écrire sur un sujet qu'ils n'ont pas souffert et puisqu'ils ne peuvent

225- Après avoir inscrit son grand-père dans la banque de données Yad Vashem, le narrateur dit : « Oui, j'en suis sûr. J'écris pour cela » (p. 144).

226- Le narrateur se compare au romancier Alan Burgess qui écrit son récit en 1960 et dit : « Il faut dire que Burgess avait un avantage sur moi : vingt ans après les faits, il a pu rencontrer es témoins encore vivants. Quelques-uns, en effet, avaient survécu » (ch. 146).

227- Je crois que je suis devenu historien pour faire un jour, cette découverte.

228- Le narrateur répète avec insistance « je voudrais » pour dire à ses aïeux qu'il les aime, qu'il est fier d'eux.

plus être des héros, ils se sentent responsables de continuer à passer le témoin pour que l'humanité n'oublie pas.

10.5. Les photos, les lettres, les archives

Dans la première partie de ce travail nous avons déjà vu l'importance des photos et des lettres dans les récits de vie. Ce ne sont pas seulement des sources d'information directes mais aussi les seuls restes « vivants » des ceux qui ont déjà disparu. Ils sont là, sur la photo, c'est leur main qui a écrit sur ce papier, ce sont leurs mots et pas un résumé de quelqu'un d'autre.

La photographie apporte ce que les mots ne peuvent pas expliquer, c'est la réalité prise sur le moment, sans interprétations, sans traductions langagières qui pourraient fausser la réalité. Si pour *Le Clézio*, il s'agit des photos prises par son père et pas de lui, pour *Jablonka* ou pour le narrateur de *Humbert*, l'idée consiste à découvrir la personne à travers la photo et paradoxalement contribue encore plus à exciter l'imagination du narrateur. Dans *OV*, c'est une photo qui déclenche le récit, mais il y a aussi ces photos qui ne sont plus là et qui cachent une vérité à dévoiler²²⁹ et enfin c'est une photo qui condamne la mort de son grand-père²³⁰.

Jablonka fait de nombreuses références aux photos et celles-ci représentent un petit univers précieux qu'il faut soigner comme si c'étaient des vraies personnes²³¹. Les photos font aussi partie de cette association entre espace et histoire dont nous avons parlé auparavant²³².

Les lettres relatent les faits, et reflètent les émotions mais indirectement on peut en déduire le niveau scolaire, le dialecte, les contradictions entre différentes versions, ou encore c'est la preuve historique de ses origines²³³.

229- À propos de sa grand-mère : le narrateur demande à son père : « Pourquoi n'ai-je jamais vu de photos d'elle ? » (p. 58).

230- Le grand-père reçoit une belle photo de sa maîtresse dans le camp. C'est à cause de cette photo que le docteur Éric Wagner tuera le grand-père. Un témoin dit : « David est un des symboles de cette irrationalité, : l'absurde l'a d'abord sauvé et puis a fini par le tuer » (p. 81). Plus tard à la question de pourquoi avoir tué le grand-père, Éric Wagner répond : « Parce qu'il s'appelait Wagner, qu'il était juif et que sa femme était elle » (p. 239).

231- « Notre stock de photos augmente subitement de 20 % (p. 118) ; « (Mon père) me montre des photos et des lettres, qu'il tire avec soin de pochettes en plastique » (p. 85).

232- Par exemple, « C'est à cet endroit qu'est prise la quatrième photo : elle représente les enfants assis sur une petite chaise (...). Aujourd'hui la barrière a disparu » (p. 259).

233- Le narrateur fait mention de la lettre ou la grand-mère dit qu'elle a enfanté un garçon, son père (p. 161).

Dans *OV*, on retrouve la transcription de longs fragments de certaines lettres qui ont été un moyen de défense même *post-portem* pour le cas de Lachmann, grand-père de la petite amie du narrateur (p. 170).

Les lettres sont un pilier clé dans *HGP*. Il y a des résumés, de petits fragments et de lettres entières. Elles servent de point d'information, de justification, de preuve, d'hypothèse. On les interprète par ce qu'elles racontent et par ce qu'elles omettent²³⁴. Parfois, les lettres sont un témoignage d'outre-tombe (p. 273).

Et enfin il y a les archives, les annuaires, les casiers judiciaires, les statistiques, etc. Les quatre récits ont eu besoin d'une enquête documentaire exhaustive. Dans *OV* et *HGP*, les narrateurs téléphonent à des possibles témoins, écrivent des lettres, ont des rendez-vous dans des centres de renseignement de la *Shoah*.

Mais avant tout, il y a le hasard : une photo trouvée dans une excursion dans *OV*, une église découverte sans chercher dans *HHhH*, un narrateur qui habite juste à côté d'où ses grands-parents avaient vécu dans *HGP*. Tout de même le narrateur de *HGP* se demande « mais est-ce complètement le hasard ? » (p. 127). Il y a déjà une prédisposition à trouver, les trois narrateurs sont obsédés par le sujet. En conséquence, les archives ne sont pas à l'origine de l'enquête puisqu'il y a déjà un fil à suivre : une ressemblance dans le cas de *OV*, un père collaborateur dans *HGP*, une ville où le narrateur a déjà vécu dans *HHhH*, Voilà le paradoxe historien pour Jablonka : « on ne trouve pas parce qu'on cherche, mais on cherche parce qu'on a déjà trouvé » (Jablonka, 2012 : 118).

10.6. Les témoins et les messagers.

Dans les quatre récits, il y a un message à faire passer, celui de la *Shoah*, celui de la brutalité du nazisme, celui de la violence dans la nature humaine. Le problème est qu'en faire de ce message et qui doit le transmettre. Dans *JK*, Jan Karski est le témoin et messenger, Haenel, lui, est comme le « témoin des témoins » celui qui a l'obligation morale de passer le message et de ne pas oublier.

Dans *OV*, le grand-père et le père du narrateur n'ont pas passé le témoignage, et ils ont même mis des entraves pour que le narrateur ne continue pas son enquête. Après c'est la petite amie qui ne facilite pas la tâche au point de se voir confrontée au choix entre elle

234- « La concision de cette lettre, intéressante par ce qu'elle ne dit pas m'émeut : la vraie souffrance n'a pas de mots » (p. 202).

ou son récit²³⁵. Finalement, ce sont ceux qui s'étaient tus qui commencent à parler et en parlant, ils passent le relais.

Dans *HGP*, il est intéressant de s'arrêter un peu sur le personnage du père du narrateur qui regrette avoir perdu un temps précieux²³⁶ et ne pas s'être intéressé à son passé quand il était jeune. Cependant il veut retrouver le temps perdu²³⁷, il va chez le « psy », il essaie de donner du sens aux souvenirs de sa plus tendre enfance, il participe à l'enquête et il arrive à en prendre parfois le rôle principal²³⁸.

Il y a un parallélisme entre le père de Jablonka et le père du narrateur dans *OV*. Ils appartiennent à cette deuxième génération qui a eu du mal à gérer la douleur et qui a préféré le silence mais qu'au fond d'eux, brûle la flamme de vouloir savoir, de faire le deuil, d'agir en quelque sorte et de passer le message. Comme c'est trop tard pour eux, c'est à leurs fils de continuer avec cette course contre l'oubli.

10.7. L'intertextualité

Nous avons déjà vu comme l'intertextualité est un trait caractéristique des œuvres littéraires du XXI^e siècle et les quatre récits que nous étudions ne sont pas une exception. D'abord, si ces textes sont originaux, ne le sont pas grâce au sujet, connu de tout le monde : la *Shoah*, les Nazis, les camps de concentration.

Pour maintenir l'originalité dans un sujet si étudié, il y a des écrivains qui ont cherché des stratégies littéraires rocambolesques. Par exemple, Martin Amis s'est compliqué la vie au point de nous raconter l'histoire d'un médecin nazi en régressant dans le temps dans *Time's Arrow*. Nos quatre récits ont dû aussi trouver des stratégies pour créer quelque chose de différent ou comme dit Marc Angenot « à faire du neuf avec du vieux » (cité par Gignaux, 2006 : paragraphe 4). Ce n'est plus le contenu qui compte mais la manière dont on le raconte. Avec *JK*, on crée la controverse avec des thèses polémiques ; avec *OV* on en fait un essai sur la méchanceté humaine, avec *HHhH*, une analyse

235- Le narrateur se compare à Goethe ou Dante : « "Préféreriez-vous avoir écrit *Werther* ou avoir couché avec Charlotte ?" » (p. 175).

236- Par exemple, le narrateur explique : « Mon père se rend malade avec ça, parce qu'il lui aurait suffi dans les années 1970 d'aller voir Moïse (...) et leur demander (p. 238).

237- Par exemple : « Mon père a quarante ans, c'est la première fois qu'il interroge Annette avec tant de ténacité » (p. 204).

238- Par exemple, « mon père me coupant sans cesse et reposant de nouvelles questions, alors qu'il a tenu à distribuer les rôles dans la voiture : "C'est toi qui diriges" » (p. 187).

métarifictionnelle, avec *HGP*, on prouve que l'Histoire naît a partir des individus et pas à l'inverse.

En plus, l'auteur a le sentiment qu'il n'a plus de crédibilité²³⁹ ; il faut à tout prix prouver que ce qu'on dit est vrai. Dans *JK Haenel* joue avec le film *Shoah* et le livre écrit par Jan Karski pour justifier ses sources. Binet cite, compare et critique plusieurs romans qui ont traité le même sujet. Dans *HGP*, tout est justifié, daté et référencé.

En ce qui concerne la macrostructure du texte, on pourrait bien associer le récit de *Dora Bruder* avec *OV* et *HGP*. L'intertextualité vient donnée par l'imitation d'une enquête romancée, par l'association des endroits où se trouvent les trois narrateurs par rapport aux faits racontés et par le parallélisme qui s'établit avec d'autres personnes qui ont vécu dans des circonstances similaires.

Quant à la microstructure, on peut parler des allusions, citations et l'inclusion de toute sorte de textes comme poèmes, morceaux de lettres et coupures d'archives. C'est dans *HGP* qu'on peut retrouver la plus grande variété de textes, depuis des poèmes d'Aragon (p. 166) et Shulstein (p. 224), des fragments du dépôt de la Préfecture de police (p. 236) ou des grilles avec des pourcentages (p. 281). Les fragments de lettres sont courants dans *HGP*, *OV* ou *HHhH*.

Les citations et allusions sont nombreuses dans les quatre œuvres, étant Dante et Primo Levi les plus fréquents. Tout ce que Dante ait pu imaginer dans son Enfer de la *Divine Comédie* ou Bosch avec *Le Jardin des délices* n'a pas d'équivalent avec les horreurs des camps de concentration²⁴⁰. Primo Levi et Jorge Semprun sont des survivants, des témoins de prestige - s'ils le disent, c'est vrai.

Il y a aussi des allusions à la Grèce Antique, comme la mention de la bataille des Thermopyles (Binet, 2010 : ch.250) ou le mythe de Prométhée²⁴¹, pour souligner l'héroïcité des protagonistes ou l'absurdité de l'époque. Dans *OV*, il faut remarquer l'allusion à

239- « L'auteur comme sujet individuel, définition héritée de la tradition du XIX^e siècle, n'a plus de crédibilité : à travers sa voix ce sont des dizaines, des centaines d'autres voix qui s'expriment, surtout dans le roman, genre polyphonique par excellence (Gignaux, 2006 : paragraphe 8)

240- « Dante, Bosch, Michel-Ange peignent des supplices raffinés, chats-souris dévorant les pêcheurs, démons suspendus aux pieds de malheureux épouvantés. Faiblesse d'imagination humaine, qui ne réussit à concevoir que des scènes « immensément ridicules ». L'enfer est ici, à Birkenau : une usine où des condamnés à mort détruisent à la chaîne des centaines des milliers de vie » (Jablonka, 2012 :295).

241-À propos de la dictature stalinienne, Jablonka écrit :« Ces Prométhée veulent arracher à l'ordre des choses le bienfait de la liberté sous toutes ses formes » (Jablonka, 2012 : 84).

Charles Bovary, en parallèle avec le grand-père adoptif du narrateur (p. 195) et *Crime et Châtiment* quand le père veut parler avec l'assassin du grand-père (p. 236). Dans *JK*, les allusions à Kafka et Rembrandt nous prouvent l'absurdité du monde et l'obscurité des intentions des êtres humains. Dans *HHhH*, à part Flaubert, Sartre ou Montherlant, entre autres, il fait des allusions à des écrivains qui ont traité le thème de l'Allemagne nazi et surtout Jonathan Littell et son roman *Les Bienveillantes*. Dans *HGP*, les citations et allusions sont nombreuses, Peretz (p. 41), Niski (p. 48), Koestler (p. 84), Vishniac (p. 89), Thierry Jonquet (p. 128) ou Borges (p. 234) ou Perec (p. 209), entre autres.

Les citations et allusions exigent la connivence du lecteur pour que celles-ci acquièrent la relevance qu'elles méritent. Elles constituent un ornement de plus, avec les figures de style, la syntaxe ou le vocabulaire. En tout cas, la méconnaissance des références intertextuelles n'empêche pas le lecteur de suivre la lecture, tout au plus il peut y avoir une petite perte du charme qui suppose l'évocation de certains auteurs ou de leurs personnages.

11. Aspects langagiers

11.1. L'esthétique littéraire au service de l'émotion

Ces quatre œuvres ne sont pas un travail historiographique tout court. L'aspect esthétique prend une place importante dans les récits, ce qui les transforme en un texte littéraire.

11.1.1. *Jan Karski*. L'émotion à fleur de peau.

Si la deuxième partie du récit est la plus sobre et la troisième la plus usuelle dans un roman, C'est dans la première partie où on va trouver les jeux langagiers les plus intéressants. Ici, Haenel joue avec les mots pour provoquer en nous tous les sentiments que le narrateur ressent en voyant et en écoutant J. Karski dans le film de Lanzmann. Les phrases sont courtes, séparées par des virgules ou des points, souvent sans connecteurs de cause ou de conséquence²⁴², ce qui donne une sensation de vitesse, de tension et de fatalité.

242- Par exemple, quand il décrit les scènes du ghetto : » « Maintenant le langage n'a plus de vie, il ne cherche plus à convaincre ni à expliquer, il ne pourra secourir personne » (p. 16).

Haenel met en relief les temps verbaux que Karski emploie dans son récit et il en fait des hypothèses sur leur valeur. Si la phrase est au présent, c'est parce que « il n'y a plus de distance avec ce qu'il (Karski) décrit » (p.16), c'est-à-dire que le héros est en train de revivre ce qu'il raconte, il est dans la scène. Et, encore, le plus intéressant, c'est que le narrateur utilise en parallèle les mêmes temps verbaux que Karski dans ses phrases entre guillemets, ce qui crée une harmonie textuelle et contribue à la fusion de voix. C'est un mélange de phrases entre des guillemets appartenant à Karski et des phrases qui ambiguëment pourraient être comme un résumé de ce que le personnage explique ou bien de ce que le narrateur, comme spectateur, est en train de ressentir et comprendre. On dirait une fusion de voix, parfois celles de Karski et du narrateur et parfois celles de Karski et des Juifs du ghetto. Dans ce dernier cas, c'est le narrateur même qui nous prévient quand Karski répète « Comprenez-vous ? Comprenez-vous ? » et le narrateur explique « sans qu'on sache s'il répète une question que lui posent à l'époque les deux hommes, ou si c'est lui qui la pose à Lanzmann » (p. 10). Quant à la polyphonie entre narrateur et héros, la superposition arrive quand le narrateur semble paraphraser les mots de Karski, mais à ce moment-là, c'est l'ambiguïté de savoir si c'est lui qui les dit ou si c'est le narrateur qui se met dans la tête du héros et imagine ce qu'il pense²⁴³, ce qui montre une implication émotionnelle intense du narrateur.

Quand la phrase est au passé simple, le narrateur explique qu'« il (Karski) (en) a recours lorsqu'il veut éloigner la vision » (p. 18). Enfin, nous voudrions souligner l'énoncé : « Dans les phrases de Jan Karski, les deux garçons allemands sont saisis au passé, les Juifs au présent » (p. 17), où les temps verbaux acquièrent une signification *per se* : les Allemands, c'est du passé, mais les Juifs, ils sont encore là dans la tête du héros, leur souffrance se prolonge dans le présent.

Tout au long du récit, le narrateur analyse les mots et les phrases²⁴⁴ de Karski, et les difficultés d'expression que l'interviewé montre pendant son récit. Quant aux figures de

243- Par exemple : « Il ne voulait pas revivre ça, et il le revit une fois de plus » (p. 17).

244- Par exemple : « La phrase est sortie comme un spasme. Pas de verbe, une vision brute » (p. 15), ou « ses phrases sont minuscules, elles se réduisent à un seul mot : "agitation. Tension. Folie" » (p. 18) ; ou quand Karski parle de l'enfer, le narrateur réplique « Le mot semble pauvre, lui aussi : "enfer" » (p. 16).

style, Haenel joue avec les contradictions²⁴⁵ et l'ironie²⁴⁶, abuse des répétitions²⁴⁷, exagère²⁴⁸ ; il y a aussi de jeux de mots²⁴⁹. Tout cet intérêt par le langage de Karski culmine par l'inversion logique de la phrase :

À ce moment précis, en écoutant Jan Karski, on n'a plus du tout l'impression qu'une voix sort d'un corps : au contraire, c'est le corps de Jan Karski qui sort de sa voix, parce que sa voix semble le révéler à lui-même (p. 17-18).

Et par la réciprocité de :

Quelque chose s'est rejoint dans la parole de Jan Karski, ce point de détresse à partir duquel une vérité trouve son propre langage et où le langage trouve sa vérité, où les mots ne sont plus un vêtement, mais le corps lui-même, avec lequel ils coïncident (p. 18).

Pour Haenel, le langage peut être un bon porte-parole de la vérité si celui qui nous la raconte, la sent avec son propre corps. Karski a été et est maintenant (dans l'émission) un bon témoin de ce qui s'est passé. Il continue d'être le messager d'une vérité qu'il ne faut pas oublier. Mais, à son tour, Haenel se voit comme un « témoin des témoins » (citation du début du livre) et donc sa mission consiste à retransmettre le message pour que la Mémoire continue ou comme il dit, à être « le messager du messager »²⁵⁰.

11.1.2. Le moi comme univers dans l'*Origine de la violence*.

À la différence de *HHhH* et *HGP*, dans *OV* le narrateur prend toute la place. Même s'il n'est pas le protagoniste des faits qui ont fait surgir l'histoire, c'est de lui qu'il parle, de sa curiosité, de sa surprise, de ses peurs, de son enquête personnelle sur la violence. C'est à partir d'ici que la narration devient émotion. Avec un langage agile, des phrases plutôt courtes, des répétitions²⁵¹, des anaphores²⁵² et un retour constant envers soi-même²⁵³, avec

245- « Alors étais-je désespéré ou plein d'espoir ? Je ne sais pas- les deux sans doute » (p. 86).

246- Par exemple : « En mettant un prix sur un être humain, on révélait à quel point, aux yeux de l'Amérique, un Juif ne valait rien » (p. 85).

247- Par exemple : l'insistance du verbe « dire » (p. 6) ou du verbe « savoir » (p. 6) ; ou encore « Il est rare qu'on parvienne à obtenir de bonnes pensées : la plupart du temps nos pensées sont en miettes, elles se brisent. Moi, c'est dans cette baignoire que j'ai eu mes meilleures pensées » (p. 86) où Haenel n'utilise pas les pronoms de complément direct et préfère répéter plusieurs fois le mot « pensée ».

248- « “Je passais à chaque instant de l'espérance à son contraire, c'était un même vertige” » (p. 87).

249- « “Les Juifs d'Europe ont été les personnes les plus abandonnées au monde parce qu'elles ont été abandonnées par l'abandon lui-même” » (p. 97-98).

250- <https://www.youtube.com/watch?v=VObfqATeEQM> (05:00).

251-Par exemple, dans le récit de Charles : « Puis plus rien. (...) simplement il était rien, moins que rien. (...) Rien. Ma mère espérait que le rien réapparaîtrait », (p. 53).

des métaphores²⁵⁴, le narrateur s'empare des événements pour en devenir le vrai protagoniste, et c'est grâce à l'esthétique littéraire qu'il y arrive.

11.1.3 L'ironie dans *HHhH*.

Même si le but de Binet est avant tout raconter un épisode historique de la Seconde Guerre Mondiale, ce qui exigerait un langage dénotatif, il joue avec les mots pour que le récit soit engageant. L'emploi d'adjectifs connotatifs²⁵⁵ est habituel ; les expressions d'admiration, d'étonnement²⁵⁶ et d'exagération²⁵⁷ sont monnaie courante ; le langage est familier et moqueur, voire vulgaire²⁵⁸. Parfois on retrouve des paragraphes pleins de mots grandiloquents²⁵⁹. L'anaphore²⁶⁰, la comparaison²⁶¹, l'hyperbole²⁶², et notamment la moquerie²⁶³, le sarcasme²⁶⁴ et l'ironie²⁶⁵, ce sont les figures de style les plus fréquentes. C'est un langage vif, dynamique, qui ne nous laisse pas tomber dans la torpeur.

Il y a, quand même, un aspect plus relevant que les autres, qui consiste à utiliser l'ironie pour se référer à la propre narration. Binet l'utilise de deux façons

252-Par exemple, « Lorsque la guerre a été déclarée, lorsque l'Allemagne a écrasé la France, je suis devenu juif (p. 52).

253- Par exemple, il est obsédé par la question juive : « De fait, la question juive est devenue pour moi, sans que je sache pourquoi, une question essentielle » (p. 60).

254- Par exemple, le narrateur dit : « Moi, j'étais un bœuf mâtiné de lévrier (...) comme je ruminais sans avoir la résistance épaisse de mes pairs, mon gros estomac étouffait dans mon corps maigre de sprinter (p. 136).

255- Par exemple : « C'est incroyable à quel point (...) (Binet, 2010 : ch 99), « À force de fréquenter les bordels, Heydrich a une idée géniale : ouvrir le sien » (ch. 100).

256-Par exemple : « J'en ai le souffle coupé » (ch. 60); « sans blague (ch. 64)

257- « L'ignoble Chamberlain, dont la veulerie n'a d'égale que la cécité (ch. 93).

258- Par exemple : « Chamberlain et sa clique étaient de gros lèche-cul » (ch.59) ; « Saint-John Perse s'est conduit comme une grosse merde. Lui aurait dit, avec cette préciosité ridicule de diplomate compassé “ un excrément” » (ch. 65).

259- Dans le chapitre 89, le narrateur parle de Kosice, une ville slovaque. Il utilise des expressions comme «la plus grande concentration de jolies filles », « d'une exceptionnelle beauté », « bordée de splendides demeures », « une merveille de cathédrale », « envahissante tutelle de l'Allemagne ».

260- Par exemple, il répète la structure « il y avait » (*HHhH* ch.14) pour décrire tout ce qu'il y avait dans la crypte qu'il visite.

261- Par exemple, « une Mercedes noire file comme un serpent sur la route, je l'aperçois » (ch. 215).

262-Par exemple, « Heydrich, l'homme le plus féroce jamais sorti d'un utérus de femme » (ch. 222).

263-Par exemple la description de Heydrich dans le chapitre 31, avec des énoncés comme « type presque négroïde », « un nez crochu », « de grandes oreilles », « le caractère chevalin ».

264-Par exemple : le narrateur se moque de Hácha « C'est comme de la bêtise de Chamberlain était contagieuse » ;

265- Par exemple, à propos de la vengeance sur le village de Lidice : « Puis les Allemands commencent à effectuer ce qui deviendra bientôt leur occupation favorite : ils se mettent à trier » (ch. 240) ; ou encore « Et si Hitler le croit vraiment d'origine juive, il n'en est que plus savoureux pour lui d'en faire l'ange exterminateur du peuple d'Israël en lui confiant la responsabilité de la Solution finale » (ch. 166).

complémentaires, soit il imagine et après il se moque de ce procédé, soit il relate un épisode comme les témoins le racontent et après il invente une autre possible interprétation en mettant l'accent sur les aspects les plus ridicules ou saugrenus²⁶⁶. Avec l'ironie, il réfléchit sur la crédibilité d'un témoin, sur la fausseté de certaines données, de comme il est facile tomber dans l'exagération, sur le risque que l'on court si on simplifie trop certains événements, etc.

11.1.4. *HGP* ou l'émotion compatissante.

Il est facile de rencontrer toute sorte de figures de style comme l'anaphore²⁶⁷, l'oxymoron²⁶⁸, les jeux de mots²⁶⁹ ou la métaphore²⁷⁰. Pareillement à Binet, pour Jablonka la figure de style la plus utilisée dans son récit est l'ironie ; contre la Pologne « un antisémitisme plus « civilisé » (p. 89)²⁷¹ ; contre la France « patrie des droits de l'homme »²⁷². Bref, c'est l'ironie d'une époque, dans laquelle tous les principes et idéaux s'écroulent face à la réalité du nazisme et de la guerre.

Cependant, ce qui caractérise l'œuvre, c'est l'émotion. Si dans *JK*, ce sont les sentiments du héros qui se reflètent dans le langage touchant, dans *HGP*, c'est l'émotion compatissante du narrateur qui ressort. L'affection²⁷³, l'identification²⁷⁴, l'adresse au

266- Par exemple dans le chapitre 102, Binet critique le langage trop modéré d'un témoin, et il réécrit le dialogue : « Si cela ne tenait qu'à moi, j'écrirais ; (...) Ce serait, me semble-t-il plus réaliste, un peu plus vivant, et probablement plus proche de la vérité. Mais ce n'est pas sûr. (...) Donc, à tout perdre entre la version de Naujocks, même déformée et la mienne, il vaut sans doute mieux choisir celle de Naujocks » (ch. 202).

267- Par exemple à propos du voyage d'Idesa en France : « Pas de retour possible en Pologne, pas d'accès aux principales portes de sortie du continent, l'Italie et la France, pas d'autorisation de séjour ailleurs » (p. 111).

268- Par exemple : « une terreur sacrée » (p. 246) ou « hurler de rire » (p. 298)

269- Par exemple, à propos des concierges : « Non pas des gardiens : des anges gardiens » (p. 216).

270- Par exemple : « L'âme brisée de Matès part au fil de l'eau » (p. 298).

271- « La révolution en Pologne, la société sans classes, la fin de l'oppression, quelle farce ! Ses illusions ont crevé les unes après les autres, comme des abcès. Sa vie est un échec sur toute la ligne, un fiasco énorme, grotesque, à hurler de rire » (p. 298).

272- Quand Idesa arrive à Paris, Jablonka contraste la dure réalité et l'imaginaire : « Dans une heure, elle se blottira contre son mari, et leur nouvelle vie va commencer. Ville lumière, capitale culturelle tolérante, ballet des autos sur le boulevard, bouches de métro, modernité. La France, patrie des droits de l'homme » (p. 112).

273- À propos de Calel Sommer : « En feuilletant son dossier à la Sûreté nationale, je ressens pour lui un attachement immédiat » (p. 214).

274- « Leur mort coule dans mes veines, non comme un poison, mais comme ma vie même. Intransigent, un peu comme je me figure mon grand-père » (p. 304).

lecteur²⁷⁵, l'angoisse²⁷⁶, la peur²⁷⁷, la tristesse et la mélancolie²⁷⁸. Pour Jablonka « l'émotion ne provient pas du pathos ou de l'accumulation de superlatifs : elle jaillit de notre tension envers la vérité. Elle est la pierre de touche d'une littérature qui satisfait aux exigences de la méthode » (pp. 303-304).

11.1.5. Conclusion

Même si les recours langagiers sont différents dans les quatre récits, il y en a deux qui se répètent : d'un côté, une esthétique littéraire qui sert à montrer l'émotion avec ses métaphores, ses anaphores, les jeux de mots, avec un lexique affectif très riche et avec la syntaxe rapide et tendue ; de l'autre, l'ironie qui imprègne les quatre récits.

11.2 Difficultés pour écrire

Nous avons déjà analysé dans la première partie cette difficulté qui montrent les écrivains pour écrire leurs récits : la fausseté de la traduction d'un fait en mots, la peur à tergiverser la vérité, la subjectivité dans toute sorte de récits ou le droit à écrire sur certains sujets.

Une première donnée à considérer est que ces œuvres ont mis longtemps à être écrites, voire des années. Il y a une difficulté à trouver les témoins, à prouver les faits, à penser que ce n'est plus la mission de l'écrivain de nos jours de se mêler à ces questions-là. Par quelle autorité ils ont le droit de raconter ce qu'ils n'ont pas vécu ? En tout cas, ce sont des œuvres qui ne se sont accordées le rôle de messagers qu'après beaucoup de recherches, de travail et d'une lutte acharnée contre le mensonge et la fantaisie.

275- « C'est vous qu'on pousse dans la chambre à gaz » (p. 304).

276- En parlant d'un récit d'un rescapé : « la syntaxe est hachée, l'angoisse jaillit sans contrôle » (p. 274).

277- Par exemple : « la peur est d'autant plus envahissante, corrosive, que la clandestinité est une activité à plein temps » (p. 125) ou « Cette abnégation d'êtres déjà abolis m'inspire une terreur sacrée » (p. 246).

278-Par exemple, à propos de certaines lettres : « illisible et comique, en fait triste à pleurer, cette lettre me touche parce mon grand-père aurait pu l'écrire... » (p. 215) ; ou de celles des détenus à Drancy : « Ces lettres d'innocents condamnés, je ne les lis jamais. Elles sont un bloc d'humanité nue et, quand on a la force d'y poser le regard, le temps s'arrête, on tombe dans une tristesse sans âge, sans fond, on se sent atteint d'un mal incurable » (p. 246).

11.2.1. L'inutilité du message dans *Jan Karski*

Jan Karski est le messenger par excellence²⁷⁹. Cependant le héros trouve toute sorte de difficultés pour transmettre le message ; d'abord avec ses multiples péripéties, après avec son livre qui n'est pas lu et finalement ces 35 ans passés avant de vouloir en reparler. Finalement la question se pose sur l'auteur. Est-ce qu'il a le droit d'en parler s'il ne l'a pas vécu ? Est-ce qu'il a le droit de parler en nom d'un personnage historique ? Est-ce qu'il a le droit d'en tirer un profit économique ? À la fin Haenel lance le message que nous tous sommes « les témoins du témoin » d'où la responsabilité de l'écrivain et son récit.

11.2.2. L'opposition de la famille à écrire dans *L'Origine de la Violence*

Si déjà Vigan était préoccupée par ce que ses oncles et tantes auraient à dire de son récit, et si Le Clézio affirme qu'il n'aurait pu écrire son livre du vivant de son père, Humbert, reflète ce même souci dans les paroles de son père quand il dit : « Être écrivain, ce n'est pas fouiller dans la vie des autres, c'est avoir de l'imagination, c'est inventer ». (Humbert, 2009 : 57). Et plus tard le narrateur se pose la question de « dans quelle mesure (il avait) le droit d'écrire sur des événements si intimes, qui ne pouvaient que nuire la cohésion de (sa) famille » (p. 58). Si la polémique dans l'œuvre de Haenel est si on a le droit de parler au nom d'un personnage, avec *OV* la polémique vient du sein de la famille (son grand-père et aussi le grand-père de sa petite amie). La conclusion dans les deux cas est que parler des autres mène au conflit et la question éthique qui se pose en littérature est : à quel point on peut utiliser les histoires des autres pour en faire de la littérature ?²⁸⁰

Un deuxième aspect encore plus poignant consiste à réfléchir sur qui a le droit de parler de la barbarie des camps de concentration nazis. Comme nous dit le narrateur de *OV* « les camps de concentration sont un sujet brûlant dont seuls les déportés a-t-on parfois le sentiment, peuvent parler » (p. 68). Si Karski en parle, c'est parce qu'il a vu de ses propres yeux ce qui se passait, parce qu'il est sinon victime, au moins témoin ; si Haenel en parle, c'est parce qu'il n'y a presque plus de témoins ; si Humbert en parle, c'est parce que le degré de parenté lui permet d'en parler.

279- « Jan Karski dit exactement : “They gave me messages ». On dirait une phrase de l'Ancien Testament : les anges viennent à dire à celui qu'ils ont choisi ce qu'il doit entendre, afin que lui-même le fasse savoir. Lorsqu'il prononce cette phrase, Jan Karski devient le messenger. (Haenel, 2009 : 8).

280-Ou comme dit le père : « Je t'interdis de l'écrire. Ne te fais pas de publicité sur notre dos. Je ne l'accepterai pas » (Humbert, 2009 : 59).

Il manifeste ses doutes sur le droit à en parler²⁸¹, sur ce sentiment d'écrire sur quelque chose qui ne lui appartient pas²⁸² et explique comme il a besoin d'un témoin qui « l'épauler » pour dire ce qu'il faut raconter mais comme « une forme d'expérience différente » (p. 68).

Une autre question est quelle est la raison pour laquelle il écrit. Il avoue que ce n'est pas son grand-père qui l'intéresse mais cette violence « générale, mécanisée, sans haine ni passion » (p. 214). Les personnages, les faits, ce ne sont que l'excuse pour en faire un essai sur la violence.

Enfin, il y a la méfiance envers le langage et le souvenir. Le narrateur reconnaît que les mots peuvent mener à des conclusions fausses²⁸³ ; il regrette le fait de ne pas avoir enregistré certains entretiens avec des témoins²⁸⁴ ; il croit que la mémoire lui joue des tours et sans les témoins le narrateur se sent dépourvu de son principal élément d'appui²⁸⁵.

11.2.3. La métafiction dans *HHhH*

Pour le narrateur de *HHhH*, ce n'est pas la famille qui s'oppose à son récit comme dans *OV* ; il n'a pas peur d'oublier ou qu'on ne l'écoute pas comme dans *JK* ni d'avoir commencé à écrire trop tard comme dans *HGP*. C'est plutôt l'obsession pour relater la réalité telle qu'elle est, sans exagérations, sans fantaisie, pour prouver que celle-ci est meilleure que la fiction, puisque l'héroïsme, la surprise, l'émotion sont faciles à trouver dans les histoires vraies et pour cela il transforme un roman historique en une œuvre métafictionnelle.

281- « Certains affirment que l'énormité du crime interdit les commentaires, les récits, surtout lorsqu'il ne s'agit pas de témoignages directs » (p. 68).

282- « Je me sens mal à l'aise devant ce passé forcément inconnu, étranger » (p. 68).

283- « Il m'arrive à me méfier des mots. Alors je vais parler en chiffres » (p. 71).

284- Le narrateur dit de lui-même : « Mauvais enquêteur, je n'ai pas enregistré nos discussions (...). Les détails m'encombraient, pensais-je » (p. 68).

285- « Parfois je crois me rappeler que le protagoniste de l'histoire n'est pas mon grand-père mais une adolescente, comme si des destins se superposaient, j'hésite, les souvenirs se brouillent et puis tout se noie dans le vide et Serge Kolb (le témoin) n'est plus là pour m'épauler puisque voilà deux ans qu'il est mort » (p. 69).

Déjà, dans le chapitre 11, le narrateur avoue qu'il a mis longtemps à écrire ce récit²⁸⁶ ; après il nous raconte ses difficultés pour trouver les mots et la manière de rédiger l'histoire²⁸⁷. Mais son vrai casse-tête est l'élaboration du récit en soi.

Tout au long du récit il parle de la création de son œuvre aussi fréquemment que de l'histoire en soi. Il essaie de justifier à tout moment pourquoi il donne des renseignements sur quelqu'un ou pourquoi il choisit une certaine anecdote ou pas. Ce serait comme un besoin indispensable pour que le lecteur comprenne que « ce n'est pas du toc » et que ses choix sont bien fondés sur une enquête historique rigoureuse.

Il se compare aussi à d'autres écrivains²⁸⁸. Il reconnaît les difficultés d'écrire une histoire comme la sienne qu'il dit être « trouée comme un roman mais dans un roman ordinaire, c'est le romancier qui décide l'emplacement des trous, droit qui (lui) est refusé parce qu'(il) (est) l'esclave de ses scrupules » (fin du ch. 239).

En plus, il doit faire un tri avec tout le matériel disponible ; contrairement à un roman, où il n'existe que les personnages que l'écrivain choisit car il s'agit d'un univers fermé, avec un récit « vrai » il faut décider quoi dire, omettre certaines personnes qui ont participé à cet événement. Cette « censure » de données crée un sentiment de culpabilité au narrateur²⁸⁹.

D'autre part, il explique de quelle façon il se met dans la peau de son personnage²⁹⁰ mais en résistant à la tentation de la fiction²⁹¹. C'est juste la stratégie opposée à Haenel ; celui-ci fictionne Karski jusqu'à l'extrême pour faire passer une thèse ; Binet, en revanche, préfère la réalité au millimètre près pour que la thèse ait de la crédibilité.

286- « Des mois s'écoulaient, qui deviennent des années, pendant lesquelles cette histoire ne cesse de grandir en moi » (ch. 11).

287- Par exemple : « Toute la matinée j'ai corrigé un texte, pour finalement ne supprimer qu'une virgule. L'après-midi, je l'ai rétablie » (ch. 107) ; Plus tard, dans le chapitre 250, après la mort de Kubiš, il explique que la rédaction de la scène lui a « coûté de longues semaines laborieuses et pour quel résultat ? Trois pages de va-et-vient » pour montrer l'insatisfaction de l'écrivain, cette difficulté à reproduire en mots le sentiment qu'il y a derrière ».

288- Parfois Binet cite d'autres livres qui ont parlé de l'affaire *Anthropoïde*. En parlant de *Sept hommes à l'aube* d'Alan Burgess, il dit qu'« il n'a pas écrit le livre qu'(il) veu(t) écrire ». Il critique certaines figures de style un peu trop exagérées dans ce livre.

289- « Je tremble de culpabilité en songeant aux centaines, aux milliers de ceux que j'ai laissés mourir anonymes » (ch. 251).

290-Il dit « je suis Gabčik, enfin. Comment disent-ils ? J'habite mon personnage » et plus tard il dit « Je ne suis pas Gabčik et je ne le serai jamais ». (ch. 250)

291-Il écrit : « je résiste in extremis à la tentation du monologue intérieur de Gabčik » (ch. 250).

Malgré tout, le récit de Binet n'arrive pas toujours à atteindre ce niveau d'exigence. Parfois il résiste à inventer quoi que ce soit²⁹² et, soudain, parfois sans prévenir, il invente sans aucun prétexte comme dans le chapitre 141 qui parle de la femme de Heydrich²⁹³ ; d'autres faiblesses à cet égard sont l'utilisation de toute sorte de figures de style et son favoritisme envers certains personnages. Le narrateur se rend compte de « ses pêchés » ; par exemple, quand il cite Barthes qui dit « Surtout ne cherchez pas à être exhaustif » à ce que le narrateur répond « Voilà une recommandation qui m'avait complètement échappé » (ch. 256). Et plus étonnant encore, il est absolument conscient des « pêchés » commis et il en tire un profit narratif. L'exemple le plus remarquable se trouve à la fin du récit, où le narrateur invente une fin pour ses héros dans l'église sans préavis et seulement une petite phrase juste à la fin du chapitre nous sauve d'une mésinterprétation des faits qui se sont réellement passés.²⁹⁴

En conclusion, dans *HHhH*, en tant que récit métافictionnel, le narrateur nous explique ses problèmes de rédaction, philosophe sur la nature d'un récit historique, étudie les stratégies narratives les plus habituelles dans un roman et les met en pratique dans son propre récit pour en tirer des conclusions. Il fait ce qu'il dit qu'on ne doit pas faire, triche délibérément pour nous détromper juste après. Le résultat est un va-et-vient entre fiction et réalité qui nous montre les pièges qui se présentent à chaque pas dans l'écriture d'un récit de non-fiction.

Nous voulons finir cette section avec un exemple. Après avoir discuté avec sa copine sur une phrase comme « le sang lui est monté aux joues », le narrateur admet que c'est de l'invention mais il trouve des excuses pour finir avec la phrase « Je pense à Oscar Wilde, comme d'habitude, c'est toujours la même histoire : “Toute la matinée j'ai corrigé un texte, pour finalement ne supprimer qu'une virgule. L'après-midi, je l'ai rétablie” » (ch. 107). Binet réussit encore une fois à jouer le double jeu de la fiction et la réalité : il les critique pour finalement ne rien changer.

292- Dans le chapitre 146, Binet se limite à détailler sobrement ce qu'il y avait dans le paquetage de deux héros.

293-Binet utilise une phrase de ses Mémoires « Je suis une princesse et je vis dans un pays de contes de fées » pour l'imaginer « apprêtée, coiffée, maquillée, en robe blanche de soirée et parée de bagues, bracelets (...), un air de contentement extatique sur le visage » et continue avec le même ton dans le chapitre.

294- Après la phrase « Où est ce foutu témoignage du pompier ? », le narrateur commence à détailler jour par jour une résistance héroïque homérique. Juste à la fin du chapitre il écrit : « Il est midi. Il a fallu près de huit heures aux huit cents SS pour venir à bout de sept hommes ».

11.2.4. *HGP* et « un historien pour réparer le monde »

Dans *HGP*, ce n'est pas la difficulté à écrire, ce n'est pas le droit à le faire mais le fait de ne pas avoir commencé l'enquête avant. C'est déjà son père qui regrette ne pas avoir eu l'intérêt d'en savoir plus, de demander à ses oncles et à ceux qui se sont occupés de lui après l'arrestation de ses parents. Pour le père « quand vient la connaissance, s'efface le souvenir » et donc ce n'est plus à lui d'écrire l'Histoire mais à son fils. Après c'est le narrateur qui se sent coupable d'avoir commencé l'enquête trop tard. Sans les témoins directs, tout ce qui reste, ce sont les archives, les hypothèses et l'imagination pour remplir les trous ; dans ces conditions n'importe quel petit détail peut être important pour l'enquête²⁹⁵ et pour le récit. À la différence de *OV*, le narrateur de *HGP* prend toute sorte de notes de ses entretiens et devient très méticuleux avec toutes les sources d'information qu'il utilise.

Dans le récit il y a aussi le témoignage d'autres personnes qui écrivent, dans la clandestinité, dans les camps de concentration, en cachette, avec la peur d'être découverts²⁹⁶. C'est toujours la même obsession de faire passer le message, de ne pas oublier, de passer le relais.

Il y a une méfiance envers les mots qui ne reflètent pas la vérité qu'on veut transmettre. Le narrateur se sent déçu puisque l'écriture ne lui a pas rendu ce qu'il cherchait ; il croit que son œuvre est un échec parce qu'il « n'éprouve aucune satisfaction » ; il voulait savoir qui étaient ses grands-parents mais « il ne sait rien » (p. 304)²⁹⁷. Il se définit intransigeant dans le procédé, acceptant l'émotion parce qu'« elle jaillit de notre tension vers la vérité » ; bref un « historien pour réparer le monde » (p. 304) qui « se dresse contre l'oubli et le silence » (p. 306).

295- À propos des souvenirs de son père il avoue que « dans la pénurie de sources où (il) (s)e débat, ses flashes de petit garçon sont d'une importance capitale » (p. 219).

296- Chaïm Herman, un prisonnier, écrit : « Excusez-moi pour mon texte étourdi pour mon français si vous saviez dans quelles circonstances j'écris. » (p. 303).

297- « La somme de nos actes ne révèle pas ce que nous sommes, et quelques actes épars ne révèlent rien du tout » (p. 304).

Comme *HHhH* et *OV*, *HGP* est une œuvre métafictionnelle car le narrateur nous parle de son œuvre, de ce qu'il va faire²⁹⁸, de quels sont les buts de son enquête²⁹⁹, de ses émotions³⁰⁰, des contraintes dans la rédaction, du manque de certains renseignements³⁰¹ et des sentiments qui arrivent à miner l'objectivité tellement désirée.

11.2.5 Conclusion

Les difficultés de rédaction d'un texte quelconque, la peur de tomber dans le piège de la fiction, l'insistance à spécifier les sources, le droit à écrire même si on n'est pas un témoin, le sentiment de culpabilité de ne pas tout dire et ne pas avoir fait mieux, l'insatisfaction de l'œuvre créée et le recours à la métafiction, ce sont quelques traits qui distinguent ces quatre œuvres littéraires.

298- « Mon projet prend forme assez vite : je vais écrire un livre sur leur histoire (...) fondé sur des archives, des entretiens, des lectures, une mise en contexte, des raisonnements sociologiques, grâce auxquels je vais faire leur connaissance » (Jablonka, 2012 : 85)

299- « Faire de l'histoire, c'est prêter l'oreille à la palpitation du silence, c'est tenter de substituer à l'angoisse, intense au point de se suffire à elle-même, le respect triste et doux qu'inspire l'humaine condition. Voilà mon travail » (p. 144).

300- Par exemple, « Je serais curieux de savoir quels sentiments inspire à Matès le pacte germano-soviétique » (p. 140).

301- Par exemple : « Fin du militantisme : Mais ma preuve consiste surtout en une absence de preuves » (p. 135). Le narrateur pense que ses grands-parents ont cessé leur activité communiste justement parce qu'il n'y a pas de documents qui prouvent le contraire.

Conclusions de cette étude

Le long de cette étude nous avons fait un long parcours par le domaine de la biographie, la biofiction et ses genres voisins. Nous avons trouvé que la plupart des œuvres travaillées prouvent que ce genre littéraire a changé depuis l'antiquité mais pas tant que ça. Déjà Plutarque nous présentait des biographies bien atypiques. D'un autre côté, même si la biofiction est un terme récent dans la littérature, cela ne veut pas dire que de nombreuses œuvres créées auparavant n'auraient pas pu être classées comme telles si on ne tenait pas compte des critères chronologiques.

En conséquence, ce n'est pas la biographie comme genre bien délimité qui a changé mais la forme de raconter les récits en général. Le roman, comme étendard des récits littéraires n'a pas cessé d'évoluer depuis des siècles. Si certains critiques littéraires avaient vaticiné la mort de ce genre littéraire, la direction prise semble aller en sens inverse. C'est un « nouveau roman » engagé, différent du « nouveau roman » des années 1980, qui lutte pour intégrer dans ses rangs la biographie, l'autobiographie, la biofiction et l'autofiction, qui veut se compromettre avec l'Histoire et qui cherche à être réaliste, pas comme les grands romans du XIX^e siècle où le narrateur omniscient n'admettait qu'une seule vérité, mais comme le parcours vers une vérité, toujours floue, subjective, qui s'échappe quand on semble s'approcher d'elle, et toujours adultérée par le langage.

Dans la première partie de ce travail, la finalité a consisté à élaborer une réflexion critique sur les tendances littéraires du roman du XXI^e siècle et spécifiquement sur la biographie et la biofiction.

La première conclusion à laquelle nous sommes arrivés est qu'il est de plus en plus difficile de classer une œuvre littéraire, et spécifiquement les récits de vie dans un genre littéraire classique. Il n'y a plus de biographies strictes, ni de fiction pure, ni de roman historique. Le roman prend sous son aile le non-fiction, l'enquête, l'essai ; le biographique et l'autobiographique se fondent ; la biofiction et la biographie ne font qu'un, l'historiographie et le roman convergent leurs stratégies narratives. Bref, les formes hybrides et innovatrices sont celles qui mieux s'adaptent à un public toujours en quête de la surprise, la nouveauté et la créativité.

OV, JK, HHhH et *HGP*, ce sont quatre bons exemples de comment l'hybridité attire de plus en plus le lecteur. Leur classement est impossible puisqu'il s'agit de récits de vie

où le jeu de la biofiction se mêle à la biographie et où celle-ci est la charpente pour y construire « une » Histoire qui apparaît sous un angle plus personnel.

La deuxième conclusion est la tendance à mépriser la fiction et à préférer la réalité. Même si plusieurs écrivains utilisent la fiction comme un outil de base pour raconter leurs histoires, c'est parce qu'au fond, la fiction est une simplification de la réalité, qui offre plus de chances d'être comprise que la vérité telle quelle. En une phrase : Parfois, la fiction est le meilleur moyen de décrire la réalité- trop de détails référentiels peuvent éblouir la vérité, au sens profond du terme. Cependant, même s'ils falsifient la réalité, ils n'oublient pas prévenir le lecteur de ce fait, pour démontrer que l'intention est honnête et que le récit a une vocation de vérité.

Les auteurs contemporains ne font plus confiance au langage et, souvent, ils expriment cette inquiétude dans ces écrits. Ils reconnaissent que ces récits de vie résultent être une réalité manipulée, donc une biographie enrobée par un langage qui la dénature.

JK, *HHhH* et *HGP* présentent cette obsession presque malade pour bien délimiter la vérité de l'imaginaire et transmettent au lecteur cette peur de ne pas être crus.

En ce qui concerne les protagonistes, la plupart des œuvres analysées montrent ses personnages dans l'intimité. Les grands gestes publics occupent moins de place que les routines, les petites manies et les extravagances. C'est pour cela qu'il y a un grand nombre d'œuvres où le protagoniste n'est pas quelqu'un d'important, mais des gens ordinaires qu'à un moment donné sont devenues spéciales, uniques. Depuis la biographie du chien Horla de Camus au Ravel d'Échenoz, tous ont une place dans leur exceptionnalité.

De l'exceptionnalité, on passe à l'héroïcité. Il y a un retour au héros classique, résistant, courageux et dévoué qui se sacrifie pour les autres. La différence est que ce n'est pas la société qui les remercie, parce que la plupart sont des êtres ordinaires ; c'est leur biographe qui a la mission de les mettre en valeur devant le monde.

Dans *OV*, *JK*, *HHhH* et *HGP*, il y a des héros qui ne se vantent pas de ce qu'ils ont fait, les uns se taisent, les autres sont morts. Au bout du compte, c'est un nouveau concept de héros tragique qui essaie de se faire une place dans la littérature du XXI^e siècle.

Concernant l'Histoire, les écrivains de la littérature française contemporaine ont une tendance à regarder en arrière. Un grand nombre d'œuvres littéraires partent d'un contexte historique et ce n'est pas un hasard si celles que nous avons choisi vont dans cette

direction. De toute façon, c'est une nouvelle manière de s'approcher du passé. Dans la plupart des cas, le récit commence dans le présent et celui-ci est le point d'ancrage pour aller en arrière. Depuis *Les Échelles du Levant* de Maalouf ou *L'Art français de la guerre* de Jenni aux quatre récits *OV*, *JK*, *HHhH* et *HGP*, c'est un procès enquêteur qui s'entame pour essayer de découvrir ce passé caché, dérobé ou oublié par le temps et les circonstances. Si le roman français n'est plus intéressé par le présent, le passé, en revanche lui offre un grand champ d'expérimentation. Certains critiques soutiennent que d'un roman historique, on a passé à un roman archéologique où l'Histoire ne s'affiche pas, elle se découvre en fouillant le passé.

On dirait que notre société est ennuyeuse, il ne se passe rien de grave et par conséquent, il n'y a pas de surhommes, il n'y a pas d'émotion, il n'y a pas d'engagement. L'Histoire est toujours là pour racheter le lecteur de cette indolence.

Si depuis le commencement du XX^e siècle les récits à la première personne ont pris une longueur d'avance par rapport à ceux avec un narrateur omniscient, de nos jours cette tendance continue à être à la page. La plupart des récits de vie biographiques sont racontés par quelqu'un d'autre qui ne se tient pas à l'écart de la narration. Celui-ci dévoile qui il est au fur et à mesure que la vie de son biographié se développe. On dirait que le biographié est seulement l'excuse pour parler de soi. Raconter sa propre vie pourrait paraître un peu trop arrogant ; parler de quelqu'un d'autre qu'on admire ou qu'on déteste, permet de parler de soi de façon dissimulée.

Dans *OV*, *HHhH*, *HGP* et la première partie de *JK*, leurs narrateurs nous montrent leurs peurs, leurs illusions et leurs idéaux à partir de leurs biographiés. À la fin, on a l'impression de mieux connaître les narrateurs que leurs héros. On peut parler alors d'une fusion entre autobiographie et biographie.

Tout cela a un rapport direct avec un essai constant du narrateur de s'approcher du lecteur, voire d'intimer avec lui. Il est récurrent de trouver des commentaires métanarratifs sur comment on a construit le récit, sur la peur de ne pas arriver à faire passer le message et sur la méfiance du langage pour exprimer les faits.

Si *Pas Pleurer* de Salvayre ou *Rien ne s'oppose à la nuit* de Vigan sont deux bons exemples de cette sorte de commentaires, ce sont *HHhH* et *HGP* les œuvres qui développent cette stratégie narrative par excellence. À tout moment, le narrateur interrompt

la narration pour faire des réflexions sur la propre œuvre ; l'illusion d'un roman est rompue à tous les coups. C'est Binet qui lui-même qualifie sa propre œuvre d'infra-roman.

Si la fragmentation comme stratégie narrative apparaît avec le modernisme et arrive au zénith avec le postmodernisme, les récits du XXI^e siècle ne l'ont pas toujours abandonnée. La biographie linéaire, le récit chronologique, la présentation ordonnée des faits, ce ne sont pas des caractéristiques habituelles dans les romans contemporains.

OV, JK, HHhH et *HGP* sont quatre archétypes de fragmentation narrative. Chacun, à sa manière, joue avec l'interruption du récit principal par la réflexion métafictionnelle, le désordre chronologique, le va-et-vient entre le présent et le passé et l'intercalation d'éléments intertextuels. Cela exige une lecture attentive, une bonne mémoire pour être capable de regrouper les fragments et une vaste culture pour saisir les doubles sens, les comparaisons et les allusions à d'autres œuvres littéraires, philosophiques ou scientifiques.

Finalement, nous nous sommes occupés du rôle fondamental du lecteur au moment d'interpréter n'importe quelle œuvre. Tout compte fait, c'est le lecteur qui décide comment lire un récit de vie. Même si nous croyons que « la mort de l'auteur » de Roland Barthes n'est plus valable dans le genre biographique puisque la connaissance d'éléments paratextuels peut changer radicalement l'interprétation d'un récit et discerner une meilleure compréhension du message, le lecteur a toujours le dernier mot. Tant pis s'il ne connaît pas les insertions intertextuelles, tant pis s'il ne découvre pas les allusions à d'autres œuvres ; pas de problème s'il décide de ne pas croire ce que le narrateur assure être vrai et pas de problème non plus s'il pense que c'est vrai quelque chose qui tombe du côté de la fiction, puisqu'au bout du compte, la littérature, ce n'est pas de l'Histoire.

La littérature doit entretenir le lecteur puisque si le lecteur ne lit pas la littérature disparaît. Si la littérature peut raconter l'Histoire, si la littérature peut apporter une valeur référentielle, si elle nous aide à réfléchir, si elle peut raconter la vérité même si c'est à travers la fiction, c'est le lecteur qui doit en décider et à lui tout seul la responsabilité.

Bibliographie

- ANDRÈ, Bernard «L'essai biographique : incarner l'archive ». *Voix et Images* , vol. 30, n° 2, (89) 2005, p. 67-78. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/011244ar> DOI: 10.7202/011244ar
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane (2013) : *Quelle vie, un récit de filiation* (1914-2014). Paris. France. Hautes études. EHESS Gallimard. Seuil. Document numérique.
- ASHOLT, Wolfgang (2013) : « Un renouveau du « réalisme » dans la littérature contemporaine? » dans *Problèmes du réalisme dans la littérature française contemporaine*. LENDEMAINS, Bd. 38, n° 150/151 (2013).
<https://www.periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/issue/view/25>
- BARJONET, Aurélie (2013). « Parler de soi et de la Seconde Guerre mondiale. Le cas de deux écrivains de la troisième génération (Fabrice Humbert, *L'Origine de la violence*, 2009 et Laurent Binet, *HHhH*, 2010)
- BEM, Jeanne (2000) : « Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano ». Dans: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2000, n°52. pp. 221-232; doi : <https://doi.org/10.3406/caief.2000.1388> https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1388
- BERNARD, Isabelle (2018) : « Éthique et mystique scientifique dans *Le Principe* (2015) de Jérôme Ferrari », *Itinéraires* [En ligne], 2017-1 | 2018, mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 27 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3704> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.3704>
- BINET, Laurent (2010) : *HHhH*. Paris. France. Éditions Grasset.
- BORSHCHAK, O. et HERNÁNDEZ. García, M. L. (2016): «Ficción y realidad en "*Les Bienveillantes* de Jonathan Littell" ». Thélème. Revista Complutense De Estudios Franceses, 31(1), 39-54. https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2016.v31.n1.51655
- BOUICHE, Fayçal (2018) : « Le "récit de filiation" contemporain et l'absence des (re)pères ». LITERATŪRA 2018 60 (4). DOI: 10.15388/Literatura.2018.8
- CAMUS, Renaud (2003) : *Vie du chien Horla* . Paris. France P.O.L. Version numérique.
- CARRÈRE, Emmanuel (2002) : *L'Adversaire*. Paris. France P.O.L.. Version numérique.
- CRACIUNESCU, Miruna (2018) : « Fictionnalité et référentialité ». *Itinéraires* [En ligne], 2017-1 | 2018, mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3693> ; DOI : 10.4000/itineraires.3693

- DAMBRE, Marc (dir.) ; MURA-BRUNEL, Aline (dir.) ; et BLANCKEMAN, Bruno (dir.) (2004) : *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 (généré le 28 mai 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/1615>>. ISBN : 9782878547375.
- DEMANZE, Laurent (2019) : « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction ». *CONTEXTES* [En ligne], 22 | 2019, mis en ligne le 20 février 2019, consulté le 16 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6893> ; DOI : 10.4000/contextes.6893
- DION, Robert NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth et SAINT-GELAIS, Richard (2007) : *Vies en récits. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. CONVERGENCES no 38. ÉDITIONS NOTA BENE 2007 ISBN : 978-2-89518-275-7
- DION, Robert, et FORTIER, Frances (2010): *Les « fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain »?*, dans *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, 196 p., EAN 9782760622371. <https://www.fabula.org/acta/document6259.php> DOI : 10.4000/contextes.6893
- DUPLAT, Guy (2010): « La dernière guerre est notre guerre de Toie ». Entretien avec Laurent Binet. <https://www.lalibre.be/culture/livres-bd/la-derniere-guerre-est-notre-guerre-de-troie-51b72f43e4b0de6db974dcd1>
- ÉCHENOZ, Jean (2008) : *Courir*. Paris. France. Les éditions Minuit, édition électronique 2012.
- ÉCHENOZ, Jean (2012) : *Ravel*. Paris. France. Éditions de minuit. Édition électronique.
- ÉCHENOZ, Jean (2012) : *Des Éclairs*. Les éditions de minuit. Édition électronique.
- ÉCHENOZ, Jean (2012) : *14*. Paris. France. Hachette Livre. Collection BACpro (2015)
- ESCOLÀ, Marc (2019): « Présence de l'histoire des XX^e et XXI^e siècles dans les productions littéraires et artistiques contemporaines ». Colloque annuel de l'APFUCC. Congrès des Sciences Humaines du Canada. Western University. London, Ontario, Canada. Du samedi 30 mai au mardi 2 juin 2020 inclus. https://www.fabula.org/actualites/presence-de-l-histoire-des-xxe-et-xxie-siecles-dans-les-productions-litteraires-etartistiques_94110.php

- FERRARI, Jérôme (2015) : *Le Principe*. Paris. France. Actes sud. Version numérique.
- FOURNIER, Jean-Louis (1999) : *Il n'a jamais tué personne, mon papa*. Paris. France. Éditions stock. Le livre de poche.
- GEFEN, Alexandre (2005) : « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine » dans : Blanckeman, Bruno and et Marc Dambre, Aline Mura-Brunel. *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, pp.305–319, 2005. [ffhal-01624197f](#)
- GEFEN, Alexandre (2005) : « Le récit biographique, à la croisée de l'histoire et de la fiction », dans. *L'écriture de l'histoire : Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, monde arabe)*, 2, pp.59-74, 2005. [hal-01624195](#)
- GEFEN, Alexandre (2007) : “Soi-même comme un autre” : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine. Montluçon, Anne-Marie and Ferraro-Combe, Brigitte and Salha, Agathe. *Fictions biographiques*, Presses universitaires du Mirail, pp. 55--75, 2007. [hal-01624182](#) .
- GEFEN, Alexandre (2013) : « Échenoz biographe du vide », *Actes du colloque international « Jean Echenoz : la fiction, la langue »*. Université Paris 4-Sorbonne, 24-25 mai 2013.
- GEFEN, Alexandre (2014): « *Benjamin Jordane, roman : jeux identitaires et aventures métatextuelles dans l'œuvre de Jean-Benoît Puech* » dans : *Romans à clés : Les ambivalences du réel* [en ligne]. Liège : Presses universitaires de Liège, 2014 (généré le 24 décembre 2019). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pulg/2299>. ISBN : 9782821896345. DOI : 10.4000/
- GIGNOUX, **Anne-Claire** (2006) : « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 25 septembre 2016, consulté le 25 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/329> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.329>
- GIL, Solange (2014): « Le phénomène des écritures de vie dans la littérature française de l'extrême contemporain ». Theleme. Revista complutense de Estudios Franceses. DOI <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/40152>
- GUEZ, Olivier (2017) : *La Disparition de Josef Mengele*. Paris. France. Éditions Grasset. Collection Livre de Poche. books.pulg.2299. GIGNAUX, Anne-Claire (2006) :

- « De l'intertextualité à la réécriture ». *Cahiers de Narratologie* [En ligne],13 | 2006, mis en ligne le 25 septembre 2016, consulté le 15 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/329> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.329>
- GUIDÉE, Raphaëlle (2019):« L'écriture contemporaine de la violence extrême : à propos d'un malentendu entre littérature et historiographie », *Fabula / Les colloques*, Littérature et histoire en débats, URL :<http://www.fabula.org/colloques/document2086.php>.
- HAENEL. Yannick (2009) : *Jan Karski*. Paris. France. Collection folio. Gallimard. Version numérique.
- HONA, Kisito (2019) : « La biographie entre réalité et fiction : une lecture interdisciplinaire de Spinoza, le masque de la sagesse de Patrick Rödel et Séraphine de Senlis : de la peinture à la folie d'Alain Vircondelet », *Itinéraires* [En ligne], 2017-1 | 2018, mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3757> ; DOI : 10.4000/itineraires.3757
- HUMBERT, Fabrice (2009) : *L'Origine de la violence*. Paris. France Le livre de poche. Ebook difusse Team AlexandriZ.
- JABLONKA, Ivan (2012) : *Histoire de mes grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*. Paris. France. Éditions du Seuil. Document numérique.
- JASIM, Hasan Sarhan. (2019) : « Le retour à l'Histoire dans le roman français contemporain : Le cas de Jean Echenoz ». *Adab al-Kufa*.Vol. 2, no. 38, pp. 51-72. <https://search.emarefa.net/detail/BIM-893478>
- JENNI, Alexis (2011): *L'Art français de la guerre*. Paris. France. Éditions Gallimard. Version numérique Team AlexandriZ.
- JULIEN, Dimitri (2015): "Ivan Jablonka, L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales". Publié sur *Écritures historiques*, 10/03/2015, [En ligne] URL : <https://ecrirehist.hypotheses.org/144>. Itinéraires.
- KELLY, Van. « *La rhétorique d'HHhH : Entrer dans le virage avec Binet, Heydrich, Gabčík et Kubiš* » dans : *Mémoires occupées* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013 (généré le 26 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/389>>. ISBN : 9782878547566.

- KHADRA, Jasmina (2015). *La Dernière Nuit du Rais*. Paris. France. Éditions Julliard. Collection Pocket
- KHLIF, Souad Yacoub (2013) : « Fiction et histoire dans Les Onze de Pierre Michon », *Itinéraires* [En ligne], 2013-1 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2013, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itinéraires/821>.
DOI :10.4000/itinéraires.821
- LACKEY, Michael (2017): « Introduction to focus: its Origins, Natures and Evolutions ». American book review. Nov-Dec 2017. (p. 3-4)
- LE CLÉZIO, J.M.G. (2004): *L'Africain*. Éditions Mercure de France. Paris. France. Collection Folio.
- LEMAÎTRE, Pierre (2013) : *Au revoir là-haut*. Paris. France. Éditions Albin Michel. Le livre de Poche,
- LESSAULT, Bertrand (2004): « F. Hartog. « Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps », *L'orientation scolaire et professionnelle* » [Online], 33/3 | 2004, Online since 28 September 2009, connection on 04 January 2020. URL : <http://journals.openedition.org/osp/752>
- LITTELL, Jonathan (2006). *Les Bienveillantes*. Paris. France. Éditions Gallimard. Collection Folio.
- LYAMLAHY, Khalid (2018) : « Esthétique de la biographie (dé)mystificatrice », *Itinéraires* [En ligne], 2017-1 | 2018, mis en ligne le 15 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/itinéraires/3770> ; DOI : 10.4000/itinéraires.3770
- LOVITO, Giuseppe (2015) : “Entre réalité et fiction : le roman comme instrument de connaissance selon Umberto Eco”. Publié le 27/11/2015 par Têtes Chercheuses.
<https://teteschercheuses.hypotheses.org/2495>
- MAALOUF, Amin (1996) : *Les Échelles du Levant*. Éditions Grasset. Paris. France. Collection Livre de Poche.
- MACÉ, Gérard (1991) : *Vies antérieures*. Paris. France. Éditions Gallimard. Collection Le Chemin.
- MICHON, Pierre. *Vies minuscules*. Paris. France. Éditions Gallimard, 1984. Collection Folio

- MODIANO, Patrick. *Dora Bruder*. Paris. France. Collection Folio. Gallimard. Version numérique.
- NOTHOMB, Amélie (1999) : *Stupeur et tremblements* . Paris. France. Éditions Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2004) : *Biographie de la faim*. Paris. France. Éditions Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2013) : *La Nostalgie heureuse*. Paris. France Éditions Albin Michel.
- MOUCHENIK, Yoram (2013): « Entre mémoire et histoire, filiation saccagée, trauma, récit de vie et passion des archives ». *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n.9, jan./jun. 2013. p. 218 - 230.
DOI: 10.5965/2175180305092013218 <http://dx.doi.org/10.5965/2175180305092013218>
- NICHOLS, Miriam (2017) : « I Am Writing a Biography. . . », Itinéraires [Online], 2017-1 | 2018, <http://journals.openedition.org/itineraires/3663>.
- ORTIZ. Pierre-Henri et TESTART, Pierre (2015): « Fiction et non fiction : les écritures du réel ». [nonfiction.fr](http://www.nonfiction.fr).
https://www.nonfiction.fr/article-7459_dossier_fiction_et_nonfiction_les_ecritures_du_reel.htm
- OTT, Christine et WEISER, Jutta (dir.) (2013) : « Binet, *HHhH*, 2010 », dans *Autofiktionund Medialität*, Heidelberg, Winter, 2013, p. 171-187.
- RENOUPREZ, Martine (2000) : « L'autobiographie en question : poétique d'un genre ». - *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire*, Vol. 2, 2000-01-01, ISBN 84-931854-2-6, pags. 113-122. Universidad de Cádiz.
- PLUTARQUE (100-120) : *Vies parallèles*. Un texte de domaine public. Une édition libre Bibebook [wwwbibebook.com](http://www.bibebook.com).
- QUIGNARD, Pascal (2000). *Terrasse à Rome*. Paris. France. Éditions Gallimard. Collection Folio.
- QUIGNARD, Pascal (2017). *Dans ce jardin qu'on aimait*. Paris. France. Éditions Gallimard. Collection Folio.
- RAVEY, Yves (2003) : *Le Drap*. Paris. France. Éditions de Minuit. Édition électronique 2012.
- RIGLET, Marc (2010): « Quand fiction et Histoire se mêlent ». L'Express. Actualité.

https://www.lexpress.fr/culture/livre/quand-fiction-et-histoire-se-melent_889456.html

- RASSON, Luc (2012) : « “ Frankenstein romancier »: Littell, Haenel, Binet ». Études romanes de Brno. 2012, vol. 33, iss. 1, pp. [27]-37 <http://hdl.handle.net/11222.digilib/125785>
- ROBIN, Régina (1989) : « Structures mémorielles, littérature et biographie ». Enquête [En ligne], 5 | 1989, mis en ligne le 27 juin 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/enquete/116> ; DOI : 10.4000/enquete.116
- RUBINO, Gianfranco(dir) ; VIART, Dominique (dir) : *Le roman français contemporain face à l'Histoire* [en ligne]. Macerata : Quodlibet, 2014 (généré le 06 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/quodlibet/123>>. ISBN : 9788874629602.
- RUBINO, Gianfranco : « *L'Histoire interrogée* » dans *Le roman français contemporain face à l'Histoire* [en ligne]. Macerata : Quodlibet, 2014 (généré le 06 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/quodlibet/123>>. ISBN : 9788874629602.
- SALVAYRE, Lydie (2014) : *Pas pleurer*. Paris. France. Ed du Seuil. Document numérique réalisé par Nord Compo.
- SALVAYRE, Lydie (2013) : *7 Femmes*. Ed. Perrin. Paris. France. Version numérique.
- SEMPRUN, Jorge (2006) Entretien filmé. <https://www.youtube.com/watch?v=hjPNeJSxqUo>
- SEMPRUN, Jorge (1963) : *Le Grand Voyage*. Paris. France. Gallimard. <https://books.openedition.org/psn/1639> .
- SONNET, Martine (2009) : *Atelier 62*. Mazères. France. Le temps qu'il fait.
- SCHWOB, Marcel (1896) : *Vies Imaginaires*. Une édition libre. ISBN: 978-2-8247 0887-4 bibebook, www.bibebook.co
- TEULÉ, Jean (2011) : *Charly 9*. Paris. France. Éditions Julliard.
- UNZUÉ, Antonio (2017) « L'image de la mère dans les romans autobiographiques de Lionel Duroy ». *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, ISSN-e 1699-4949, N°13, 2017, págs. 449-478. España.
- VETTIER, Chloé (2019): « Postérité du Pacte autobiographique », *Acta fabula*, vol. 20, n° 5, Essais critiques, Mai 2019, URL : <http://www.fabula.org/revue/document12151.php>, page consultée le 04 janvier 2020.

- VIART, Dominique (2009) : « Nouveaux modèles de représentation de l’Histoire en littérature contemporaine » dans *Écritures contemporaines 10. Nouvelles écritures contemporaines de l’Histoire*. pp. 11-39. Ed. Dominique Viart. Caen. Lettres modernes Minard.
- VIART, Dominique (2014) : « *Globalisation et synchronies historiques : Patrick Deville, Histoires parallèles* » dans : *Le roman français contemporain face à l’Histoire* [en ligne]. Macerata : Quodlibet, 2014 (généré le 07 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/quodlibet/134>>. ISBN :9788874629602.
- VIGAN, Delphine (2011). *Rien ne s’oppose à la nuit*. JCLattès. ISBN 978-2-709-63766-4.
- VOLG, Mary B. (2005): *Le Clézio en noir et blanc. La photographie dans l’Africain*.
 Source: *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 20, No. 2 (Automne 2005), pp. 79-86
 Published by: University of Nebraska Press Stable URL:
<http://www.jstor.org/stable/25701919>
- VUILLARD, Éric (2012) : *Congo*. Arles. France . Actes Sud. Babel
- VUILLARD, Éric (2017) : *L’ordre du jour*. . Arles. France. Actes Sud
- ZENETTI, Maria (2012) : « Prélèvement/Déplacement : le document au lieu de l’œuvre », dans: *Littérature*, n° 166, mai 2012. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01637869/document>