

**Ayant-été et ‘petit détail’ dans cinq mises en texte du réel de l’après-Shoah :
P. Modiano, Y. Haenel, L. Binet, O. Guez et I. Jablonka**

France Grenaudier-Klijn

« Comment ferez-vous, vous les historiens,
lorsque tous les survivants seront
morts ?¹ »

« La littérature en impose à l’histoire ». C’est sur ce verdict que s’ouvre un article de Patrick Boucheron paru en 2011 dans la revue *Le Débat*, dont le numéro 165 est consacré aux frontières vacillantes séparant l’histoire de la littérature². En réalité, l’affaire n’est pas nouvelle. Dès sa fondation, à la fin des années 70, l’Institut d’Histoire du Temps Présent (IHTP) a souhaité s’ouvrir à « une nouvelle historiographie du contemporain »³ et travailler dans d’autres registres que ceux de la stricte historiographie et de l’exploration archivistique traditionnelle (événement traumatique ; mémoire collective ; importance de l’image ; mémoires et textes littéraires). L’un de ses représentants les plus éminents, Henry Rousso, par ailleurs peu partisan de l’amalgame histoire/fiction, s’est expliqué sur l’influence exercée par le travail du romancier Patrick Modiano sur son propre parcours d’historien⁴. Plus récemment, il a évoqué ses lectures de Laurent Binet et Fabrice Humbert — auteur remarqué de *L’Origine de la violence* (2009) — qui, dit-il, lui « ont permis de penser, de sentir autrement des questions [qu’il] avait[t] déjà abordées »⁵. En 2006,

France Grenaudier-Klijn est Associate Professor of French à l’Université Massey en Nouvelle-Zélande. Spécialiste de l’œuvre de Patrick Modiano (1945-) et de la romancière Belle Epoque Marcelle Tinayre (1870-1948), elle s’intéresse en particulier à la frontière entre l’historiographie et l’écriture de fiction dans le contexte de l’après-Shoah. Elle a récemment publié *La Part du féminin dans l’œuvre de Patrick Modiano. Fonctions et attributs des personnages féminins modianiens* (2017). L’auteure remercie les personnes ayant lu une première version de cet article pour les suggestions précieuses qui lui ont été faites.

¹ Pallières, *Drancy Avenir*.

² Boucheron, “On nomme littérature,” 41.

³ Institut d’Histoire du Temps Présent, À propos, site officiel : <http://www.ihtp.cnrs.fr/content/linstitut-dhistoire-du-temps-present>. Consulté 6 mars 2019.

⁴ Rousso, “Pourquoi nous ne sommes pas,” 124.

⁵ Golsan, “Entretien Rousso,” 162.

Susan Rubin Suleiman s’est intéressée à la porosité d’un paysage mémoriel entremêlant pratiques historiographiques et artistiques (cinéma, littérature, documentaire, mémoires)⁶. Au Royaume-Uni comme aux États-Unis, les travaux de Christopher D. Lloyd, Margaret Atack, Richard J. Golsan et Nathan Bracher⁷ sur la production littéraire française liée à la Seconde Guerre mondiale, la Résistance et l’Occupation ont eux aussi enrichi notre compréhension des interactions auxquelles se livrent histoire, mémoire et fiction. La publication en 2013 d’un ouvrage collectif, faisant appel autant à des historiens qu’à des spécialistes de la littérature et des écrivains, témoigne par ailleurs de la pérennité de la question⁸.

Reste que la parution de ce numéro du *Débat* intervient dans un contexte assez particulier. À l’instar des autres contributeurs, Patrick Boucheron se penche sur les ‘remous’ causés dans le Landerneau historien français par la parution successive de plusieurs romans prenant pour cadre historique la Shoah, en particulier *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (2006), *Jan Karski* de Yannick Haenel (2009), et *HHhH* de Laurent Binet (2010). Dubitatif quant à la teneur de la ‘controverse’ dans laquelle il ne voit qu’une « petite fable », Boucheron ne s’alarme pas des pouvoirs ainsi prêtés à la littérature, et tient à rappeler la complicité unissant romanciers et historiens qu’ils jugent être « des artisans de la fragilité des temps »⁹. Par la même occasion, Mona Ozouf insiste quant à elle sur « l’énorme lest que donne au roman l’histoire monstrueuse du XX^e siècle »¹⁰. Dans un récent entretien Henry Rousso rappelait d’ailleurs qu’en France notamment : « Les romans ayant pour trame les années 1939-1945 ont toujours été légion [...] »¹¹. C’est un fait, le passé récent, charriant son lot de tragédies démesurées, de drames vertigineux, de violences immodérées, n’en finit pas de fournir à la littérature française — et européenne — un insatiable terreau romanesque, et de lui lancer, ce faisant, d’irrésistibles défis esthétiques autant qu’éthiques. Histoire et littérature semblent donc œuvrer de concert, s’enrichissant mutuellement, pour le plus grand bénéfice des lecteurs¹². Cinglant sur les mêmes eaux, semblablement appareillées, elles jettent l’encre aux abords des mêmes rivages.

Et pourtant, il y a l’histoire. Et pourtant, il y a la littérature. Si les confins s’estompent, si, pour le grand public, la distinction entre les deux genres se fait de plus en plus ténue, ce qui n’est bien sûr pas sans poser problème¹³, de fines nuances subsistent, tenant peut-être de ce que la littérature, à la différence de l’histoire, s’accommode plus aisément de l’indécis, de l’in-fini, du non-savoir, et ce faisant peut frayer plus loin dans l’inconnu et le silence. Comme le résume Pierre Bayard : « Consolider l’énigme, et non tenter de la résoudre comme peuvent le faire les sciences humaines, telle est peut-être après tout l’une des fonctions de la littérature »¹⁴.

⁶ Suleiman, *Crises of Memory*.

⁷ Voir en particulier Lloyd et Atack, *Framing Narratives* ; Dambre, Lloyd et Golsan, *Mémoires occupées* ; Atack, *Littérature of the French Resistance* ; Bracher “L’Histoire à l’épreuve”, “L’Histoire hors-sujet” et “Timely Representation”.

⁸ Dambre, *Mémoires occupées*. Incidemment cet ouvrage collectif contient des entretiens avec Laurent Binet et Yannick Haenel, ainsi que plusieurs chapitres consacrés respectivement à Binet, Haenel, Littell et Modiano.

⁹ Boucheron, “On nomme littérature,” 42.

¹⁰ Ozouf, “Récit des romanciers,” 18.

¹¹ Golsan, “Entretien Rousso,” 160.

¹² C’est d’ailleurs ce qu’ont illustré les grands prix littéraires 2017 en France, qui ont tous consacré des textes de fiction à forte validité référentielle : *L’art de perdre* d’Alice Zeniter (Goncourt des lycéens) ; *La Serpe* de Philippe Jaenada (Femina) ; *L’Ordre du jour* d’Éric Vuillard (Goncourt) ; *La Disparition de Josef Mengele* d’Olivier Guez (Renaudot).

¹³ Tel est le constat auquel arrive Richard J. Golsan en conclusion de l’article qu’il consacre à ‘l’affaire Karski’ : « [...] it seems clear that the distinction between historical writing by historians and novelistic representations of the past by fiction writers is becoming increasingly blurred, certainly in the eye of the general public ». Golsan, “L’Affaire Karski,” 95.

¹⁴ Bayard, “Le jour où,” 49.

Confrontés à une réalité historique qu'ils ne souhaitent pas aborder par le (seul) biais de l'historiographie, Littell, Haenel, Binet et consorts sont dès lors tenus d'asseoir leur écriture du passé sur une stratégie clairement déterminée. Celle-ci doit témoigner d'un certain nombre de paramètres : la position qui va être la leur vis-à-vis des personnages abordés — positionnement plus épineux, et partant d'autant plus nécessaire à définir, s'agissant de figures 'négatives' tels que Mengele, dans le cas d'Olivier Guez, ou de Heydrich, dans celui de Binet ; la teneur du point de vue narratorial (horizontalité vs omniscience) et la place dévolue au narrateur dans le récit ; l'importance délibérément accordée au silence ; l'équilibre à atteindre entre d'une part un certain taux d'inventivité et de subjectivité et, de l'autre, l'incontestabilité de certaines références : dates, noms, lieux, événements ; l'usage symbolique auquel peuvent se prêter certains détails factuels.

La marge de manœuvre laissée à ces 'fictionnalistes du réel' s'avère donc étroite. Du reste, lorsqu'ils affrontent l'empiricité historique, ces derniers ne rechignent pas à se munir des méthodes heuristiques dispensées par l'historiographie : ils fouillent les bibliothèques, épluchent les archives, arpentent les lieux, rencontrent les témoins, visionnent films et documentaires. Explicitement évoquées dans les textes, toutes ces démarches se manifestent sous la forme de notes en bas de page, bibliographies, citations, références.

Au cœur de cette captation du réel par la fiction, le 'petit détail', emblème de la tangibilité historique, occupe une place notable. Il est un peu le fil que l'auteur tirerait de la pelote historique non pas pour reconstituer fidèlement la tapisserie, mais pour lui donner ici ou là davantage de relief, conformément à la stratégie globale d'écriture du passé qu'il s'est fixée. Le petit détail opère en effet à la jonction des pratiques historiographiques, mnésiques, esthétiques et éthiques qui singularisent la démarche de ces auteurs, particulièrement au niveau de la caractérisation. Il dit ce/ceux qui fut/furent — registre historique de la référentialité factuelle¹⁵ ; il témoigne d'un romanesque réticent, délicat et scrupuleux ; il fait figure d'esprit tutélaire. Tour à tour et concomitamment preuve, trace, empreinte, vestige, le petit détail révèle et atteste, sans trahir ni prétendre à l'exhaustivité. C'est autour de cette centralité du détail eu égard à des figures référentielles introduites dans des textes de fiction et/ou se détachant de l'historiographie conventionnelle, que je me propose de développer mon propos.

Mises en texte du réel

Pour l'illustrer, j'ai retenu cinq ouvrages : quatre 'romans' — *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997) ; *Jan Karski* de Yannick Haenel (2009) ; *HHhH* de Laurent Binet (2010) ; *La Disparition de Josef Mengele* d'Olivier Guez (2017) — et un récit de filiation, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête* d'Ivan Jablonka (2012). Les étiquettes génériques varient d'un livre à l'autre. Modiano s'abstient de désigner précisément son récit où s'entremêlent enquête et réflexions méta-narratives sur l'écriture du temps, des traces et de l'absence¹⁶. Paru initialement dans la collection « L'infini » aux Éditions Gallimard avec l'indicatif 'roman', *Jan Karski* se défait de son terme générique dans la version Folio, et dans les entretiens qu'il accorda à la presse, Haenel qualifie la troisième partie de son livre de 'fiction intuitive'¹⁷. Il en va de même pour

¹⁵ Comme le rappelle François Dosse citant Gérard Genette : « l'invocation à des détails renvoie à quelque chose qui a été vu, vécu [...] ». Dosse, "L'histoire entre."

¹⁶ *Dora Bruder* est sans doute le roman de Patrick Modiano ayant attiré le plus grand nombre de commentaires critiques. Pour une discussion plus approfondie du positionnement générique de ce texte, voir en particulier Cooke, "Hollow Imprints". Voir également Suleiman, "Oneself as Another."

¹⁷ *Jan Karski* se compose de trois chapitres : le premier revisite la séquence du *Shoah* de Claude Lanzmann dans laquelle apparaît le personnage éponyme. Le second est un résumé du livre que fit paraître celui-ci en 1948. Le troisième est une fiction, l'auteur prêtant à son protagoniste des pensées et des mots inventés. Voir Dambre,

HHhH, catégorisé ‘roman’ à sa sortie chez Grasset, qui perd lui aussi son label générique dans l’édition de poche et dont l’auteur-narrateur s’interroge longuement sur la terminologie appropriée avant d’opter pour le syntagme ‘infra roman’. Olivier Guez, pour sa part, s’inscrit dans le sillage du Truman Capote de *De sang-froid*, et envisage son livre comme un ‘roman vrai’ ou un ‘roman de non-fiction’¹⁸. Quant à Jablonka, il conçoit son travail « à la fois comme une biographie familiale, une œuvre de justice et un prolongement de [son] travail d’historien »¹⁹.

Nonobstant ces nuances taxinomiques, qui témoignent de la circonspection des auteurs, je m’autoriserai un raccourci et parlerai de ‘mises en texte du réel’ pour désigner des ouvrages littéraires se prévalant d’un référent vérifiable²⁰. Il s’agit donc d’œuvres ‘romanesques’ revendiquées en tant que telles, mais prenant fermement appui sur « des personnages et des situations ayant existé avant qu’il n’en soit fait récit »²¹. Nous n’avons donc pas affaire ici à une fictionnalisation, au sens d’invention ou pire de falsification de l’histoire — même si le troisième chapitre du livre de Haenel peut susciter des réserves²² — mais à la mise à contribution de l’arsenal romanesque à la véridicité. L’écriture, en d’autres termes, fait tremplin à la fidélité au réel, considération justifiant le rattachement de l’ouvrage de Jablonka aux autres textes retenus.

Ces œuvres s’inscrivent en outre dans une même temporalité, celle de l’après-Shoah, les auteurs concernés appartenant à la deuxième génération dans le cas de Patrick Modiano (né en 1945) et à la troisième pour les quatre autres, nés respectivement en 1967 (Haenel), 1972 (Binet), 1973 (Jablonka) et 1974 (Guez). Emblématiques de ce « passé qui ne passe pas », ces auteurs se distinguent de leurs aînés — Céline, Aymé, Gary, les Hussards — à double titre. Tout d’abord, aucun d’eux n’a vécu les événements qu’il rapporte ; ils n’en possèdent donc qu’une connaissance de seconde main. Les souvenirs transmis, notamment par les proches, peuvent certes entrer en jeu²³, mais il s’agit pour l’essentiel d’un savoir médiat, relayé et corroboré par les emprunts archivistiques et intertextuels — romans, films, témoignages. D’autre part, le caractère indirect, et subjectif, de leur saisie du passé les oblige à donner à la réflexion méta-narrative une place beaucoup plus importante que celle envisagée par leurs prédécesseurs. Ainsi, les questionnements d’ordre éthiques et esthétiques constituent autant de soubassements d’une écriture foncièrement dialectique, visant l’entrecroisement harmonieux des registres narratifs, (auto)biographiques, archivistiques et stylistiques.

Indépendamment des liens familiaux et/ou culturels qu’ils peuvent entretenir avec le passé auquel ils puisent, ces romanciers ont en outre à cœur de ne pas dénaturer l’histoire par la fiction, dont ils rechignent à faire un usage immodéré. Ils le disent : la littérature qui s’empare du réel ne doit pas déformer sciemment la réalité. Yannick Haenel parle à cet égard de « fiction intuitive,

“Entretien Haenel.” Voir aussi l’entretien accordé par Y. Haenel au site Mediapart en réponse à la réception très violente de Claude Lanzmann à la parution du livre : Haenel, Mediapart.

¹⁸ Le Bris de Kerne, “Entretien Guez.”

¹⁹ Jablonka, *Histoire des grands-parents*, 11.

²⁰ J’emprunte l’expression à Bleikasten, “Roman vrai,” 10.

²¹ Dosse, “L’histoire entre.”

²² Grande spécialiste de la Shoah en France, l’historienne Annette Wieviorka a pour sa part condamné très vivement ce qu’elle juge comme « historiquement inepte », dénonçant la « position surplombante qu’adopte Yannick Haenel sur le sujet » qu’elle estime « intellectuellement paresseuse et éthiquement contestable ». Marc Riglet, *L’Express* 7 mai 2010,

https://www.lexpress.fr/culture/livre/annette-wieviorka-pour-meler-fiction-et-histoire-tout-est-question-de-methode-et-de-talent_889452.html Consulté 6 mars 2019. Si l’on ne peut nier la réécriture à laquelle se livre Haenel dans la dernière partie de son livre, l’accusation de paresse intellectuelle peut toutefois paraître un peu catégorique.

²³ On pense bien sûr ici à la notion de post-mémoire conceptualisée par Marianne Hirsch. Voir Hirsch, *Family Frames*.

éthique, fondée sur le documentaire. [...] fiction interrogative, qui relève de l'hypothèse »²⁴. Un échafaudage méta-narratif leur permet dès lors de solliciter la « présence éthique »²⁵ de leurs lecteurs, tenus de se souvenir que « le passé n'est pas le présent »²⁶. Ils adoptent pour ce faire une position énonciative pointant clairement les limites de leur savoir et du possible narratif qui s'offre à eux.

Cette préoccupation est d'autant plus manifeste que chaque narration s'arrime autour d'une figure référentielle : Dora Bruder est le nom d'une jeune adolescente juive assassinée à Auschwitz-Birkenau en 1942 ; Jan Karski est un témoin et messager polonais qui en 1942-43 tenta d'alerter les Alliés sur le sort des Juifs d'Europe ; *HHhH* fait référence à Reinhard Heydrich dont ses collègues disaient qu'il était le cerveau de Himmler d'où ce surnom de HHhH (Himmlers Hirn heisst Heydrich) ; *La Disparition de Josef Mengele* parle pour lui-même, et le titre de l'ouvrage d'Ivan Jablonka se déchiffre aisément lui aussi. Ces intitulés mettent donc en avant, de manière plus ou moins immédiatement déchiffirable, l'identité d'un protagoniste avéré, qu'il s'agisse de personnages connus — Heydrich, Karski et Mengele — ou anonymes : Dora Bruder, Matès et Idesa Jablonka, les grands-parents éponymes.

Enfin, en vertu d'une même velléité 'déontologique' à l'égard de la factualité historique — plusieurs des auteurs évoquent explicitement leur souci de ne pas trahir le réel²⁷ — ces textes font une large place aux détails. Des 'petites choses' *a priori* insignifiantes — indicateurs onomastiques et/ou topographiques ; descriptions physiques et/ou vestimentaires ; précisions pratiques — ponctuent ainsi l'espace narratif, et frappent par leur fréquence, par l'insistance sourde avec laquelle elles peuvent être évoquées, ou plus largement par le contraste qui s'exerce entre d'un côté ces bribes apparemment inconséquentes et l'arrière-fond dramatique sur lequel elles s'inscrivent. Secondaires au niveau factuel, ces détails en deviennent néanmoins essentiels s'agissant de la mise en écriture ; ils permettent la concomitance du « dire vrai de l'histoire »²⁸ (littéralité) avec le 'faire-croire' de la fiction (littérarité) .

Paul Ricœur et l'ayant-été

Afin de clarifier le rôle des petits détails au niveau de la caractérisation, telle qu'elle transparait de la coalition du (substrat) factuel et du (mode) fictionnel qui caractérise cette écriture post-Shoah non-testimoniale, il me semble utile de renvoyer très brièvement aux réflexions du philosophe Paul Ricœur sur 'l'ayant-été'. Ricœur déploie ce concept dans son maître-ouvrage, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, publié en 2000, mais on en devine les prémisses dans des travaux antérieurs, tels que *Soi-même comme un autre* (1990), *Temps et Récit I* (1983) et jusqu'à l'un de ses tout premiers essais, *Histoire et Vérité* (1955). Les ayant-été, ce sont « des vivants qui furent avant de devenir les 'absents de l'histoire' »²⁹. Avec cette formule, Ricœur s'insurge contre l'idée d'un passé révolu, englouti, et souhaite redonner aux êtres de jadis leur pleine identité de 'vivants d'avant'. C'est une démarche que l'on retrouve par exemple chez Bernard Wasserstein qui

²⁴ Haenel, entretien Mediapart.

²⁵ Mesnard, *Témoignage*, 230.

²⁶ *Ibid.*, 9.

²⁷ O. Guez déclare ainsi au sujet de son roman : « [...] je ne trahis pas la vérité historique » (voir *Le Bris de Kerne*). Binet évoque ses scrupules (*HHhH*, 396) ; Modiano veille toujours au risque de trahison, qu'il s'agisse de son frère Rudy, évoqué dans *Remise de peine*, ou de Dora (voir Assouline). Haenel insiste sur la nécessité d'une fiction prenant le documentaire pour fondation (voir entretien Mediapart). Jablonka explique en conclusion de son livre son souci de transparence et d'honnêteté (*Histoire des grands-parents*, 368-369).

²⁸ Ricœur, *MHO*, 320.

²⁹ *Ibid.*, 472.

conclue son introduction à la somme qu'il a consacrée aux Juifs d'Europe à la veille de la Seconde Guerre mondiale par ces mots : « The fundamental objective has been to try to restore forgotten men, women, and children to the historical record, to breathe renewed life momentarily into those who were soon to be dry bones »³⁰. Motivation qui sous-tend également le travail de Serge Klarsfeld qui dans et grâce à son *Mémorial* souhaite « restituer aux victimes ce qui était leur première et immédiate dignité : leur identité »³¹.

L'emploi d'un tel syntagme s'applique de manière très convaincante aux biographies de ceux et celles dont les vies ne sont censées présenter aucun intérêt historique particulier, tels par exemple, Dora, Idesa et Matès³². On notera en outre que les détails ordinaires, en particulier ceux relevant de l'habitus et de la quotidienneté — tenue vestimentaire ; tic langagier ; gestuelle — s'avèrent particulièrement efficaces pour dissiper l'épaisse couche d'anonymat recouvrant ce que fut l'existence de tels ayant-été. Même s'il semble à première vue moins immédiatement applicable aux récits centrés sur de grandes figures historiques, le terme imaginé par Paul Ricœur signale toutefois les limites épistémologiques propres au savoir, au regard et au rôle du narrateur vis-à-vis d'un sujet inéluctablement réfractaire. Dans le cas des figures monstrueuses, tels Heydrich ou Mengele, l'approche préconisée par Ricœur peut en outre permettre de ramener le personnage historique à son (in)humanité dans ce qu'elle a de plus prosaïque, et de faire barrage ainsi à toute fascination éventuelle³³. Dans ces deux cas aussi, le petit détail s'inscrit dans une démarche épistémologique et éthique clairement définie.

Le terme ricœurien présuppose une conception particulière du passé et de l'écriture du passé. En effet, selon la conception des disparus qui est la leur — êtres révolus ou ayant-été — romanciers et historiens ne raconteront pas leur vie de la même façon. Inscrire l'ayant-été dans la narration, c'est nécessairement introduire une dose d'énigmaticité, une part d'ombre, que la dissémination des détails va permettre conjointement d'élucider et de préserver : garant d'authenticité, le détail factuel confirme la tangibilité, et la singularité, de la figure évoquée, mais pointe dans le même temps la limite déontologique de la connaissance que l'auteur, et le lecteur, peuvent en avoir.

La terminologie ricœurienne rétablit donc l'individu au centre du dispositif historiographique ; elle met en valeur sa singularité agissante et, par-là, son autonomie vis-à-vis de l'écrivain. Envisager les êtres du passé sous l'égide de l'ayant-été, c'est ainsi d'une part renoncer à l'arrogance d'un présent potentiellement omniscient, et de l'autre résister à la réification du passé en préservant la part de mystère des êtres effacés. Comme le souligne Ricœur toujours dans *La Mémoire* : « Savoir que les hommes du passé ont formulé des expectations, des prévisions, des désirs, des craintes et des projets, c'est fracturer le déterminisme historique en réintroduisant rétrospectivement de la contingence dans l'histoire »³⁴.

Or, cette contingence que désigne Ricœur se concrétise à bien des égards dans les petits détails essaimés dans ces mises en texte du réel. Ces derniers nous renseignent sur les stratégies

³⁰ Wasserstein, *On the Eve*, xxi.

³¹ Cité par Morris, "Avec Klarsfeld," 284.

³² On pourrait leur joindre le sabotier Louis-François Pinagot 'ressuscité' par Alain Corbin en 1998. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Corbin comme Modiano emploient une expression similaire pour reconstituer l'itinéraire de leur 'personnage' : le premier parle d'une « histoire en creux » et le second de la « marque en creux » laissée par certaines personnes.

³³ Dans un entretien, Olivier Guez explique que refusant d'être « ensorcelé » par le personnage, il a procédé par étapes, en cercles concentriques. Extrait de *Le Plein de culture* cité dans BibliObs - Clash culture : <https://bibliobs.nouvelobs.com/critique/20171019.OBS6228/clash-culture-faut-il-lire-la-disparition-de-josef-mengele-d-olivier-guez.html>. Consulté 28 février 2019.

³⁴ Ricœur, *MHO*, 497.

narratives et énonciatives adoptées par les auteurs concernés, et sont emblématiques de la démarche esthétique bien sûr, mais surtout éthique, qui est en jeu dans leur rapport spécifique au passé récent. Comme l'explique Olivier Guez : « À partir du moment où je mettais Mengele dans le titre, j'avais une responsabilité vis-à-vis du lecteur »³⁵. Leurs récits étant tributaires d'une double réalité empirique — celle du contexte historique de la Shoah d'une part ; celle des figures référentielles de l'autre — ces auteurs s'efforcent d'équilibrer principe de véridicité et refus de l'affabulation.

Le petit détail témoigne donc d'une « responsabilité [assumée] de [et par] l'écriture »³⁶ qu'Ivan Jablonka, en référence à son *Histoire des grands-parents*, résume en ces termes : « Ce goût du détail, jusqu'à l'obsession, vise à redonner à chaque victime sa dignité et sa consistance humaines. Dans cette microhistoire familiale, les protagonistes sont des vivants, avec leurs révoltes et leurs échecs, leur parcours et leur normalité, et non des êtres-pour-la-mort. [...] Les morts n'ont pas toujours été morts, et il importait de les rendre à la vie, à leur vie »³⁷. Le détail opère donc à trois niveaux concomitants : Il est garant d'authenticité — ceci est un fait avéré, vérifiable, confirmé par des preuves photographiques et/ou archivistiques ; il dénote la singularité du personnage — le détail vestimentaire, par exemple, souligne l'autonomie et l'individualité potentiellement complexe de la figure évoquée ; enfin, il s'inscrit dans une mécanique narrative romanesque qui va interpeller l'imagination du lecteur et baliser sa lecture.

À bien des égards, comme brièvement signalé dans l'introduction, ces textes se rapprochent d'ouvrages historiographiques classiques, et s'appuient sur un appareil documentaire clairement identifié. Guez insère une bibliographie détaillée à la fin de *La Disparition*, qui inclut œuvres de fiction et ouvrages scientifiques — histoire, philosophie — en français, allemand et anglais. Haenel mentionne en avant-propos les ouvrages consultés pour la rédaction de *Jan Karski*. Des références à des œuvres littéraires, cinématographiques et historiographiques sur la Shoah et la Seconde Guerre mondiale parsèment les pages d'*HHhH*. Reste qu'il s'agit de textes écrits selon les règles du roman, ayant donc recours à des formes d'écriture plus spécifiquement littéraires, tels que l'emploi de tropes (métaphore, métonymie) ; une architecture narrative complexe mêlant plusieurs strates temporelles dont découle un déroulement chronologique mais pas forcément linéaire ; une focalisation restreinte conforme à ce que l'historienne Annette Wiewiorka a appelé une perspective historique horizontale, au 'ras du sol' qui met l'accent sur l'individu et délaisse les « grandes explications générales et généralisantes »³⁸ ; des apartés narratoriels fréquents, ainsi que des ellipses, des blancs, du 'non-dit' ou du 'moins-dit', ces deux derniers procédés étant particulièrement révélateurs de l'approche adoptée par les auteurs.

Dans le même temps toutefois, ces textes tentent d'échapper au « mensonge du romanesque »³⁹ en proscrivant un certain nombre de stratégies narratives qui lui sont généralement associées. Il y a donc rejet : de l'objectification de l'Autre (le personnage en tant que 'créature' de son auteur), de l'artifice, mais aussi et surtout de l'omniscience, de la perspective surplombante, de la complétude narrative. N'étant en rien bercés par l'illusion que le

³⁵ Le Bris de Kerne, "Entretien Guez."

³⁶ Bouju, "Exercice des mémoires," 421. Sur la question de la responsabilité dans *Dora Bruder*, voir également Cooke, "Hollow Imprints," 134.

³⁷ Jablonka, "À nouvelle histoire," 100.

³⁸ Wiewiorka, "Comprendre," 16.

³⁹ Bleikasten, "Roman vrai," 7.

passé peut être reconstruit par le récit, ces auteurs évoquent et commentent le vide et l’absence sans pour autant chercher à les combler⁴⁰.

À l’exception d’Olivier Guez qui raconte Mengele en ayant recours à une voix narrative sourde, détachée, distanciée, les autres affichent clairement, voire ostensiblement dans le cas de Binet, la présence de l’auteur-narrateur. Les interventions auctoriales sont ainsi fréquentes chez Modiano, Binet, Jablonka et Haenel, ceux-ci mettant en scène les affres auxquels ils sont soumis. On constate alors l’essaimage régulier de modalisateurs — questions hypothétiques, locutions adverbiales du type ‘peut-être’ ou ‘sans doute’ — procédés relevant d’une volonté commune de ne pas masquer la part d’incertitude intervenant dans l’énonciation. Les textes ont à cœur de rapporter ce qui s’est passé, dans les limites de la connaissance dont disposent leurs auteurs, sans le recours à la suppléance nécessairement fabulatrice, démarche que résume Jablonka en ces termes : « Je pourrais inventer un bruit de pas dans l’escalier, des coups assénés contre la porte, un réveil en sursaut. Mais 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 tout à la fois assumer ses incertitudes comme faisant partie d’un récit plein et entier et repousser les facilités de l’imagination, même si elle remplit merveilleusement les blancs ».⁴¹

Les écrivains qui m’occupent se situent donc dans une sorte de zone intermédiaire entre d’une part un récit ‘réaliste’, et d’autre part un discours réticent qui se demande « de quoi [il] peut s’autoriser à dire le vrai ? »⁴² C’est ce qui explique, me semble-t-il, l’usage des petits détails tangibles, en particulier ceux qui relèvent du corporel — traits du visage ; gestuelle ; tonalité ; vestiaire — qui permettent de ramener la concrétude du réel au premier plan de la narration, et de redonner ‘corps’ aux figures évoquées.

Revue de détails

Ces ‘petits détails’ servent divers objectifs, qui parfois se recoupent. Chez Modiano comme chez Jablonka, qui a par ailleurs commenté l’influence du premier sur son travail⁴³, et dont les récits s’ancrent autour de victimes de la Shoah, il s’agit d’étoffer, au sens propre comme au sens figuré, les personnages, et de leur redonner leur pleine identité de ‘vivants d’avant’. On notera d’ailleurs que l’écriture de *Dora Bruder*, engendrée par la lecture d’une courte rubrique parue dans le *Paris-Soir* du 31 décembre 1941, a pour prémisses les maigres précisions physiques et vestimentaires disséminées dans une petite annonce. Pour ce faire, Modiano et Jablonka évoquent de manière à la fois précise et récurrente le vestiaire de leurs ‘personnages’. Le recours à l’*ekphrasis*⁴⁴ permet à Modiano de décrire de manière extrêmement détaillée la tenue vestimentaire et plus généralement l’apparence physique de Dora Bruder à partir des quelques photos à sa disposition. Ces indices lui permettent de pressentir le tempérament de Dora, sa personnalité de jeune adolescente ; l’interprétation vient alors s’ajouter à la description objective : « Elle tient la tête haute, ses yeux sont graves, mais il flotte sur ses lèvres l’amorce d’un sourire. Et cela donne à

⁴⁰ Pour Emmanuel Bouju, il s’agit là d’un marqueur propre à la « transcription romanesque de l’histoire », telle qu’elle se manifeste dans un certain nombre de romans européens. Bouju, “Exercice des mémoires,” 419. Voir aussi *ibid.*, 431.

⁴¹ Jablonka, *Histoire des grands-parents*, 267.

⁴² Bleikasten, “Roman vrai,” 9.

⁴³ Dans un entretien accordé à *Mémoires en jeu*, Jablonka définit ainsi ce qu’il appelle le « troisième continent », cette “littérature du réel” dont il voit chez Patrick Modiano l’un des pionniers. Voir Jablonka, “Discours,” 35.

⁴⁴ Sur la question des liens entre Shoah, *ekphrasis* et post-mémoire dans *Dora Bruder*, voir en particulier Howell, “In defiance.”

son visage une expression de douceur triste et de défi »⁴⁵. Tout au long de ces descriptions ekphrastiques, qui se succèdent comme en cascade, amplifiant du coup l' 'étance' de Dora, Modiano associe précision et incertitude dans un alliage quasi oxymoronique : « Elle a douze ans, environ. [...] Ses cheveux sont entourés d'une petite couronne dont on dirait que ce sont des fleurs blanches »⁴⁶ ; « Au fond, la silhouette d'un enfant, de dos, les jambes et les bras nus, en tricot noir ou en maillot de bain. Dora ? » Chaque détail tisse un lien et une affinité entre Dora et le lecteur⁴⁷, l'exactitude apportée à l'évocation des couleurs et des matières rendant la présence de celle-ci presque palpable. Et pourtant, cette même exactitude se conjugue au doute et à l'indécision, car jamais Modiano ne maquille, ne comble, ni ne tait les déficiences de son savoir. En ne nous confiant de Dora que les quelques détails concrets à sa disposition, Modiano redonne à celle-ci toute son intimité et sa dignité d'ayant-été. Par le biais du détail, le romancier fait de son 'personnage' une rescapée de l'histoire⁴⁸ sans jamais basculer dans l'affabulation.

De même, Jablonka⁴⁹, qui a très fréquemment recours aux modulateurs — « qui sait » ; « je présume » ; « elle semble avoir » ; « peut-être » ; « j'ignore » ; « je ne sais pas si... » — met en jeu les éléments concrets permettant d'évoquer l'étance tangible et palpable de ses 'personnages', qu'il s'agisse de précisions onomastiques ou topographiques ou du détail vestimentaire. Incidemment, au début de son enquête, Jablonka se rend à Parzew, la bourgade polonaise d'où sont originaires ses grands-parents, et découvre l'ancienne synagogue reconverte en friperie. Il prend alors une photo à la dérobée : « Une robe mauve garnie d'un col en strass, une robe de mariée, un déshabillé kaki piqué de fleurettes, une chemise de nuit à motifs orange et bleus »⁵⁰. Une litanie vestimentaire qui s'apparente à une biographie s'ouvrant sur la promesse festive du strass, avant de se clore dans la nuit. C'est un fait, les vêtements occupent une place non-négligeable dans ce récit, qu'il s'agisse des « nippes » dont hérite Henya, la petite sœur de Matès Jablonka, forcée d'endosser les vêtements de son aînée⁵¹, du bonnet de fourrure de Shloymé, le patriarche⁵², de « l'énorme manteau noir qui [...] fait une carrure d'athlète »⁵³ à Matès, et surtout du « manteau de fourrure marron » d'Idesa : « C'est l'hiver, bien sûr, et c'est aussi ce qu'elle possède de plus précieux, sans oublier, peut-être, son alliance. Petite Juive qu'on chasse de son pays et qui regarde par la fenêtre du train le paysage défiler, emmitouflée dans sa fourrure... Idesa rêve, Idesa sourit — je la fais sourire. Fourrure marron, locomotive fendait l'espace, tac-tac des roues sur l'acier des rails, fourrure marron, fourrure marron, fourrure marron »⁵⁴. Notons ici la littérarité un peu ostensible de la syntaxe onomatopéique, avec, toutefois, une marque d'honnêteté narratoire — « je la fais sourire ». D'une façon presque métonymique, le manteau nous dit Idesa, sa coquetterie, sa détermination, sa vulnérabilité : « Elle arrive à Paris le 18 avril 1938, sans un centime en poche, sans visa, sans parler un mot de français. Et la voilà avec sa valise et son manteau de fourrure marron sur le parvis d'une gare »⁵⁵. Il s'agit donc d'un usage à la fois réaliste, symbolique et éthique du détail, conférant toute son

⁴⁵ Modiano, *Dora Bruder*, 93.

⁴⁶ *Ibid.*, 33.

⁴⁷ Sur la question de l'identification dans *Dora Bruder*, voir en particulier Suleiman, "Oneself as Another."

⁴⁸ Pour une analyse plus approfondie de *Dora Bruder*, voir en particulier Nicolas Xanthos, "Sentinelles."

⁴⁹ Pour une analyse plus approfondie de l'œuvre d'Ivan Jablonka, voir le numéro spécial de *French Politics, Culture & Society* qui lui a récemment été consacré sous la direction de Nathan Bracher. Voir Bracher 2018.

⁵⁰ Jablonka, *Histoire des grands-parents*, 17.

⁵¹ *Ibid.*, 27.

⁵² *Ibid.*, 37.

⁵³ *Ibid.*, 27.

⁵⁴ *Ibid.*, 125.

⁵⁵ *Ibid.*, 126.

individualité au personnage évoqué, sans pour autant verser dans le psychologique ou la transgression. Jablonka s'est d'ailleurs expliqué sur le rôle joué par ce détail vestimentaire dans la construction et la narration de son récit : « Évoquer le manteau de fourrure marron de ma grand-mère, la gaieté de mon grand-père, est une manière de conjurer leur déshumanisation »⁵⁶. Chez Jablonka comme chez Modiano, le recours à ces précisions *a priori* insignifiantes, permet de célébrer, sans les trahir, la vie des deux femmes, « une biographie plutôt qu'une nécrologie »⁵⁷. Le petit détail physique ou vestimentaire concrétise ainsi le paradigme ricœurien : « Les morts d'autrefois ont été des vivants et [...] l'histoire [l'écriture], d'une certaine façon, s'approche de leur avoir-été-vivant. Les morts d'aujourd'hui sont les vivants d'hier, agissants et souffrants »⁵⁸.

Chez Binet, la finalité du recours au petit détail n'est pas tout à fait la même. S'il fonctionne pour partie dans une logique d'authenticité, il révèle également, par la mise en scène un brin ostentatoire des tergiversations de l'auteur-narrateur, un mouvement égocentrique : « Mon histoire est trouée comme un roman, mais dans un roman ordinaire, c'est le romancier qui décide de l'emplacement des trous, droit qui m'est refusé parce que je suis l'esclave de mes scrupules »⁵⁹. Là où Modiano et Jablonka se saisissent du petit détail dans une logique de restitution — rendre à Dora et Idesa la singularité d'ayant-été qui fut la leur — Binet insiste sur la précision des éléments référentiels insérés dans la narration pour souligner ses propres cas de conscience.

Le romancier est en outre confronté à un dilemme. Tout en se défendant de faire de Reinhard Heydrich la figure centrale de son récit, il reste néanmoins impressionné par l'« indiscutable dimension romanesque »⁶⁰ de ce dernier. Or les vrais héros — au sens historique et romanesque du terme — ce sont le Tchèque Jozef Gabčík et le Slovaque Jan Kubiš qui, le 27 mai 1942, abattent le dignitaire nazi à Prague lors de l'opération Anthropoïde. L'évocation de certains détails, à l'authenticité pas toujours pleinement avérée⁶¹, permet toutefois de mettre en relief la singularité de ces deux figures héroïques: « [...] D'autant plus qu'ils sont charmants. Je ne sais pas où et comment il a appris, mais Gabčík est *fluent* en anglais. Volubile et charmeur, il fait la conversation. [...] Kubiš, moins à l'aise avec la langue, est plus discret, mais il sourit de son air débonnaire, et sa bonté naturelle n'échappe pas à leur hôte »⁶². Mais là où l'invocation du détail opère, chez Modiano et Jablonka, selon une logique que l'on pourrait qualifier d'« incantatoire », elle semble ici servir un objectif essentiellement méta-narratif. Le détail est ainsi mis au service de l'auteur-narrateur beaucoup plus que des figures historiques remémorées. Certes, en s'interrogeant sur les moyens à disposition pour déterminer la couleur exacte de la Mercedes d'Heydrich — noire ? verte ? — ou de l'uniforme de Goering — bleu ? blanc ? — Binet obéit à une logique historiographique — ne pas dire n'importe quoi — mais il en vient à occuper une place très — trop ? — importante dans le récit. Ramenée au même niveau que la vérité énonciatrice — Binet aux prises avec ses détails historiques — la vérité historique est

⁵⁶ Jablonka, « À nouvelle histoire, » 99.

⁵⁷ Ibid., 104.

⁵⁸ Ricœur, *MHO*, 495.

⁵⁹ Binet, *HHhH*, 396. Peter Tame cite la même phrase dans laquelle il voit un signe de mauvaise foi. Tame, « Ceci n'est pas, » 131.

⁶⁰ Binet, *HHhH*, 69.

⁶¹ Voir Tame, « Ceci n'est pas, » 134.

⁶² Binet, *HHhH*, 221.

comme aplanie. Le petit détail voit son apport narratif compromis par la mise en scène égocentrée de l'auteur-narrateur⁶³.

Chez Haenel comme chez Guez enfin, c'est la dimension corporelle des figures référentielles Jan Karski et Josef Mengele qui est mise en avant, dans une finalité, on s'en doute, distincte. Le livre de Yannick Haenel est divisé en trois parties. C'est dans la première, où Haenel commente avec une grande précision l'intervention de Jan Karski au film de Claude Lanzmann *Shoah*, que le recours au détail est le plus manifeste. Haenel insiste alors sur les mains de Karski et sur son visage, en particulier sa bouche et ses yeux. Ce faisant, Haenel, qui confie s'intéresser davantage « aux mystères de ce qu'on pourrait appeler le bien qu'aux vertiges du mal »⁶⁴ souligne la sidération à laquelle est soumis Karski au moment de replonger dans le souvenir des deux visites du ghetto de Varsovie en 1942, autrement dit le moment où le bien et le mal sont pris dans un face-à-face. C'est sur cette sidération, sur l'humanité à vif de Karski, plus que sur ses paroles, plus même, en tout cas dans les premières pages, sur ce que le témoin Karski a vu, que Haenel dirige l'attention de son lecteur : « À plusieurs reprises, la caméra s'approche du visage de Jan Karski. Sa bouche parle, on entend sa voix, mais ce sont ses yeux qui savent. Le témoin, est-ce celui qui parle ? C'est d'abord celui qui a vu. Les yeux exorbités de Jan Karski, en gros plans, dans *Shoah*, vous regardent à travers le temps. Ils ont vu, et maintenant c'est vous qu'ils regardent »⁶⁵. L'importance dévolue ici au détail oculaire permet non seulement de donner chair à Karski, conformément à une exigence d'incarnation rappelant 'l'étoffage' de Dora et Idesa par le biais de la description physique ou vestimentaire, mais surtout il concrétise l'intensité de l'émotion vécue par celui-ci. Comme le dit avec force Corinne François-Denève : « Pour Haenel, il s'agissait dans une certaine mesure de relayer la parole en voie d'amuïssement de Karski, [...] de redonner au témoin mort l'épaisseur peut-être factice, mais au moins lisible, d'un personnage de roman, celui d'un homme confronté à l'horreur absolue »⁶⁶. Le détail avéré — les yeux exorbités de Jan Karski — relie ce qui fut vu, ce qui fut dit, et ce qui est maintenant lu, raccorde le Karski témoin dans la Varsovie de 1942, le Karski narrateur du film de Lanzmann, et l'homme sidéré, et sidérant, du roman de Haenel. Soumis au regard de Karski, le lecteur/spectateur devient à son tour « rouge dans la chaîne de transmission »⁶⁷, et c'est dans cette velléité de sujétion du lecteur découlant du désir de prolonger le « témoignage » de Karski, comme le note François-Denève⁶⁸, que le recours au détail oculaire prend son importance.

Enfin, Olivier Guez, qui s'attèle à la lourde tâche de faire revivre l'une des figures les plus hideuses de la Shoah, le docteur Josef Mengele, a lui aussi recours au détail corporel, dans un double objectif relevant de la véridicité factuelle et du romanesque. L'énonciation qui se déroule, conformément au vœu de Guez, sur un mode « très, très sec, très, très âpre »⁶⁹, est régulièrement ponctuée de brèves descriptions physiques du personnage éponyme, selon un procédé conforme au réalisme romanesque traditionnel : le lecteur peut voir Mengele en train de se regarder dans la glace. Ce faisant, il constate, en même temps que le protagoniste, l'avancée de sa décrépitude

⁶³ Pour une analyse plus approfondie du 'je' narratif dans *HHhH*, je me permets de renvoyer à mon propre travail. Voir Grenaudier-Klijn. Voir également Tame "Ceci n'est pas".

⁶⁴ Dambre, "Entretien Haenel," 234.

⁶⁵ Haenel, *Jan Karski*, 16.

⁶⁶ François-Denève, "La danse," 15. C'est d'ailleurs exactement ce que confie Haenel lorsqu'il dit avoir voulu offrir à Karski « une langue pour le ressusciter, afin que ce nom soit à nouveau prononcé. » Dambre, "Entretien Haenel," 235.

⁶⁷ J'emprunte cette expression à Marie Brunhes, "Paul," 7.

⁶⁸ François-Denève, "La danse," 15.

⁶⁹ Le Bris de Kerne, "Entretien Guez". Haenel aussi disait chercher « quelque chose de [...] très sec », et parle de la nécessité d'« assécher l'écriture ». Dambre "Entretien Haenel," 234 et 235.

corporelle. Guez insiste sur la corporalité de son protagoniste pour ramener celui-ci à sa dimension ‘humaine’ : « Je voulais montrer que Mengele était un homme. Je déteste quand on présente les nazis comme des martiens, des monstres, « l’Ange de la Mort », ces expressions : c’est beaucoup trop facile et ce n’est pas regarder la vérité en face »⁷⁰.

Le romancier exploite ainsi un petit détail corporel pour ramener son personnage à toute sa répugnante petitesse. Redoutant d’être démasqué par des traits trop distinctifs évoqués à plusieurs reprises dans le roman — « Ce maudit front qui le tracasse et finira par le trahir, avec le trou qu’il a entre les dents »⁷¹ — l’« infatigable dandy cannibale »⁷² décide alors d’arborer une moustache qui « le dégoûte mais en camouflant partiellement l’espace entre ses incisives supérieures, [...] le sécurise »⁷³. Cette moustache infecte, arborée pour masquer la vérité — ne pas être reconnaissable en tant que Mengele — finit par être ingérée par son propriétaire, hâtant du coup son déclin : « Le médecin retire du ventre de Mengele une impressionnante boule de poils. À force de mâchonner sa moustache, ils se sont amalgamés jusqu’à boucher son transit »⁷⁴. L’*Übermensch* imberbe, si fier de sa peau lisse, réduit à un bouchon de poils... : « C’est peut-être ça le vrai sujet du livre [remarque Olivier Guez]. Comment Mengele s’auto-dévore, se ronge »⁷⁵. Récusant toute psychologie, Guez fait d’un détail dérisoire — une pitoyable moustache — le symbole d’une double abjection : celle que nous inspire le Mengele historique, mais aussi celle, ontologique, d’un individu symbole de ce que l’auteur désigne comme la « médiocrité du mal »⁷⁶. Ici, le détail satisfait aux trois niveaux concomitants évoqués plus haut : la moustache opère tout d’abord en garant d’authenticité — les photos d’après-guerre de Mengele dont nous disposons le représentent en effet tel quel. Dans un deuxième temps, elle permet au narrateur de singulariser son protagoniste selon un déplacement métonymique : la moustache, telle une ignoble chenille, symbolise l’abjection du ‘médecin’ nazi. Enfin, la moustache participe de la construction d’un roman qui, quoique centré sur une figure référentielle maléfique, refuse à tout moment de se soumettre à une quelconque fascination du mal, restreignant du coup l’espace conféré à son lecteur. Le petit détail parvient ainsi à tendre une passerelle entre l’historiographie et le romanesque.

En conclusion

Les textes très brièvement commentés ici témoignent de ce que Gianfranco Rubino a appelé la « pulsion historicisante »⁷⁷ du roman français contemporain, qui, incidemment, ne semble pas prête de se ralentir. Or si l’historien, selon Mona Ozouf, est tenu de négliger les détails « sous peine de ne pouvoir endiguer leur marée »⁷⁸, le romancier du réel doit lui-aussi veiller au grain. Grisés de détails avérés, il pourrait bien en effet enfermer son ‘personnage’ sous la cloche de verre mortifère et sclérosante de la reconstitution. Il doit donc se tenir au plus près du réel historique sans jamais se laisser aller à en forcer les portes. Le petit détail devient alors portier autant que sentinelle de l’ayant-été.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Guez, *La Disparition*, 120.

⁷² Ibid., 19.

⁷³ Ibid., 120.

⁷⁴ Ibid., 186-187.

⁷⁵ Le Bris de Kerne, “Entretien Guez.”

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Rubino, “L’Histoire interrogée,” 11.

⁷⁸ Ozouf, “Récit des romanciers,” 22.

Mis au service d'un objectif concomitamment éthique, historiographique, symbolique ou métaphorique, les petits détails qui parsèment ces cinq 'mises en texte du réel' attestent d'une double volonté de « vivification de l'histoire »⁷⁹ et de pare-feu à la dérive fictionnalisante du romanesque. Dans chaque cas, le détail — vestimentaire, vocal, physique — contribue à une incarnation 'bridée' de la figure historique invoquée, que celle-ci soit tragique, héroïque, ou abjecte. Car l'ayant-été oblige à la réticence, qui est tout le contraire de l'ignorance.

« En faisant le récit d'une vie dont je ne suis pas l'auteur quant à l'existence, je m'en fais le coauteur quant au sens »⁸⁰ nous dit Ricœur. En ayant recours aux petits détails, legs infime de l'histoire au présent, ces cinq metteurs en texte laissent aux ayant-été la part d'ombre qui leur revient. À l'évanescence de ces derniers, font ainsi écho des narrations sobres et délicatement réticentes tissant la trame subtile d'une autre manière de dire l'Histoire.

Références

- Assouline, Pierre. 1990. "Modiano, lieux de mémoire." *Lire* 176 : 34-46.
- Attack, Margaret. 1989. *Literature and the French Resistance: Cultural Politics and Narrative Forms 1940-1950*. Manchester.
- Bayard, Pierre. 2017. "Le jour où j'ai rencontré Yves Guéna." *Mémoires en jeu* 5 : 46-49.
- Binet, Laurent. 2010. *HHhH*. Paris.
- Bleikasten, André. 1987. "Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit." *Revue française d'études américaines* 31 'Histoire et fiction/History and fiction' : 7-17.
- Boucheron, Patrick. 2011. "On nomme littérature la fragilité de l'histoire." *Le Débat* 165 'L'histoire saisie par la fiction' : 41-56.
- Bouju, Emmanuel. 2010. "Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent ». La transcription de l'histoire dans le roman contemporain." *Annales. Histoire, Sciences sociales* 65, no. 2 : 417-438.
- Bracher, Nathan. 2015. "L'Histoire à l'épreuve de l'affabulation romanesque : HHhH de Laurent Binet comme cas de figure." *Symposium* 69, no. 2 : 98-110.
- . 2015. "L'Histoire hors sujet ou Écrire le passé « comme Elstir peignait la mer » : le cas de *L'Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* d'Ivan Jablonka." *Modern & Contemporary France* 23, no. 3 : 387-407.
- . 2016. "Timely Representations: Writing the Past in the First-person Present Imperfect." *History & Memory* 28, no. 1 : 3-35.
- . Dir (invité), 2018. "Writing History and the Social Sciences with Ivan Jablonka." *French Politics, Culture & Society* 36, no. 3.
- Brunhes, Marie. 2016. "Paul, Wlodka & David." *Mémoires en jeu* 1 : 6-7.
- Cooke, Dervila. 2004. "Hollow Imprints: History, Literature and the Biographical in Patrick Modiano's *Dora Bruder*." *Journal of Modern Jewish Studies* 3, no. 2 : 131-145.
- Corbin, Alain. 1998. *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu 1798-1876*. Paris.

⁷⁹ Expression qu'Ivan Jablonka emprunte à Leslie Stephen. Voir Jablonka, *L'histoire est une littérature*, 51.

⁸⁰ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 191.

- Dambre, Marc, dir. Avec le concours de Christopher D. Lloyd et Richard J. Golsan. 2013. *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*. Paris.
- . "Entretien avec Yannick Haenel. Précisions sur *Jan Karski*." In *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, 233-242. Paris.
- Dosse, François. 2011. "L'histoire entre science & fiction." *Acta fabula* 12-6 'Faire & refaire l'histoire'. <http://www.fabula.org/acta/document6399.php>.
- François-Denève, Corinne. 2017. "La danse de mort." *Mémoires en jeu* 4 : 14-16.
- Golsan, Richard J. 2010. "L'Affaire Karski: Fiction, History, Memory Unreconciled." *L'Esprit créateur* 50, no. 4 : 81-96.
- . 2013. "Entretien avec Henry Rousso." In *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, 159-164. Dir. Marc Dambre. Paris.
- Grenaudier-Klijn, France. 2014. "Savoir historique et fiction romanesque : *HHhH* de Laurent Binet ou les travers du « je » narratif." *Romanica Wratislaviensia* LXI : 139-148.
- Guez, Olivier. 2017. *La Disparition de Josef Mengele*. Paris.
- Haenel, Yannick. 2009. *Jan Karski*. Paris.
- . 2010. "Yannick Haenel répond à Claude Lanzmann." Entretien, *Mediapart* <https://www.dailymotion.com/video/xbz135>
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge.
- Howell, Jennifer. 2010. "In defiance of genre: The language of Patrick Modiano's *Dora Bruder* project." *Journal of European Studies* 40, no. 1 : 59-72.
- Jablonka, Ivan. 2012. *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*. Paris.
- . 2013. "À nouvelle histoire, nouvelle mémoire." In *Nouvelles perspectives sur la Shoah*. Dir. Ivan Jablonka et Annette Wieviorka, 91-105. Paris.
- . 2014. *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris.
- . 2017. "Discours de la méthode." *Mémoires en jeu* 4 : 31-35.
- Le Bris de Kerne, Jan. 2017. "Entretien avec Olivier Guez." *Diacritik*. <https://diacritik.com/2017/11/06/olivier-guez-cest-quoi-mengele-apres-mengele-le-grand-entretien/>
- Lloyd, Christopher D., et Margaret Atack., Dir. 2012. *Framing Narratives of the Second World War and Occupation in France, 1939-2009*. Manchester.
- Mesnard, Philippe. 2007. *Témoignage en résistance*. Paris.
- Modiano, Patrick. 1997. *Dora Bruder*. Paris.
- Morris, Alan. 2009. "Avec Klarsfeld, contre l'oubli: Patrick Modiano's *Dora Bruder*." *Journal of European Studies* 36 : 269-293.
- Pallières, Arnaud des. 1996. *Drancy Avenir*. Paris : Les Films du Requin.
- Ozouf, Mona. 2011. "Récit des romanciers, récit des historiens." *Le Débat* 165 'L'histoire saisie par la fiction' : 13-25.
- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris.
- . 2000. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris.
- Rousso, Henry. 2015. "Pourquoi nous ne sommes pas seulement du « présent »." *Europe. Revue littéraire mensuelle* 1038 'Patrick Modiano' : 123-128.

- Rubino, Gianfranco. 2014. "L'histoire interrogée." In *Le Roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, 11-27. Dir. Gianfranco Rubino et Dominique Viart. Macerata.
- Suleiman, Susan Rubin. 2006. *Crisis of Memory and the Second World War*. Cambridge.
- . 2007. "'Oneself as Another': Identification and Mourning in Patrick Modiano's *Dora Bruder*." *Studies in 20th & 21st Century Literature* 31, no. 2 : 325-349.
- Tame, Peter. 2013. "« Ceci n'est pas un roman » : *HHhH* de Laurent Binet, en deçà ou au-delà de la fiction ?" In *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, 129-136. Dir. Marc Dambre. Paris.
- Wasserstein, Bernard. 2013. *On the Eve. The Jews of Europe before the Second World War*. London.
- Wieviorka, Annette. 2013. "Comprendre, témoigner, écrire." In *Nouvelles perspectives sur la Shoah*, 5-18. Dir. Ivan Jablonka et Annette Wieviorka. Paris.
- Xanthos, Nicolas. 2011. "Sentinelles de l'oubli et reflets furtifs. Permanence, rupture et régimes d'historicité dans *Dora Bruder*." *Orbis Litterarum* 66, no. 3 : 215-237.