

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE FRAGILE ÉQUILIBRE DE LA MÉTAFICTION HISTORIOGRAPHIQUE :  
UNE ÉTUDE DE L'ETHOS PERFORMÉ DANS *HHHH* DE LAURENT BINET

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ANNIE TALBOT

JUILLET 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Pour sa confiance, son soutien et sa bienveillance, je tiens d'abord à remercier mon directeur, M. Dominique Garand. Merci de m'avoir épaulée dans l'accomplissement de ce projet qui m'a tant passionnée et que vous avez encadré avec autant d'enthousiasme que de générosité. Surtout, merci d'avoir cru en moi dès le baccalauréat : en me tendant la main et en m'encourageant à poursuivre mes études aux cycles supérieurs, jusqu'au doctorat, vous avez renforcé ma vocation et conforté mon sentiment d'être à ma place, dans le domaine des études littéraires.

Aux collègues et aux professeur·es avec qui j'ai pu échanger sur mon projet, merci d'avoir nourri ma réflexion. À l'endroit de M. Robert Dion, j'adresse un merci tout particulier, pour les nombreuses occasions offertes. Pour leur soutien financier, tout au long de ma maîtrise, j'aimerais exprimer ma gratitude envers le Conseil de Recherche en Sciences humaines du Canada (CRSH), le Fonds de Recherche du Québec - Société et Culture (FRQSC) ainsi que le Programme de bourses institutionnelles aux cycles supérieurs de l'Université du Québec à Montréal.

Je tiens également à remercier mes ami·es et mes proches, pour leur affection, leur humour et leurs encouragements. Pour leur folie salvatrice, je remercie mon frère et ma sœur. Enfin, je remercie chaudement mes parents, Lucie et Marc-André. Votre patience intarissable et votre douceur m'ont été vitales, sans compter votre support indéfectible dans toutes les sphères de ma vie, dans les meilleurs moments comme dans les pires. Pour tout cela, je vous suis éternellement reconnaissante.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I LA PLACE DU SUJET DANS L'ÉNONCIATION DES DISCOURS LITTÉRAIRE ET HISTORIQUE .....	13
1.1 La polarité des univers littéraire et historique, les relents d'une rupture .....	14
1.2 L'ethos, une notion interdisciplinaire et pluridimensionnelle .....	19
1.2.1 Présupposés définitionnels : origine et évolution du concept.....	19
1.2.2 Sur la scène de l'énonciation littéraire : images d'auteur et scénographies.....	29
1.3 Les auctorialités performées dans le roman : un intérêt à justifier dans les études littéraires.....	32
1.4 Voix au présent, vision du passé : une médiation par le sujet de l'énonciation .....	35
CHAPITRE II L'ETHOS PERFORMÉ ET LA NÉGOCIATION DU CONTEXTE DE L'ÉNONCIATION : LES MULTIPLES SCÉNOGRAPHIES D'UN SUJET « POLYPHONIQUE » .....	44
2.1 L'envers du texte : « je vois trop les grosses ficelles du procédé, j'entends trop la voix de l'auteur » ( <i>H</i> , p. 33).....	47
2.1.1 La mise en abyme de l'enquête historiographique et de l'écriture romanesque .....	47
2.1.2 Métafictionnalité et métanarration : l'autoréflexivité critique du texte littéraire.....	57
2.2 Ethos et performance de « soi » discursive : les scénographies du sujet de l'énonciation .....	62
2.2.1 L'écrivain scrupuleux .....	63
2.2.2 L'historien-enquêteur .....	72
2.2.3 Le témoin différé .....	80

CHAPITRE III PRÉSENTATION DE SOI ET RÉCEPTIVITÉ : LA PROGRAMMATION D'UNE LECTURE .....	93
3.1 Un pacte de lecture ambigu : l'établir et/ou le rompre ? .....	95
3.1.1 Préceptes de référentialité, d'historicité et de véracité .....	95
3.1.2 La gestion d'un horizon d'attente ou l'anticipation des effets de lecture .....	103
3.2 Les anomalies fictionnelles .....	112
3.2.1 La scène de l'attentat : une séquence cinématographique .....	113
3.2.2 La scène de l'uchronie : et s'ils avaient survécu... ..	117
3.2.3 La scène finale : « Si je le fais, ce sera la preuve définitive que, décidément, la fiction ne respecte rien » ( <i>H</i> , p. 148).....	120
3.3 Une poétique de la disculpation : l'incorporation de l'ethos discursif.....	124
CONCLUSION .....	129
BIBLIOGRAPHIE .....	138

## RÉSUMÉ

En prenant pour objet d'étude une œuvre de métafiction historiographique, soit *HHhH* (2009) de Laurent Binet, le présent mémoire propose d'explorer les lieux d'interaction et d'intersection entre l'Histoire et la littérature. Tout en offrant une réflexion critique sur les potentialités et les limites des pratiques romanesque et historienne, l'analyse de cette œuvre hybride nous permet d'exposer les enjeux narratifs, méthodologiques, éthiques et esthétiques impliqués dans l'écriture du passé par un sujet au présent. À travers une approche transdisciplinaire – au carrefour des études littéraires, de l'analyse du discours, de l'historiographie, de l'épistémologie ainsi que des théories de la réception et de la lecture –, ce projet de recherche entend étudier les différentes stratégies par lesquelles la littérature du réel revendique son droit de « dire vrai » sur le monde et sur le passé, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle.

Dans le premier chapitre de notre mémoire, qui en constitue l'ancrage théorique, nous constatons que les relents du divorce entre les disciplines historique et littéraire imprègnent toujours les contextes de production et de réception des œuvres littéraires qui s'arriment au réel historique. Afin d'étudier la place du sujet dans l'écriture de l'Histoire, nous introduisons ensuite les concepts d'ethos, de scénographie et de posture auctoriale. Seront mises en évidence la nature médiée de toute accession à la connaissance ainsi que la facticité de la posture d'énonciation « objective » dans les sciences sociales narratives. Dans un deuxième chapitre, nous nous penchons sur les dimensions métatextuelle et autoréflexive de l'œuvre. Nous y dégagons trois scénographies, soit celles de l'*écrivain scrupuleux*, de l'*historien-enquêteur* et du *témoin différé*, qui travaillent respectivement à rendre le discours légitime, le narrateur crédible et le récit authentique. Dans un troisième chapitre, nous nous intéressons à la situation de communication instituée dans l'œuvre. Notre analyse du pacte de lecture établi ainsi que des anomalies fictionnelles qui semblent y contrevenir nous permet de réfléchir au rôle que joue l'imaginaire dans l'écriture de l'Histoire. En définitive, nous verrons que l'ethos discursif du sujet de l'énonciation et les scénographies qui en découlent répondent au besoin de programmer par avance la lecture et participent à la gestion de l'horizon d'attente d'un lectorat anticipé. Réel dialogue entre les disciplines, la métafiction historiographique de Laurent Binet comporte une valeur heuristique pour repenser les modes de coexistence du fait historique et de la fiction romanesque dans un même texte : en résulte une écriture de l'évènement historique qui est tout aussi rigoureuse qu'enlevante.

Mots clés : Métafiction historiographique ; littérature contemporaine du réel ; écriture de l'Histoire ; fiction romanesque ; fait historique ; réflexivité narrative ; historiographie ; présentation de soi et pratiques discursives ; ethos ; scénographies ; postures actoriales ; *HHhH* ; Laurent Binet.

## INTRODUCTION

*Car l'Histoire n'est pas seulement affaire d'historiens. [...] [L]'Histoire, cette Histoire, est notre objet commun. Ainsi s'étonnerait-on que la littérature n'y ait pas sa part<sup>1</sup>.*

Dominique Viart

Notre époque a soif de réalité ; ce constat que formulait David Shields dans son manifeste *Reality Hunger* (2010) explique sans doute le foisonnement des productions littéraires factuelles, non fictionnelles et documentaires au XXI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Après s'être longuement repliée sur elle-même pour interroger ses propres formes<sup>3</sup>, il semble que la littérature française se tourne à nouveau vers le monde avec des œuvres qui cherchent obstinément à le saisir. Ce faisant, les champs de la littérature et des études littéraires de l'extrême contemporain sont marqués par la reprise de topoï familiers ; selon Dominique Viart, les dernières décennies accusent non seulement un « retour au réel », mais également un « retour au sujet » et un « retour à l'Histoire » (Viart, 2014, p. 29). Dans cette mouvance, à laquelle s'attarde l'historien français Patrick Boucheron dans une série d'articles, « le bruit court qu'il appartient désormais

---

<sup>1</sup> Dominique Viart (2009), « Avant-propos », dans *Écritures contemporaines 10 : Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », p. 3.

<sup>2</sup> Dans son article « Littérature contemporaine : un “tournant documentaire” ? » (2017c), Marie-Jeanne Zenetti répertorie les différents modes d'inscription du réel dans la littérature contemporaine. Elle précise que dans un contexte littéraire, le terme « “documentaire” implique le recours au document en tant que matériau [...], tandis que “non-fiction” met l'accent sur l'idée d'un pacte référentiel (généralement discursif). » (Zenetti, 2017c, p. 3)

<sup>3</sup> Avec le *Nouveau Roman*, la littérature de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle s'était détournée « d'une réalité qu'elle ne sa[vait] plus dire. » (Viart, 2009, p. 4) Dans l'essai qu'elle consacre au genre, Nelly Wolf qualifie le Nouveau Roman de « littérature sans histoire ». À propos de l'esprit de rupture qui caractérise l'époque, Wolf indique que « [l]'ère du soupçon impose le silence à tous les bruits du siècle. » (Wolf, 1995, p. 161)

au roman [documenté] d'assumer une part de la vérité du passé. » (Boucheron, 2011, p. 41) Loin de faire consensus cependant, cet horizon de réception des œuvres est matière à controverse. En réinvestissant les grands traumatismes du siècle dernier, notamment la mémoire de la Seconde Guerre mondiale<sup>4</sup>, les rentrées littéraires des dernières années ont, sans grande surprise, apporté leur lot de polémiques. Parce qu'ils contribuent à troubler les frontières entre « fictionnalité » et « factualité », tout en réintroduisant la question de la place de la fiction dans l'écriture de l'Histoire, des romans tels que *Les Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell ou *Jan Karski* (2009) de Yannick Haenel se sont attiré les réprobations d'historien·nes inquiété·es. Le « tournant historique » que connaît aujourd'hui la production romanesque<sup>5</sup> annonce-t-il le brouillage des régimes de vérité en suggérant que « la fiction romanesque et la vérité historique sont en voie d'hybridation [...] » (Boucheron, 2010, p. 444) ? Cet « assaut contre la frontière » fait frémir les spécialistes de l'Histoire qui, après la crise révisionniste, s'étaient targués d'en assurer l'étanchéité (Boucheron, 2010, p. 465). Doit-on pour autant conclure, à l'instar d'Aurélie Barjonet, que « la vague actuelle se caractérise par une mise en concurrence très forte du savoir historique et du savoir

---

<sup>4</sup> Tel que le stipule Aurélie Barjonet, chercheuse spécialisée sur les écrivain·es non témoins de la Shoah, l'intérêt pour la Seconde Guerre mondiale trouve un nouveau souffle sur la scène littéraire française des vingt dernières années, notamment chez des écrivain·es de la « troisième génération » (né·es dans les années 1970 ou à la fin des années 1960). « Actuellement, les textes sur la Seconde Guerre mondiale sont si nombreux qu'on peut parler de phénomène » (p. 39), affirme-t-elle dans un article intitulé « La troisième génération devant la Seconde Guerre mondiale : une situation inédite » (2012). Dans « On nomme littérature la fragilité de l'histoire » (2011), Patrick Boucheron souligne quant à lui que « ce que l'on nomme histoire dans les débats qui concernent ses frontières tremblantes avec la littérature se réduit le plus souvent, explicitement ou non, à la mémoire des violences du XX<sup>e</sup> siècle, et tout particulièrement de la Shoah. » (Boucheron, 2011, p. 44-45)

<sup>5</sup> Dominique Viart invite toutefois à nuancer l'affirmation d'un retour triomphant de l'Histoire dans la production littéraire française contemporaine, car « [...] ce "retour" est autant le fait de la critique, qui porte désormais un autre regard sur les œuvres, que des écrivains qui n'hésitent plus à souligner cet aspect de leur travail. » (Viart, 2009, p. 14) Dans un article intitulé « "Toute littérature est assaut contre la frontière" : Notes sur les embarras historiques d'une rentrée littéraire » (2010), Patrick Boucheron soutient que toute tendance littéraire est une construction discursive, un « fait journalistiquement constitué » (Boucheron, 2010, p. 443). Il reconnaît nonobstant qu'en s'affirmant, une tendance littéraire produit des effets « susceptibles de modifier la réception publique de la production littéraire et, à terme peut-être, sa mise en œuvre par les écrivains eux-mêmes. » (Boucheron, 2010, p. 444)

littéraire » (Barjonet, 2013, p. 1) ? À en croire les critiques, « le roman relaie efficacement l'histoire, dès lors que le romancier prend la peine de lire scrupuleusement ses “devanciers” historiens, dont la tâche se trouve ramenée à une sorte de science auxiliaire de l'invention littéraire [...] » (Boucheron, 2010, p. 442). En revanche, lorsqu'il est question de saisir (*sans dessaisir*) l'événement historique avéré pour en faire le récit fidèle, le roman n'est-il pas tenu de renoncer aux artifices de la fiction, reniant par le fait même une composante fondamentale de son écriture et de ce qui le constitue comme genre littéraire<sup>6</sup> ? À propos des nouvelles frontières du récit, Alessandro Leiduan affirme que « [...] la factualité n'est pas l'otage des conventions historiques qui ont modelé jusqu'ici les discours factuels et [que] la fictionnalité ne l'est pas non plus à l'égard des conventions historiques qui ont modelé jusqu'ici les discours fictionnels. » (Leiduan, 2014, p. 4) Pourtant, selon son acception plus péjorative, la fiction est souvent envisagée comme une « contre-vérité » (Cohn, 2001, p. 13) ; c'est d'ailleurs pourquoi l'idée de son association avec le « fait » dans un texte, nonobstant l'intention d'en maintenir l'intégrité, peut sembler contre-intuitive, générer la suspicion et même heurter les sensibilités. Considérant ces aprioris, quelles sont les conditions de possibilité du « roman vrai<sup>7</sup> » sur l'Histoire et quels principes régissent son énonciation équivoque ? Dans le décloisonnement des discours de savoir, de quelle « vérité » la littérature contemporaine transitive peut-elle légitimement se porter garante ?

---

<sup>6</sup> Dans « “ Ceci n'est pas un roman ” : HHHH de Laurent Binet, en deçà ou au-delà de la fiction ? » (2013), chapitre de l'ouvrage collectif *Mémoires occupées : Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Peter Tame indique que fiction et roman vont typiquement de pair : « Qu'est-ce donc qu'un roman ? Les définitions varient, mais il s'agit *normalement* d'une œuvre en prose avec une intrigue et des personnages fictifs. [...] Puisque c'est une “fiction”, il est clair que la part de l'imagination, de l'imaginaire et d'inventivité créatrice devrait y être importante. » (Tame, 2013)

<sup>7</sup> L'expression oxymorique « roman vrai » est empruntée à Paul Veyne dans son célèbre ouvrage *Comment on écrit l'histoire* (1971). Ici, nous y faisons appel pour désigner ces œuvres littéraires qui prétendent, « au rebours de la fiction ordinaire, [...] échapper [...] au mensonge du romanesque. » (Bleikasten, 1987, p. 7)

### *HHhH* et son système narratif stratifié

Tenant compte de ces réflexions préliminaires, le présent mémoire propose d'étudier une œuvre qui se prête particulièrement bien à l'analyse des frontières entre l'Histoire (qui prétend s'en tenir au réel) et la littérature de fiction (qui donne une portée cognitive à l'invention), soit *HHhH*<sup>8</sup> (2009) de Laurent Binet. Bien qu'il participe du nouvel état de la mémoire contemporaine sur la Seconde Guerre mondiale<sup>9</sup>, le projet littéraire de Binet se distingue de ceux qu'ont proposé Haenel ou Littell avant lui. Dans ce texte hybride au titre insolite<sup>10</sup>, un narrateur – avatar textuel de la figure auctoriale de Laurent Binet – prend en charge le récit d'un épisode marquant de la Seconde Guerre mondiale, soit l'opération « Anthroïde ». Rappelons que cette mission confiée à Jozef Gabčík et Jan Kubiš, deux parachutistes tchécoslovaques de la Résistance, avait pour objectif l'assassinat du SS Reinhard Heydrich, l'une des figures de proue du régime nazi. Au niveau de sa diégèse historique, le roman raconte la montée d'Heydrich au pouvoir, l'élaboration et les préparatifs de l'opération « Anthroïde », son point culminant avec l'attentat du 27 mai 1942 à Prague, puis les représailles et contrecoups qui s'en suivront. En retraçant différents moments marquants<sup>11</sup> de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le récit fait aussi état du crescendo des tensions et des violences qui ont déchiré l'Europe et entraîné le

---

<sup>8</sup> Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le signe *H*, suivi du folio.

<sup>9</sup> Avec cette œuvre – qui a connu un succès critique et commercial considérable, qui fut traduite dans plusieurs langues et même adaptée au cinéma en 2017 –, Laurent Binet a indéniablement contribué à faire (re)découvrir un épisode marquant de la Seconde Guerre mondiale, tant en Europe qu'ailleurs. Pour *HHhH*, Laurent Binet s'est mérité le Prix Goncourt du premier roman en 2010 et le Prix des lecteurs du Livre de Poche en 2011. Les effets de son livre sur la mémoire contemporaine de l'événement sont quantifiables : il aura en quelque sorte fait « œuvre de transmission ». Les années qui ont suivi la parution de *HHhH* furent marquées par une valorisation accrue des traces, des archives et des lieux historiques dépositaires de la mémoire de l'événement (l'opération « Anthroïde »), doublée d'une volonté de les enrichir ou d'en assurer la conservation pour les générations futures.

<sup>10</sup> L'acronyme *HHhH* renvoie à une locution allemande se traduisant par « le cerveau d'Himmler s'appelle Heydrich » (*H*, p. 179-180).

<sup>11</sup> Parmi les événements notoires évoqués, nous relevons entre autres la nuit des Longs Couteaux, l'*Anschluss*, la nuit de cristal, les accords de Munich, la capitulation de la Tchécoslovaquie, l'instauration du protectorat de Bohême-Moravie, l'autorisation de la Solution finale, le massacre de Babi Yar, le massacre de Lidice, etc.

génocide juif. Or, bien qu'ils occupent une place prépondérante dans *HHhH*, l'Histoire et ses acteurs n'en constituent pas pour autant les seuls objets. L'instance narrative qui livre le récit de l'événement historique avéré se met également en scène parallèlement dans l'œuvre à travers le récit, autobiographique pourrait-on dire, de sa pratique d'écriture et de son enquête historico-documentaire. Se déploie ainsi une trame métanarrative, quasi métatextuelle, où l'avatar de Binet expose la fabrique de son « roman<sup>12</sup> », problématise son rapport à la fiction et thématise la contrainte du respect de la vérité historique dans son entreprise littéraire. Dans ce système narratif complexe, échelonné sur plusieurs paliers diégétiques, les questions de la méthode et des contingences de la mise en récit du réel historique deviennent tout autant les points focaux de l'œuvre que l'Histoire qu'elle entend livrer. Le statut générique de *HHhH* étant constitutivement hybridé<sup>13</sup> – selon l'instance narrative, il s'agirait d'un « *infra roman*<sup>14</sup> » (*H*, p. 327) –, il est pertinent de demander comment un tel récit permet de repenser le partage entre la littérature de fiction et l'historiographie.

---

<sup>12</sup> Cette appartenance générique est ouvertement remise en question dans l'œuvre, même si elle figure dans son paratexte ; c'est pourquoi nous la placerons entre guillemets dorénavant. En effet, bien que le livre affiche la mention « roman » sur sa page de garde ou sur sa page de couverture, nous verrons que la désignation générique de *HHhH* est problématique, tant pour son instance narrative que pour les lecteur·trices.

<sup>13</sup> Dans « “Ceci n'est pas un roman” : *HHhH* de Laurent Binet, en deçà ou au-delà de la fiction ? » (2013), Peter Tame énumère les genres qui interagissent dans l'œuvre et qui y sont incidemment interrogés, soit le roman, l'autobiographie, la biographie et le récit historique (l'essai historique).

<sup>14</sup> Dans le 205<sup>e</sup> chapitre (ou fragment) du livre, le narrateur réfléchit à la désignation générique de son projet hybride : « Je crois que je commence à comprendre : je suis en train d'écrire un *infra roman* » (*H*, p. 327). Les lecteur·trices devront cependant déduire ce qu'entend par là l'avatar de Binet, le néologisme restant indéfini jusqu'à la toute fin. Dans « Reflections on Truth, Veracity, Fictionalization, and Falsification » (2019), Monica Latham demande à Laurent Binet ce que désigne la catégorie générique « *infra roman* » : « Is it a novelistic account stripped of its fictional dimension as much as possible? Is it a novel that resorts to the techniques and mechanisms of fiction, but remains nonfictional? » (Latham, 2019, p. 39) Acquiesçant à ces hypothèses, l'auteur répond : « I usually say that it is a novel that uses all the tools offered by literature, except for the main one: fiction. I mean all the stylistic choices, suspense, compositional methods, ending effects, but not fiction. It is as if I were dangerously approaching the edge of the cliff of fiction, but at the last moment I decide not to jump, not to make the final leap that would tip me over toward fiction. » (Latham, 2019, p. 39) À la lumière de cette « définition », il nous semble que l'*infra roman* se rapproche du « non-fiction novel ».

## Le potentiel heuristique de la métafiction historiographique

Au sein d'un même texte, comment faudrait-il raccorder la forme littéraire à la méthode des sciences sociales pour qu'en résulte une écriture de l'Histoire qui soit tout aussi rigoureuse qu'enlevante, aussi crédible et légitime qu'inventive ? Les projets historiographique et romanesque étant, selon toute apparence, antinomiques<sup>15</sup>, comment le sujet de l'énonciation devrait-il *raconter littérairement* une Histoire vraie, et ce, dans l'optique qu'elle soit lue et reçue comme telle ? Cette question épineuse traverse l'*infra roman* de Laurent Binet de part en part. Pour le narrateur, l'*Histoire* (avec un grand H) n'est pas une *histoire* comme les autres ; la mettre en scène dans un « roman » ne va pas de soi, les risques de trahir et de dénaturer par la fiction étant considérables<sup>16</sup>. L'acronyme du titre annonçait d'ailleurs déjà symboliquement la lutte qui allait se jouer dans le texte entre l'Histoire (avec un grand H), cet horizon d'attente, et l'histoire (avec un petit h), qu'il faut bien raconter, au péril de la première. Dans *HHhH*, « fiction romanesque » et « fait historique » se voudraient foncièrement irréconciliables ; ne leur est pas non plus attribuée une valeur équivalente dans le texte<sup>17</sup>. Cela dit, la séparation entre les deux registres n'est pas aussi nette qu'escompté : « [c]ette volonté de définir l'Histoire [...] en fonction de sa supposée opposition à l'affabulation romanesque finit par confirmer au contraire l'aspect irréductiblement narratif de l'histoire. » (Bracher, 2015a, p. 100) En se prenant lui-même pour objet (de réflexion et de représentation), le « roman » de Binet met son dispositif narratif à nu. À sa manière, l'œuvre participe d'une esthétique que Lionel Ruffel qualifie de « déconstructionniste », c'est-à-dire qu'elle relève d'un réalisme « qui s'observe et se déconstruit sans cesse pour ne pas tomber dans le piège

---

<sup>15</sup> À l'instar de Paul Ricoeur, il faut reconnaître qu'« [e]ntre “réalité du passé” et “irréalité de la fiction”, la dissymétrie est totale. » (Ricoeur, 1985, p. 284)

<sup>16</sup> Nous verrons que ce scrupule est principalement lié à l'objet traité dans l'œuvre ainsi qu'à la révérence que l'avatar de Binet entretient à l'endroit de ses « héros ».

<sup>17</sup> Nathan Bracher résume ainsi l'opposition qui travaille l'écriture de l'intérieur dans *HHhH* : « [...] d'un côté, la solidité vitale et majestueuse de “l'Histoire”, de l'autre, le caractère parasitaire et quelque peu barbare du récit romanesque. » (Bracher, 2015a, p. 99)

de l'idéal » (Ruffel, 2012, p. 23). Au regard de ces tendances, nous soutenons qu'*HHhH* s'inscrit dans l'esprit de la métafiction historiographique<sup>18</sup>, sous-genre littéraire défini par la théoricienne Linda Hutcheon dans son ouvrage *A Poetics of Postmodernism* (1988). Concernant l'interaction entre la littérature et l'Histoire, les œuvres protéiformes de ce type soulèvent un ensemble de questions pertinentes sur leur forme narrative commune, leur intertextualité, leurs stratégies de représentation ou encore le rôle qu'y joue le langage (Hutcheon, 1988, p. xii). Tel que l'indique Michelle Ryan-Sautour dans « La métafiction postmoderne » (2003), les métafictions historiographiques combinent la « reconstruction imaginative du processus historique [à des] stratégies [métafictionnelles] qui mettent ouvertement l'accent sur les processus de construction, de sélection et de classement des faits relatés » (Ryan-Sautour, 2003, p. 74-75). Ainsi, ce sous-genre littéraire se voudrait une « textualisation et une problématisation de notre connaissance du passé. » (Ryan-Sautour, 2003, p. 75) À travers leur dimension métanarrative, ces textes trahissent l'aspect construit de tout récit historique. En aucun cas cependant, explique Christine Berberich, le récit de Binet ne vient mettre la factualité ou la véracité du fait historique en doute ; c'est bien plutôt son *écriture* qu'il vient problématiser, en montrant que les historien·nes et les écrivain·es usent de dispositifs narratifs similaires dans la mise en récit du passé (Berberich, 2019, p. 81). Parce qu'elles intègrent, à même leur matrice narrative, les conditions de production et de réception de leurs discours, les œuvres de métafiction historiographique problématisent aussi leur situation d'énonciation tout comme la notion de subjectivité qui les

---

<sup>18</sup> Avant nous, d'autres chercheur·euses ont effectué ce rapprochement entre le texte de Binet et le sous-genre de la métafiction historiographique, notamment Philippe Carrard dans « Historiographic Metafiction, French Style » (2014) et, plus récemment, Christine Berberich dans « “I think I'm beginning to understand. What I'm writing is an *infranovel*”: Laurent Binet, *HHhH* and the problem of “writing history” » (2019). Notons que d'autres théoricien·nes – nous pensons notamment à Aurélie Barjonet –, placeront plutôt le texte dans la catégorie générique du « roman d'archive » ou du « roman archéologique », sous-genre littéraire théorisé par Dominique Viart dans « Nouveaux Modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine » (2009).

soutient. C'est à ce niveau que les enseignements implicites du sous-genre littéraire nous interpellent :

Theory and literature today share the same problematics of the subject; they echo each other's concerns. What both historiographic metafiction and much theory today also foreground, though, are the implied consequences of such [...] subjectivity. These novels ask [...]: who is speaking? Who is accorded the right to use language in a particular way? From what institutional sites do we construct our discourses? From what does discourse derive its legitimating authority? From what position do we speak – as producers or interpreters? (Hutcheon, 1988, p. 83-84<sup>19</sup>)

Par ses commentaires réflexifs, ses notes de régie et ses questionnements formels – qui opèrent autant de ruptures avec la trame historique diégétique pour ramener le public lecteur au présent de l'écriture ou de l'enquête –, l'instance narrative de *HHhH* rend manifestes la subjectivité de sa posture et la spécificité de sa perspective sur l'Histoire. Le récit de l'opération « Anthroïde » que livre l'*infra roman* de Laurent Binet est donc médié par la subjectivité d'un sujet énonçant. Les questions de l'intention et de la vérité, entendue comme la fiabilité au réel, deviennent centrales ici : comment le sujet défend-t-il la légitimité, la crédibilité et l'authenticité de son discours littéraire sur le réel historique ? Quel pacte de lecture doit incidemment être instauré ? Nous avançons que, tout en endiguant l'hybridation du fait historique et de la fiction romanesque dans son texte, le sujet de l'énonciation de *HHhH* négocie l'hybridité de sa posture vis-à-vis de son matériau historique, de la forme littéraire qu'il emprunte pour en rendre compte et des lecteur·trices sceptiques. Il nous semble que la recevabilité des discours de la métafiction historiographique de Binet – avec les risques d'usurper, de déprécier et de trahir qui s'y rattachent – repose, entre autres,

---

<sup>19</sup> Nous traduisons : « Théorie et littérature partagent aujourd'hui la même problématique du sujet ; ils font écho aux préoccupations de l'autre. Ce que la métafiction historiographique et beaucoup de théories mettent également au premier plan aujourd'hui, cependant, ce sont les conséquences implicites d'une telle [...] subjectivité. Ces romans demandent : qui parle ? Qui a le droit d'utiliser la langue d'une manière particulière ? À partir de quels lieux institutionnels construisons-nous nos discours ? De quoi le discours tire-t-il son autorité de légitimation ? De quelle position parlons-nous – en tant que producteurs ou interprètes ? »

sur l'ethos performé du sujet de son énonciation. Dans *HHhH*, l'avatar de Binet tient des discours concurrents – qu'ils soient d'ordre littéraire, historique ou critique – auxquels sont associées autant de postures énonciatives concordantes, énoncés et énonciation se reflétant mutuellement. Ainsi s'annonce notre hypothèse de recherche : nous supposons que la présentation de soi du sujet de l'énonciation, dans le cadre d'un texte littéraire qui prétend s'en tenir aux faits, influe directement sur les dispositions des lecteur·trices face aux énoncés, encourageant des modes de lecture spécifiques. Autrement dit, nous verrons que l'ethos performé du sujet de l'énonciation dans l'œuvre participe d'une volonté métatextuelle de programmer la réception de son discours.

#### Plan du mémoire

Dans le premier chapitre de notre mémoire, qui en constitue l'ancrage théorique, nous proposons d'abord de revenir sur l'état des frontières entre l'Histoire et la littérature (Jablonka, 2014 ; Rancière, 1992 ; Ricoeur, 1983 ; Certeau, 1975 ; Veyne, 1971). Nous verrons qu'à ce jour, les effets de la rupture entre les disciplines se font sentir, tant sur le plan de la production des œuvres littéraires qui s'arriment au réel historique que sur celui de leur réception. À partir de ce cadre conceptuel, nous serons amenée à considérer la place du sujet dans l'écriture de l'Histoire. Pour ce faire, nous poserons les bases de l'appareillage théorique pluridisciplinaire – mais principalement emprunté au champ de l'analyse du discours – qui appuiera notre étude de la subjectivité qui traverse l'énonciation discursive dans *HHhH* de Laurent Binet. Seront alors introduits le concept d'ethos (Aristote, 2014 ; Amossy, 2010b ; Maingueneau, 2014, 2004 ; Mendes Gallinari, 2009), pierre angulaire de notre projet de recherche, ainsi que ses corollaires, soit les notions de scénographie (Maingueneau, 2004, 1999, 1993) et de posture auctoriale (Meizoz, 2007, 2009). À cette étape de notre démarche réflexive, il faudra préciser que notre étude de l'ethos du sujet de

l'énonciation dans *HHhH* se distingue des approches que dénonçait Roland Barthes en 1968 dans « La mort de l'auteur » (1968a). Enfin, notre analyse du point de vue et de la voix dans l'*infra roman* de Laurent Binet nous permettra non seulement d'approfondir l'étude des rapports problématiques entre le réel insaisissable et ses représentations, mais également de mettre en relief la nature médiée de toute accession à la connaissance ainsi que la facticité de la posture d'énonciation objective dans les sciences sociales narratives (Jablonka, 2017a, 2017b, 2014 ; Karila-Cohen, 2015 ; Carrard, 2013 ; Harding, 1987 ; Schaff, 1971).

Dans le second chapitre, il sera d'abord question de la dimension métatextuelle de l'œuvre et ses effets dynamiques. Nous nous intéresserons à la mise en abyme de l'enquête historico-documentaire et de l'acte d'écriture dans *HHhH* (Zenetti, 2019b, Carrard, 2013, Viart, 2009 ; Gasparini, 2004). L'analyse de la démarche exposée de l'instance narrative nous permettra de mettre en évidence ce que les pratiques des historien·nes et des écrivain·es ont en commun lorsqu'il est question d'écrire l'Histoire, que ce soit l'accession à la connaissance historique au fil de la recherche, l'établissement d'un dossier préparatoire, l'effort de configuration ou la mise en récit de la connaissance acquise (l'acte de (re)présenter). Nous nous pencherons ensuite sur la réflexivité du récit et sur ses différentes stratégies d'affichage (Viart, 2015 ; Ryan-Sautour, 2003 ; Sohier, 2003 ; Waugh, 1985) ; en mettant en relief la relation du sujet écrivant avec son objet, le texte participe à la négociation de son contexte, cette relation dictant aussi les *manières de dire*. En convoquant les notions présentées dans le chapitre précédent – soit celles d'ethos discursif (*montré et dit*), de posture auctoriale et de scénographie –, le second chapitre de notre mémoire propose enfin d'étudier comment l'instance narrative de *HHhH* se positionne vis-à-vis de ses destinataires, de la tradition littéraire ainsi que du matériau historique qu'elle prend en charge. Nous verrons que les différentes scénographies relevées, soit celles de l'*écrivain scrupuleux*, de l'*historien-enquêteur* et du *témoin*

*différé*, travaillent respectivement à rendre le discours légitime, le narrateur crédible et le récit authentique. Nous chercherons non seulement à comprendre comment ces scénographies se mettent en place, mais également à déterminer à quels besoins, éthiques et esthétiques, de la narration elles répondent.

Dans le troisième et dernier chapitre de notre mémoire, nous nous intéresserons aux effets de lecture qu'engendre la mécanique narrative vacillante de *l'infra roman* de Laurent Binet. À partir des théories de la réception (Jauss, 1978) et de la lecture (Jouve, 1993 ; Eco, 1985), nous proposons d'étudier le processus de communication complexe que l'œuvre met en scène. Nous décrirons d'abord le pacte de lecture bicéphale (quasi-référentiel et quasi-romanesque) qu'institue le sujet dans la première partie du texte, pour ensuite nous pencher sur les anomalies fictionnelles qui, dans la deuxième partie du texte, semblent y contrevenir<sup>20</sup>. Nous chercherons à comprendre comment le texte travaille à permettre, à justifier ou à excuser de tels écarts. Notre analyse des scènes de l'attentat, de l'uchronie et de la métalepse finale nous permettra, en outre, d'analyser le rôle que joue l'imaginaire dans l'écriture de *l'Histoire* (Lavocat, 2016 ; Maingueneau, 2004 ; Ryan 2001 ; Ricoeur, 1985). Nous verrons finalement que l'ethos discursif et les scénographies qui en découlent répondent au besoin de programmer par avance la lecture et participent à la gestion de l'horizon d'attente d'un lectorat anticipé.

À l'issue de notre projet de recherche, nous serons en mesure de constater en quoi le traitement inusité du matériau historique dans l'œuvre de Laurent Binet

---

<sup>20</sup> Il importe de spécifier que le « roman » de Laurent Binet se divise en deux parties distinctes, nettement séparées par une page blanche, une indication en entête (« *Première partie* » et « *Deuxième partie* ») et une citation mise en exergue. La première partie comprend les 221 premiers chapitres (ou fragments) de l'œuvre tandis que la seconde, qui débute avec la mise en scène de l'attentat, est beaucoup plus courte et se compose des 36 derniers chapitres (ou fragments).

comporte une valeur heuristique pour repenser les modes de coexistence de la littérature et de l'Histoire dans un même texte.

## CHAPITRE I

### LA PLACE DU SUJET DANS L'ÉNONCIATION DES DISCOURS LITTÉRAIRE ET HISTORIQUE

Force est de constater que, depuis leur divorce contentieux, les frontières entre l'Histoire et la littérature – parfois rigides, d'autres fois poreuses, mais toujours mouvantes – font l'objet de négociations difficiles. Il faut dire que « récit romanesque » et « récit historique » se sont souvent arraché les mêmes objets. En ce qui concerne leurs droits et leurs pouvoirs respectifs dans l'appréhension textuelle du passé, la querelle perdure. Parce que leur entrechoquement continue d'imprégner le contexte de réception (et de production) des œuvres littéraires qui s'arriment au réel historique, le premier chapitre de notre mémoire propose tout d'abord de revenir sur l'état des frontières entre les disciplines de l'Histoire et de la littérature. Seront alors mis en évidence les enjeux, tant épistémologiques qu'ontologiques, qui s'imposent à la considération des métafictions historiographiques et de leur scène d'énonciation équivoque. À la lumière des théories narrativistes exposées, nous verrons que les historien·nes, comme les auteur·es de fiction, ne peuvent rompre avec la narration ou la pratique d'écriture sans forcément renier les fondements de leurs disciplines respectives<sup>21</sup>. À propos de ce lieu d'intersection entre la littérature et l'historiographie,

---

<sup>21</sup> Selon l'historien français Ivan Jablonka, cette conception de la discipline historique n'étonne plus : « Aujourd'hui, le narrativisme a quelque peu perdu son caractère iconoclaste : ses arguments paraissent évidents à tout un chacun. Mais c'est aussi qu'il se laisse bercer par l'ennuyeux balancement entre science et littérature. » (Jablonka, 2014, p. 104)

les observations d'André Bleikasten, dans « Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit » (1987), s'avèrent pertinentes :

D'où la narration tire-t-elle son pouvoir ? Quelle créance lui accorder ? De quoi peut-elle s'autoriser à dire le vrai ? Pour peu que l'attention se déplace des énoncés narratifs aux conditions et au procès de leur énonciation, les évidences les plus familières se mettent à vaciller. Narrer, c'est dire ; dire, c'est faire. Toute narration, historique ou romanesque, est l'accomplissement d'un acte, tout récit le produit d'un travail : on « fait de l'histoire » comme on fait de la littérature, et ce faire (*poïesis*) est faire de quelqu'un, implique un sujet-producteur opérant dans des circonstances particulières selon les modalités spécifiques qui laissent leur empreinte sur ce qu'il produit. (Bleikasten, 1987, p. 9)

C'est dans cette perspective que nous serons amenée à considérer la subjectivité qui traverse l'énonciation discursive dans *HHhH* de Laurent Binet et, accessoirement, la place du sujet dans l'écriture de l'Histoire. Pour ce faire, nous introduirons le concept d'ethos, dimension fondamentale et encadrante de notre projet de recherche, ainsi que ses corollaires, soit les notions de scénographie et de posture. Après avoir justifié la pertinence de notre approche, il sera enfin question d'exposer l'implication subreptice de la subjectivité de l'énonciation dans l'appréhension du réel et, subséquemment, dans la connaissance même de l'événement historique.

### 1.1 La polarité des univers littéraire et historique, les relents d'une rupture

Afin de mieux saisir pourquoi l'investissement littéraire de la question historique fait encore gloser à ce jour, il convient de brièvement présenter l'évolution des rapports, aussi tendus que contigus, entre les deux disciplines. Notre lecture approfondie de l'œuvre de Laurent Binet, que des tensions entre l'écriture romanesque et l'écriture historique contribuent à dynamiser, prendra évidemment appui sur ce cadre conceptuel. Avant de se définir au rebours du littéraire, l'Histoire se place initialement sous son insigne :

Pendant toute l'Antiquité, [...] l'historiographie n'a eu que des modèles rhétoriques ; à la fin du 18<sup>e</sup> siècle elle était encore une branche des belles-lettres, et même au 19<sup>e</sup> siècle, [...] rares étaient les historiens à ne pas la considérer aussi comme un art. (Bleikasten, 1987, p. 8)

Avec la révolution de l'école *methodique*, au crépuscule du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Histoire se constitue comme science, s'attribue une méthode rigoureuse et s'organise en profession. Pour ce faire, elle récuse tout lien de parenté avec la littérature :

Que chacun désormais campe sur son territoire. Le possible, l'inconnu, l'indémontrable, l'irréel forment la matière de la littérature ; les objets de la science ne sauraient donner matière à invention poétique, romanesque ou oratoire. [...] Que la littérature perde tout espoir de dire la vérité ; c'est le rôle de la science et de ses nouvelles recrues – histoire, histoire littéraire, sociologie – au sein de l'université. [...] Cet adieu de la création est le prix à payer pour entrer dans le temple du savoir et conquérir l'autonomie professionnelle au sein d'un système de disciplines spécialisées. *L'histoire-science s'oppose désormais à la littérature-art*. (Jablonka, 2014, p. 88 ; nous soulignons)

La science historique trace donc ses contours en bannissant la littérature de sa cité, tout en se dressant contre sa poétique : « Au sein de la discipline, "littéraire" devient un terme dépréciatif. » (Jablonka, 2014, p. 89) En même temps que l'historiographie s'accapare les domaines du vrai et du réel, la littérature se range plutôt du côté de l'affabulation et du roman. Après cette scission – qui sera reconduite au début du XX<sup>e</sup> siècle par l'école des *Annales* –, l'entre-deux devient nécessairement suspect. L'historien français Ivan Jablonka, pour qui *l'histoire est une littérature contemporaine*<sup>22</sup>, déplore l'antagonisme qui s'ensuit, entre la discipline de l'histoire et le travail du texte ou de la forme :

Car l'historien abandonne aux lettres tout ce dont il rougit désormais : l'engagement du moi, les défis de l'enquête, les incertitudes du savoir, les

---

<sup>22</sup> Cette formulation est empruntée au titre percutant du manifeste que publie l'historien en 2014 : *L'histoire est une littérature contemporaine : Manifeste pour les sciences sociales*.

potentialités de la forme, l'émotion, le plaisir du lecteur. Cette neutralité plus ou moins forcée deviendra, au fil du temps, tradition, obligation professionnelle, modestie mal comprise, autocensure, austérité maussade. Dans l'université, les mécanismes sont en place pour justifier une totale indifférence à l'écriture, au texte, à la construction, au rythme, à la langue et bien sûr au lecteur, parce que ce dédain est une preuve de scientificité. Une seule narration est licite, et elle se nie : c'est le mode objectif. Tout un ensemble de règles tacites engageant l'historien [...] à étouffer sa créativité, à ne pas produire un texte, ou plutôt à produire un non-texte emballé dans une non-écriture. (Jablonka, 2014, p. 96)

Un siècle plus tard, alors que différentes conceptions de l'historiographie et de ses pratiques entrent en concurrence, la discipline historique est en « crise<sup>23</sup> ». Certains considèrent que son avenir coïncide avec un « retour au récit » ; « L'Histoire est un médium narratif » soutiennent des penseurs tels que Paul Veyne<sup>24</sup> et Michel de Certeau<sup>25</sup>. L'idée sera ensuite reprise par les philosophes français Paul Ricoeur<sup>26</sup> et Jacques Rancière<sup>27</sup>. Or, à partir des années 1970, les théories panfictionnalistes

---

<sup>23</sup> Dans son ouvrage *Sur la « crise » de l'histoire* (1996), l'historien Gérard Noiriel note que les mutations que connaît l'historiographie, dans les décennies 1980 et 1990, donnent lieu à une multiplication des discussions épistémologiques sur l'avenir de la discipline et sur le statut du savoir historique.

<sup>24</sup> Paul Veyne affirme – dans *Comment on écrit l'histoire* (1971) –, que l'Histoire est un « récit véridique » : « L'histoire est récit d'événements : tout le reste en découle. Puisqu'elle est d'emblée un récit, elle ne fait pas revivre, non plus qu'un roman ; le vécu tel qu'il ressort des mains de l'historien n'est pas celui des acteurs ; *c'est une narration*, ce qui permet d'éliminer certains faux problèmes. *Comme le roman, l'histoire trie, simplifie, organise*, fait tenir un siècle en une page et cette synthèse de récit est non moins spontanée que celle de notre mémoire, quand nous évoquons les dix dernières années que nous avons vécues. » (Veyne, 1971, p. 14 ; nous soulignons)

<sup>25</sup> Dans *L'Écriture de l'histoire* (1975), Michel de Certeau situe le récit historiographique dans une typologie des discours. Selon lui, « [l]e discours *historique* [...] prétend donner un contenu vrai (qui relève de la vérifiabilité) [...] sous la forme d'une narration. » (Certeau, 1975, p. 110)

<sup>26</sup> Dans *La Mémoire, l'Histoire et l'Oubli* (2000), Paul Ricoeur soutient que « la représentation sous son aspect narratif [...] ne s'ajoute pas du dehors à la phase documentaire et à la phase explicative [de l'opération historiographique], mais les accompagne et les porte. » (Ricoeur, 2000, p. 307) Le philosophe s'était d'ailleurs déjà penché sur la narrativité de l'Histoire auparavant, notamment dans la deuxième partie (« L'histoire et le récit ») du premier tome (*L'intrigue et le récit historique* (1983)) de son célèbre opus théorique *Temps et récit*.

<sup>27</sup> Dans *Les noms de l'histoire : Essai de poétique du savoir* (1992), Jacques Rancière reconnaît la dimension narrative de l'Histoire : « Démontrer, dans la langue commune, que les documents et les courbes composent un sens et *tel* sens supposera toujours un choix quant aux pouvoirs de la langue et de ses enchaînements. Il n'y a pas d'assemblage des mots à effet de monstration ou de démonstration

d'Hayden White, combinées à la remise en question postmoderne des métarécits, viennent relativiser les distinctions entre « récit de fiction » et « récit historique ». Ce relativisme sceptique pose un problème : une fois assimilée à la littérature (entendue comme fiction et comme narration), l'Histoire voit sa portée cognitive contestée (Jablonka, 2014, p. 12). Entre l'Histoire que font les historien·nes et l'histoire que nous racontent les écrivain·es<sup>28</sup>, la frontière est mince nous diront les esprits du *linguistic turn* et de la postmodernité. En insinuant que, « tout étant langage, l'histoire n'est qu'une construction discursive parmi d'autres » (Jablonka, 2014, p. 105), ce courant de pensée parallèle aura pour effet de freiner l'élan des théories narrativistes qui invitaient les historien·nes à renouer avec leur pratique d'écriture :

En définitive, le *linguistic turn* [...] a obligé les historiens à affûter leur argumentaire méthodologique, mais tout en excluant l'écriture, perçue comme le cheval de Troie de la rhétorique et de la fiction. [...] Au moment où les narrativistes réussissaient à montrer que l'histoire s'écrit et se raconte, le scepticisme postmoderne a obligé l'histoire à se définir – à nouveau – contre la littérature. [...] Aujourd'hui, le *linguistic turn* est mort, mais il a laissé flotter dans le débat le relent de son cadavre : la croyance que l'histoire ne peut être un genre littéraire sans déchoir aussitôt. La réflexion sur la poétique de l'histoire en reste souillée. Ceux qui veulent écrire les sciences sociales sont soupçonnés soit de regretter les belles-lettres sans méthode, soit d'être les fourriers du relativisme panfictionnel. (Jablonka, 2014, p. 109)

Depuis toujours, semble-t-il, la littérature et l'Histoire n'ont donc cessé de se séduire et de se repousser. Dans le débat sur l'interaction entre ces deux univers, les intellectuel·les se prononcent sur trois fronts : celui des disciplines et de leurs pratiques (littérature *versus* historiographie), celui de leurs domaines de spécialité

---

qui n'opère un tel choix, qui ne fasse, en ce sens, de la "littérature". Le problème n'est donc pas de savoir si l'historien doit ou non faire de la littérature mais laquelle il fait. » (Rancière, 1992, p. 203)

<sup>28</sup> Dans son essai philosophique *Les noms de l'histoire* (1992), Jacques Rancière déplore d'ailleurs cette « [...] malheureuse homonymie propre à notre langue qui désigne d'un même nom l'expérience vécue, son récit fidèle, sa fiction menteuse et son explication savante. » (Rancière, 1992, p. 11)

(fictionnalité *versus* factualité) ainsi que celui de la posture d'énonciation adoptée dans leurs discours (écrivain·es *versus* historien·nes). Alors que des théoricien·nes se positionnent en faveur d'une séparation nette entre les domaines de la littérature et de l'historiographie<sup>29</sup>, d'autres proposent plutôt d'étudier ce qu'elles ont en partage ou ce qu'elles peuvent s'apporter mutuellement<sup>30</sup>. De part et d'autre, tous·tes prescrivent ce qui constitue, selon leurs diagnostics, une *écriture adéquate de l'Histoire*<sup>31</sup>.

À travers des formes narratives renouvelées et souvent hybrides, les fictions contemporaines du réel tendent à déconstruire les certitudes. Autour des questions historiques, les écrivain·es sont confronté·es à de nouvelles contraintes, soit celles du « “comment savoir ?” » et surtout du « “comment dire ? ” » (Viart, 2014, p. 30) Bien que les « écritures du réel » se donnent aujourd'hui pour programme de conjurer l'opposition systématique entre la littérature et les sciences sociales – en suggérant que « [l]e chercheur peut se faire entendre en tant qu'écrivain ; et [que] l'écrivain peut dire du vrai en tant que chercheur » (Jablonka, 2014, p. 319) –, nous verrons que les anciennes dichotomies travaillent toujours la pensée, l'écriture et la lecture. Ce rapport paradoxal entre le littéraire et l'historiographique est d'ailleurs l'apanage des métafictionnelles historiographiques qui, sans pour autant résilier leur autonomie en tant que « fiction », entendent aussi relever du « discours historique » (Hutcheon, 1988, p. 124). Puisque différentes sphères discursives – tant littéraire, historique que

---

<sup>29</sup> Cette thèse est entre autres soutenue par Françoise Lavocat dans *Fait et fiction : pour une frontière* (2016), par Dorrit Cohn dans *Le propre de la fiction* (2001) ou par Marc Bloch dans *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1993).

<sup>30</sup> Le manifeste que publie l'historien Ivan Jablonka en 2014, *L'histoire est une littérature contemporaine : Manifeste pour les sciences sociales*, est un bel exemple de ce type d'initiative. Plaidoyer pour la réconciliation des sciences sociales et de la littérature, sa réflexion transdisciplinaire propose de renouveler l'écriture de l'Histoire.

<sup>31</sup> Notons que les différentes propositions des théoricien·nes ne sont pas nécessairement inconciliables. Ainsi, les invitations épistémologiques de l'historien Ivan Jablonka, qui reprend à son compte les thèses narrativistes, ne contreviennent pas d'emblée au différentialisme modéré que préconise la théoricienne Françoise Lavocat (2016), selon lequel il importe de départager le fait historique de la fiction romanesque. Dans le cadre de notre projet de recherche, nous nous rallions d'ailleurs à ces deux positions.

critique – s’y partagent l’espace textuel et y entrent en conflit, nous soutenons qu’*HHhH* s’inscrit dans un tel espace ambigu. Ce faisant, comment l’avatar de Binet dans l’*infra roman* négocie-t-il les conditions de son énonciation vacillante ? Lorsque la vérité historique devient une contrainte dans l’écriture romanesque, ou du moins l’idéal vers lequel elle tend, il nous semble que l’écrivain·e du réel doive non seulement justifier sa posture limite, mais également désamorcer les préconceptions du public, tant profane que spécialisé, à l’égard de son projet littéraire hybride et de sa part fictionnelle.

## 1.2 L’ethos, une notion interdisciplinaire et pluridimensionnelle

### 1.2.1 Présupposés définitionnels : origine et évolution du concept

Avant d’en justifier l’intérêt dans le cadre de cette recherche en études littéraires, il importe de bien définir le concept qui sera au cœur de nos analyses, soit celui d’ethos. Polyvalente, cette notion se situe au carrefour de plusieurs disciplines qui en modulent l’acception : d’abord issue de la pensée aristotélicienne<sup>32</sup>, puis appliquée à des objets musicaux<sup>33</sup>, elle a plus récemment été employée en sociologie de la littérature, en narratologie, en pragmatique ainsi que dans l’analyse du discours. Par conséquent, comme le souligne l’helléniste française Frédérique Woerther, la notion « est loin d’être stabilisée dans le vocabulaire critique contemporain. » (Woerther, 2005, p. 82) Dans le but d’offrir une appréhension complète de ce concept

---

<sup>32</sup> L’ethos figure parmi les trois types de preuves rhétoriques dans le modèle d’Aristote : « Tandis que l’*ethos* renvoie à l’image de crédibilité que donne l’orateur de lui-même auprès de son public afin de susciter la confiance, le *pathos* se réfère aux émotions que l’orateur cherche à provoquer chez les auditeurs et le *logos* désigne les arguments rationnels. » (Dhondt et Vanacker, 2013, p. 2) Nous y reviendrons.

<sup>33</sup> On rencontre chez Platon la première application historique du terme « *ethos* » à la musique (Delouvé, 2009, p. 55) : « [S]elon Platon, l’*ethos* est situé dans des objets mélodiques et dans des objets rythmiques. Platon dit que la musique a le pouvoir d’agir sur l’âme, et cela indépendamment de la qualité de l’exécution. » (Delouvé, 2009, p. 59) Dans le contexte de la *mimèsis* musicale, la doctrine de l’*ethos* stipule qu’à « [...] tout objet musical (mode ou rythme) correspond [...] un état d’âme. » (Sauvanet, 2008, p. 59) Ainsi, « [l]’*ethos* musical tire son origine dans les effets produits par la musique. » (Delouvé, 2009, p. 55)

clé – pierre angulaire de notre mémoire – nous nous intéresserons d’abord à ses origines antiques pour ensuite en retracer l’extension dans les travaux contemporains sur l’argumentation et sur l’analyse du discours.

Chez les Grecs anciens, la présentation de soi est pensée comme une pratique d’influence (Amossy, 2010b, p. 15) et nécessairement impliquée dans une logique persuasive. Le terme d’ethos (ou de caractère) se rapportait alors à « l’image de soi que construit l’orateur désireux d’agir par sa parole. » (Amossy, 2010b, p. 17) Tel qu’énoncé dans le premier livre de la *Rhétorique* d’Aristote, il y aurait persuasion par le caractère lorsque « le discours est ainsi fait qu’il rend celui qui parle digne de foi. » (Aristote, 2014, p. 3707) Ainsi, l’image de soi que livre l’orateur dans son discours doit servir à le rendre crédible et digne de confiance pour ses auditeurs :

Car nous faisons confiance plus volontiers et plus vite aux gens honnêtes, sur tous les sujets tout bonnement, et même résolument sur les sujets qui n’autorisent pas un savoir exact et laissent quelque place au doute ; il faut que cela aussi soit obtenu par l’entremise du discours et non en raison d’une opinion préconçue sur le caractère de celui qui parle. [L]e caractère constitue, pourrait-on presque dire, un moyen de persuasion tout à fait décisif. (Aristote, 2014, p. 3707)

Nous relevons au passage une particularité de l’ethos aristotélicien : c’est à travers le discours même que se construit l’image de soi du locuteur plutôt que de découler d’un savoir extra-discursif sur sa personne. Roland Barthes expose d’ailleurs cette subtilité avec justesse dans son aide-mémoire sur l’ancienne rhétorique :

[C]e sont les traits de caractère que l’orateur doit *montrer* à l’auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression [...]. [J]e dois signifier ce que je veux être *pour l’autre*. [...] L’*ethos* est au sens propre une connotation : l’orateur énonce une information et *en même temps* il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela. (Barthes, 1970a, p. 212)

Dans un article consacré à la notion, Reindert Dhondt et Beatrijs Vanacker définissent bien, à leur tour, sa nature discursive : « [...] l'*ethos* ne concerne pas l'instance primaire et sous-jacente de la personne de l'orateur, mais son reflet discursif, son "paraître", la façon, forcément secondaire, dont il se montre dans son discours. » (Dhondt et Vanacker, 2013, p. 2) En matière d'*ethos* et de performance de soi, le *paraître* l'emporte donc sur l'*être*. Dès lors, quels sont les traits de caractère qui, lorsqu' exhibés par le locuteur dans son discours, sont plus susceptibles de produire une image de soi favorable à l'adhésion d'un public ? Aristote en énumère trois au début du second livre de sa *Rhétorique*, bien que les moyens concrets de faire montre de ces qualités fondamentales dans l'énonciation restent obscurs :

Ce sont : la prudence [*phrónesis*], la vertu [*areté*] et la bienveillance [*eúnoia*]. Car si les orateurs connaissent des déceptions dans leurs efforts pour défendre une position ou donner des conseils, c'est faute soit de ces trois qualités, soit de l'une d'elles. Ou bien, faute de prudence, ils échouent à former correctement une opinion, ou bien, [...] par malignité ils ne disent pas ce qu'ils pensent, ou bien ils sont prudents et honnêtes, mais manquent de bienveillance, d'où la possibilité qu'ils ne donnent pas les meilleurs conseils tout en les connaissant. [...] Force est donc que celui qui paraît pourvu de toutes ces qualités reçoive la confiance des auditeurs. (Aristote, 2014, p. 3777)

Par rapport aux deux autres pôles de la fameuse triade *ethos-pathos-logos* – où le *logos* (pôle du discours) se réfère essentiellement au contenu de la parole et où le *pathos* (pôle de l'auditoire) désigne les affects mobilisés –, l'*ethos* (pôle de l'orateur) s'impose comme l'élément le plus indispensable de la force persuasive. Il importe cependant de rappeler que selon sa conception aristotélicienne, l'*ethos* n'est envisagé que sur le plan d'une pratique oratoire.

Avec la modernité, les horizons théoriques du concept s'élargissent considérablement. Grâce à la contribution des théoricien·nes du discours –

notamment de Ruth Amossy et de Dominique Maingueneau –, l’ethos n’est désormais plus restreint aux domaines de l’oralité ou de l’argumentation :

En bref, il n’est pas nécessaire de se lancer dans une entreprise de persuasion où il faut paraître crédible pour construire un ethos : celui-ci est indissociable de l’utilisation du langage par un sujet [...]. Il en résulte, non seulement que l’ethos traverse le discours de part en part et apparaît dans les situations de communication les plus diverses, mais aussi qu’il n’est pas nécessairement conscient et programmé. (Amossy, 2010b, p. 36-37)

C’est donc à une acception plus contemporaine de la notion d’ethos que nous souscrivons dans le cadre de cette analyse littéraire du « roman » hybride de Laurent Binet. Dans son ouvrage intitulé *La présentation de soi : Ethos et identité verbale* (2010b), la théoricienne Ruth Amossy propose une définition générale du concept d’ethos<sup>34</sup> :

L’ethos est l’image que l’orateur construit de lui-même dans son discours afin de se rendre crédible. Fondé sur ce qu’il montre de sa personne à travers les modalités de son énonciation, il doit assurer l’efficacité de sa parole et sa capacité à emporter l’adhésion du public. (Amossy, 2010b, p. 25)

Dominique Maingueneau – dans son ouvrage *Le discours littéraire : Paratopie et scène d’énonciation* (2004) – offre quant à lui une description encore plus détaillée de la notion théorique, qu’il désigne par le terme d’« ethos effectif », en présentant ses diverses composantes :

L’ethos d’un discours résulte d’une interaction entre divers facteurs : ethos prédiscursif, ethos discursif (ethos *montré*), mais aussi les fragments du texte où l’énonciateur évoque sa propre énonciation (ethos *dit*) : directement (« c’est un ami qui vous parle »), ou indirectement, par exemple par le biais de métaphores ou d’allusions à d’autres scènes de

---

<sup>34</sup> Notons que cette conception reste fidèle à celle que proposait Aristote dans sa *Rhétorique*.

parole. [...] *L'ethos effectif*, celui que construit tel ou tel destinataire, résulte de l'interaction de ces diverses instances dont le poids respectif varie selon les genres de discours. (Maingueneau, 2004, p. 206)

En ce qui concerne l'ethos prédiscursif (ou préalable) – dimension qui était complètement évacuée de la conception aristotélicienne –, quelques précisions supplémentaires s'imposent. On entend par ethos prédiscursif « l'ensemble des données<sup>35</sup> dont on dispose sur le locuteur au moment de sa présentation de soi ». (Amossy, 2010b, p. 73) La question de l'ethos préalable pourrait bien se poser à la lecture de *HHhH*, car le narrateur du livre, signé Binet, insinue à maintes reprises en être aussi l'auteur<sup>36</sup>. L'œuvre est d'ailleurs truffée d'indices autobiographiques qui confortent cette suggestion :

[L]e narrateur de Binet propose une sorte de pacte quasi-autobiographique, laissant le lecteur dans l'incertitude quant au statut fictionnel de l'œuvre. Le narrateur ressemble à l'auteur, Binet<sup>37</sup> – leurs compagnes ont le même nom et ils partagent un parcours professionnel similaire ainsi que des opinions comparables sur l'écriture du roman historique [...]. (Epp, 2018, p. 5)

Dans un entretien avec Philip Watts, publié dans *Mémoires occupées : Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale* (2013), Laurent Binet soutenait justement que l'énonciation à la première personne du singulier dans son « roman » contribue à brouiller la frontière entre l'auteur réel (l'être empirique) et l'instance narrative

---

<sup>35</sup> Ces données préalables comprennent entre autres « le statut dont [...] jouit [le sujet de l'énonciation], son affiliation professionnelle ou institutionnelle [...] [et] sa réputation propre » (Amossy, 2010b, p. 72). Il importe toutefois de ne pas confondre l'image prédiscursive, qui consiste en « la schématisation d'une réalité préexistante » (Amossy, 2010b, p. 77), avec la réalité de la personne.

<sup>36</sup> À cet égard, nous apportons déjà une nuance : l'association entre le narrateur et l'auteur est une suggestion du « roman » qui ne sera pas confirmée. Dans son célèbre ouvrage *Le pacte autobiographique* (1975), Philippe Lejeune soutient que « [c]e qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre » (Lejeune, 1975, p. 33). L'instance narrative n'étant jamais explicitement nommée dans *HHhH*, les exigences du pacte autobiographique établies par Lejeune ne seront pas rencontrées.

<sup>37</sup> Comme Laurent Binet, le narrateur est parisien (*H*, p. 290), fils de prof d'histoire (*H*, p. 12), fut « prof de français dans une académie militaire de Slovaquie » (*H*, p. 13), etc.

(l'image d'auteur invoquée) : « Je pense que le recours à un narrateur fictif est un procédé qui s'est systématisé mais qui, dans beaucoup de cas, ne sert pas à grand-chose. L'une des marques du post-modernisme est d'abolir la vieille distinction scolaire entre auteur et narrateur. » (Watts, 2013, p. 155) Nous pourrions donc être tentée de chercher à déterminer dans quelle mesure l'image de l'instance narrative – sorte d'alter ego de l'auteur – prend appui sur des données antérieures et extradiscursives<sup>38</sup>. Depuis la publication de *HHhH*, cette œuvre qui l'a fait connaître<sup>39</sup>, Laurent Binet ne s'est pas montré avare de commentaires en ce qui concerne ses conceptions de la littérature, son rapport à l'Histoire ou ses pratiques d'écriture, déclarations qui trouvent souvent des échos évidents avec les propos que tient le narrateur de son texte<sup>40</sup>. Il a également publié d'autres œuvres pour lesquelles il s'est mérité plusieurs prix<sup>41</sup>, accordé d'innombrables entrevues<sup>42</sup>,

---

<sup>38</sup> D'autant plus qu'à sa parution, *HHhH* ne constitue pas la première œuvre de Laurent Binet. À l'époque, ce dernier avait déjà signé deux autres livres, soit *Forces et faiblesses de nos muqueuses* en 2001 et *La Vie professionnelle de Laurent B.* en 2004.

<sup>39</sup> Puisqu'elle se construit de manière cumulative, il faut spécifier que l'image préalable du destinataire d'un texte diffère aussi selon le moment de la lecture.

<sup>40</sup> Dans un article intitulé « Le merveilleux réel » (2011), Laurent Binet explique son rapport particulier à l'Histoire, dévoile sa méthode d'écrivain et commente certains passages de *HHhH*. Il y défend aussi la « plus-value du réel » : « Je sais qu'il est de bon ton dans les milieux littéraires de postuler que la réalité n'existe pas, que tout est fiction, et que si même d'aventure on parvenait à distinguer fiction et réalité, alors ce serait au détriment de la seconde, la fiction étant, par un snobisme propre aux littéraires (qui, en général, sont fiers de l'être et s'attachent à entretenir soigneusement cet ethos), présumée supérieure à la réalité (trop triviale, trop limitée, trop laide). J'ai toujours ressenti l'inverse : savoir que ce que l'on me raconte est réellement advenu m'a toujours fait frissonner. [...] [N]on seulement je crois que l'on peut distinguer le réel de la fiction, mais circonstance aggravante, en général, je préfère le réel ! » (Binet, 2011, p. 82-83) Dans ce même article, il ajoute : « [J]e pense qu'il est possible, et préférable [...] que la littérature se mette au service de l'histoire, et non l'inverse. » (Binet, 2011, p. 85)

<sup>41</sup> En 2012, Laurent Binet publie *Rien ne se passe comme prévu*, un récit-journal qui raconte la campagne présidentielle de François Hollande. En 2015, il publie *La Septième Fonction du langage*, sorte de roman policier qui prend pour point de départ la mort de Roland Barthes en 1980, mais qui l'imagine comme une tentative d'assassinat. Pour ce livre, il se mérite le prix du roman Fnac ainsi que le prix Interallié. L'événement historique y est un point de départ pour la fabulation et l'imagination débordante de l'auteur. Plus récemment (en 2019), il publie *Civilizations*, texte pour lequel il obtient le prestigieux Grand prix du roman de l'Académie française. Dans cette uchronie, Binet imagine un nouvel ordre du monde où Christophe Colomb ne « découvre » pas l'Amérique et où l'Europe est envahie par les Incas. L'Histoire est ici un matériau à subvertir, peut-être dans un idéal réparateur tandis que les colonisateurs deviennent les colonisés. Nous reconnaissons donc que, bien que le topos

pris position publiquement sur des questions politiques<sup>43</sup>, etc. Ces données préalables contribuent forcément à modeler l’image prédiscursive de l’auteur – nous l’imaginons volontiers comme un intellectuel sympathique, passionné d’Histoire et fervent défenseur des idéaux de la gauche –, préconception qui vient potentiellement teinter l’image que les lecteur·trices se feront du narrateur de *HHhH* par la suite. La manière dont se forme cet ethos prédiscursif évoque une notion avoisinante, soit celle de « posture », entendue comme « la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis-à-vis du champ littéraire, dans l’élaboration de son œuvre » (Meizoz, 2009, p. 4). Dans son ouvrage *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l’auteur* (2007), Jérôme Meizoz associe la notion de posture à celle de *persona* « désignant le masque, au théâtre, qui institue tout à la fois une voix et son contexte d’intelligibilité » (Meizoz, 2007, p. 19). Impliquant autant le texte que sa périphérie (le péri-texte et l’épi-texte), la posture auctoriale « relève d’un processus *interactif* : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l’écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire [...] et les publics. » (Meizoz, 2009, p. 2) Notons que la notion de « posture », intrinsèquement liée à celle d’ethos, comprend

de l’Histoire soit récurrent chez cet auteur, le traitement littéraire du matériau historique varie radicalement d’une œuvre à l’autre.

<sup>42</sup> Nous pensons notamment à son entretien avec Philip Watts, publié dans *Mémoires occupées : Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale* (2013), à l’entrevue qu’il accorde à Gianfranco Rubino pour *Le sujet et l’Histoire dans le roman français contemporain* (2014), à celle qu’il accorde à Monica Latham pour *Conversations with Biographical Novelists Truthful Fictions accross the Globe* (2019), etc. Laurent Binet a également multiplié ses apparitions sur les scènes médiatique et télévisuelle, participant à plusieurs émissions de culture et de variété. Tout récemment, dans une entrevue radiophonique diffusée par *Radio Prague International* le 10 juillet 2021 (« Laurent Binet, onze ans après *HHhH* : “Le 27 mai n’est pas une date ordinaire pour moi” »), l’auteur revient sur ce livre qui a marqué sa carrière et sur les résonances qu’il continue d’avoir à ce jour.

<sup>43</sup> Dans « Plaisir de trahir, joie de décevoir », un billet qu’il publie le 10 juillet 2014 dans *l’Obs*, Laurent Binet adresse au gouvernement de François Hollande une critique acerbe : « Un homme politique fait des promesses, les électeurs font semblant d’y croire, c’est le jeu. En littérature, on appelle ça la suspension de l’incrédulité. En politique, c’est une campagne électorale. [...] Il restera quand même ce mystère : quelle ivresse, quelle étrange perversité les aura conduits à exhiber, à mettre en scène de façon aussi spectaculaire leur duplicité ? Plaisir de trahir, joie de décevoir. “*La gauche peut mourir*”, dit l’assassin. Mais non, la gauche ne mourra pas. C’est elle ou vous, et ce sera vous, parce que les idées de justice sociale auxquelles vous avez tourné le dos sont éternelles, tandis que vous êtes déjà oubliés. » (Binet, 10 juillet 2014)

comme elle « une dimension rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle). » (Meizoz, 2007, p. 17) Ainsi, la notoriété que l’auteur a pu acquérir – par ses diverses interventions littéraires, médiatiques, académiques, etc. – peut rétroactivement lui conférer une certaine influence dans l’œuvre et conditionner notre lecture, troublant d’autant plus la frontière entre la personne réelle et son avatar textuel<sup>44</sup>. Pour interpréter notre objet d’étude, nous prenons cependant le parti de ne pas nous engager dans cette voie, soit celle de l’ethos *préalable*, au profit d’une analyse ciblée de l’ethos *discursif* de l’instance d’énonciation, mis au jour dans et par le texte<sup>45</sup>. Nous sommes néanmoins persuadée, comme Dominique Maingueneau, que « [...] même si le destinataire ne sait rien au préalable de l’ethos du locuteur, le seul fait qu’un texte relève d’un genre de discours ou d’un certain positionnement idéologique induit des attentes en matière d’ethos. »<sup>46</sup> (Maingueneau, 2004, p. 205)

Afin d’étudier le statut oscillant de l’instance énonciative dans *HHhH* – qui, nous le verrons, devient alternativement sujet et objet du discours –, nous nous pencherons plus spécifiquement sur son ethos *discursif* et sur l’interaction entre ses deux modes d’expression :

---

<sup>44</sup> Nous reviendrons un peu plus loin sur les distinctions à apporter entre l’auteur du texte et son narrateur, deux instances interreliées certes, mais foncièrement différentes, quoi qu’en dise l’auteur de *HHhH*. L’apparente inscription de la personne réelle dans le texte littéraire est certainement problématique, paradoxale même, puisqu’elle appartiendrait simultanément au monde empirique et à sa représentation textuelle. Dominique Maingueneau appellera « paratopie de l’écrivain » cette crise de l’identité créatrice : « L’écrivain est quelqu’un qui *n’a pas lieu d’être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. [...] [Il est] quelqu’un dont l’énonciation se constitue à travers l’impossibilité même de s’assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société. » (Maingueneau, 2004, p. 85)

<sup>45</sup> Autrement dit, nous étudierons *HHhH* comme un objet littéraire indépendant, sans chercher à le mettre à l’épreuve des propos tenus par Laurent Binet ou à le comparer aux autres œuvres de l’auteur – où le traitement du matériau historique diffère. En nous concentrant sur l’ethos *discursif* du sujet de l’énonciation, sans trop faire intervenir la posture de l’auteur *réel* dans les champs, nous éviterons de réduire le texte (et ses significations possibles) à ce qu’en dit son créateur. Nous reviendrons sur cette spécificité de notre approche dans la sous-section 1.3 du présent chapitre de notre mémoire.

<sup>46</sup> Dans le cas des œuvres littéraires, des éléments du paratexte contribuent aussi à figurer l’ethos « auctorial » : nous pensons entre autres au nom de l’éditeur, à la 4<sup>e</sup> de couverture ou à la courte biographie de l’auteur dans les pages liminaires.

[L]'image de soi peut découler du *dit* : ce que le locuteur énonce explicitement sur lui-même en se prenant comme thème de son propre discours. En même temps, elle est toujours un résultat du *dire* : le locuteur se dévoile dans les modalités de sa parole, même lorsqu'il ne se réfère pas à lui-même. (Amossy, 2010b, p. 113)

Les traces linguistiques de la subjectivité de l'énonciateur à même les énoncés<sup>47</sup> contribueront elles aussi, bien que plus implicitement, à la construction de l'ethos *montré* dans le texte :

[Les] « subjectivèmes », ou substantifs, adjectifs, verbes et adverbes [...] portent la subjectivité du « je ». Ils peuvent être « affectifs » (exprimant une réaction émotionnelle), « évaluatifs » (reflétant une compétence culturelle) et « axiologiques » (portant un jugement de valeur)<sup>48</sup>. Toutes ces marques linguistiques contribuent à la construction d'un ethos dans la mesure où elles projettent nécessairement dans le discours une image de la personnalité, des compétences et du système de valeurs du locuteur. (Amossy, 2010b, p. 109)

Comme l'atteste la multiplication des subjectivèmes dans *HHhH* – qui sont principalement affectifs<sup>49</sup> et axiologiques<sup>50</sup> –, l'avatar textuel de Binet assume ouvertement la subjectivité de son énonciation. Puisqu'ils contribuent à lui conférer une voix propre ainsi qu'à convier ses positionnements idéologiques, de tels

---

<sup>47</sup> Dans les termes de la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'analyse linguistique de la subjectivité dans l'énonciation consiste en « [...] *la recherche des procédés linguistiques (shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui [...].* C'est une tentative de repérage et de description des unités, de quelque nature et de quelque niveau qu'elles soient, qui fonctionnent comme indices de l'inscription dans l'énoncé du sujet de l'énonciation. » (Kerbrat-Orecchioni, [1980] 2009, p. 32)

<sup>48</sup> Les différentes catégories de subjectivèmes énumérées par Ruth Amossy dans ce passage sont empruntées à la typologie élaborée par Catherine Kerbrat-Orecchioni.

<sup>49</sup> Par exemple : « Sans blague ! » (*H*, p. 107), « Allons bon, voilà autre chose ! » (*H*, p. 325), « Quelle dérision ! » (*H*, p. 330), etc.

<sup>50</sup> Par exemple : « La lâcheté de la France et de l'Angleterre [...] » (*H*, p. 120), « [...] croit-il, l'imbécile » (*H*, p. 127), « [...] la bêtise méprisante de Chamberlain » (*H*, p. 149), « [...] ça fait con » (*H*, p. 164), « Ce n'est pas un éleveur de poulets comme Himmler, ni un illuminé comme Rosenberg, ni un gros porc comme Göring ou Bormann [...] » (*H*, p. 223), « Une fois les bouseux partis [...] » (*H*, p. 227), « Monstrueuse, stupide excroissance warholienne ! » (*H*, p. 324), etc.

modalisateurs participent indéniablement à forger une (ou des) image(s) spécifique(s) de l'instance narrative dans le texte. D'entrée de jeu, ils trahissent les affinités du narrateur pour l'ironie, l'humour mordant et le sarcasme<sup>51</sup>. En s'exprimant dans un vocabulaire courant – tout en adoptant un ton familier, empreint d'oralité –, le sujet de l'énonciation se présente aussi comme un homme « commun » ; il s'établit ainsi une certaine connivence avec le lectorat moyen, à qui le narrateur semble s'adresser en ami. En promulguant une vision échiquéenne du bien (les résistants) et du mal (les nazis), les subjectivèmes axiologiques participeront tout autant aux rapports d'identification des lecteur·trices au narrateur et à son système de valeurs : en Occident, on partage largement ce mépris vitriolique pour le nazisme et ses adhérents ainsi que la sympathie pour ceux et celles qui les ont combattus<sup>52</sup>. L'œuvre de Laurent Binet est donc particulièrement propice à l'analyse de l'ethos *montré* et de l'ethos *dit* de l'énonciateur ; après tout, son énonciation à la première personne du singulier est non seulement marquée par l'abondance d'unités linguistiques dites *subjectives*, mais elle est aussi profondément autoréflexive. À bien des égards, on l'aura compris, la notion d'ethos est indissociable de celle de discours<sup>53</sup> :

Se pencher sur le discours permet de voir comment la subjectivité et l'identité se forment dans l'usage de la langue – comment le sujet advient en disant « je », et comment il se donne une identité à travers l'image qu'il construit de sa personne [...]. (Amossy, 2010b, p. 211)

---

<sup>51</sup> En voici quelques exemples dans l'œuvre : « Déjà ce sens de l'État si aigu ! » (*H*, p. 38), « Le rapport date de 1934 : un visionnaire ! » (*H*, p. 92), « Qui sait si les SA ne se sont pas torchés avec de précieuses archives... » (*H*, p. 114), « C'est vrai, on n'est pas chez les soviets, quand même ! » (*H*, p. 227), « Au moins, ça a le mérite d'être clair. » (*H*, p. 238), « Tout un programme : cette fois, c'est le cas de le dire ! » (*H*, p. 276), « La Sten, la Sten ! ... Une vraie merde, je vous dis » (*H*, p. 388), etc.

<sup>52</sup> Le chercheur Van Kelly souligne – dans « La rhétorique d'*HHhH* : Entrer dans le virage avec Binet, Heydrich, Gabčík et Kubiš » (2013) – que l'argumentaire de « Binet » vise à augmenter l'intensité d'une communion « autour des valeurs antitotalitaires exemplifiées dans la mise à mort d'Heydrich » (Kelly, 2013).

<sup>53</sup> Dans un article intitulé « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix » (2002), Andrée Chauvin-Vileno situe justement la notion d'ethos « à la jonction du discours et du texte. » (Chauvin-Vileno, 2002, p. 4)

Il faut néanmoins faire preuve de vigilance : ce qu'un sujet dit de lui-même dans l'énoncé ne sera pas toujours nécessairement conforme à ce qu'il montre de lui dans l'énonciation. Selon Dominique Maingueneau, il y aurait « paradoxe pragmatique » lorsqu'une proposition entre en contradiction avec ce que montre son énonciation, autrement dit lorsqu'il se creuse un fossé entre le « dit » et le « dire » : à titre d'exemple, « [...] le fait de dire qu'on est modeste ne constitue pas un acte de modestie [...] » (Maingueneau, 2004, p. 222). Comme nous le verrons dans *HHhH*, l'ethos discursif qui résulte de l'interaction de ces multiples composantes n'est pas toujours harmonieux, trahissant ainsi le conflit entre deux (ou plus) images du sujet : « [...] celle, avouée et manifeste, qu'il revendique, et celle, spontanée et inscrite en creux dans le discours, dont il ne se réclame pas, voire qu'il rejette lorsqu'elle lui est attribuée par ses lecteurs<sup>54</sup> » (Amossy, 2010b, p. 203).

### 1.2.2 Sur la scène de l'énonciation littéraire : images d'auteur et scénographies

À l'occasion de sa participation au colloque « Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité » (tenu en 2013 à Lausanne), Dominique Maingueneau remarque qu'à la différence des années 1980 – époque où il introduisit pour la première fois le concept d'ethos dans le champ de l'analyse du discours –, la notion fait aujourd'hui l'objet d'élaborations divergentes : « [...] dans le seul domaine des études littéraires, il interfère de manière difficilement contrôlable avec des notions telles que “posture”, “image d'auteur”, “scénographie auctoriale”, voire “style”. » (Maingueneau, 2014) Pour y mettre un peu d'ordre, le théoricien propose de distinguer trois dimensions de l'ethos dans l'analyse du discours littéraire, toutes trois présentes à différents niveaux dans *HHhH*. La dimension *catégorielle* de l'ethos se réfère aux rôles liés à l'exercice du discours et s'associe « stéréotypiquement à des manières de parler »

---

<sup>54</sup> Dans le troisième chapitre de notre mémoire, nous aborderons l'écart entre le *dit* et le *montré*. Nous verrons que ce que le sujet fait dans son texte n'est pas toujours conforme à la posture qu'il se revendique, c'est-à-dire aux manières dont il se présente aux lecteur·trices (identités projetées du sujet que nous aurons répertoriées, dans le deuxième chapitre de notre mémoire).

(Maingueneau, 2014). La dimension *idéologique*, quant à elle, est plutôt liée « aux positionnements des locuteurs dans un champ conflictuel de valeurs (politique, esthétique, religieux, philosophique...). » (Maingueneau, 2014) Pour ce qui est de la dimension *expérientielle*, la plus intéressante à notre avis, Maingueneau se montre plus précis :

Dans cette conception de l'*ethos*, les textes, même écrits, possèdent un ton spécifique qui permet de les rapporter à une caractérisation psychosociale de l'énonciateur (et non, bien entendu, du locuteur extradiscursif) construite par le destinataire, à un *garant* qui à travers sa manière de parler authentifie ce qu'il dit [...]. Le destinataire construit la figure de ce « garant » en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer. Le pouvoir de persuasion d'un discours tient pour une bonne part au fait qu'il amène le destinataire, à travers l'énonciation, à s'identifier au mouvement d'un corps, fût-il très schématique, investi de valeurs historiquement spécifiées. (Maingueneau, 2014)

Dans le contexte spécifique d'un texte littéraire, l'*ethos* du sujet de l'énonciation est activé par les lecteur·trices : il dépend finalement des aptitudes du lectorat à se figurer ce « garant », selon des dynamiques sociales d'identification ou de contre-identification. Mellianro Mendes Gallinari relève habilement cette nuance dans un article intitulé « La “clause auteur” : l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire » (2009) :

Dans le cas de l'énonciation littéraire, [...] [l']*ethos* serait reconstitué par le lecteur dans le moment même où il active le processus de l'interaction verbale/fictionnelle. Avec cet événement, à travers des indices textuels de plusieurs ordres – sélections lexicales, opérations logiques, thèmes, positionnements, style, etc. –, le lecteur pourrait dégager ou (re)construire un *ethos* auctorial ou une image d'auteur proposée par le sujet au cours de son activité d'écriture – activité déjà distante, mais qui laisse des marques de sa présence et de son processus de création dans l'œuvre. (Mendes Gallinari, 2009, p. 6)

Dans le cadre de notre analyse de l'ethos performé dans *HHhH* de Laurent Binet, nous porterons une attention toute particulière à la scène d'énonciation qu'institue le texte, cet espace où s'expriment les images de soi de l'auteur implicite ainsi que ses postures apparentes<sup>55</sup>. Cette approche « de l'intérieur » nous permettra de faire l'examen du processus de communication mis en scène dans l'œuvre « à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie. » (Maingueneau, 2004, p. 191) Pour ce faire, nous aurons également recours à la notion de scénographie. Élaborée par Dominique Maingueneau et étroitement liée au concept d'ethos, cette notion désigne essentiellement les diverses mises en scène d'un énonciateur dans son texte (auxquelles sont associées autant de postures et d'images de soi). Selon le théoricien, la scénographie participe de la « scène d'énonciation » aux côtés de deux autres scènes complémentaires, soit la « scène englobante » qui correspond au « type de discours<sup>56</sup> [associé à un] statut pragmatique » ( Maingueneau, 1999, p. 82) ainsi que la « scène générique » que l'on associe au « contrat attaché à un genre<sup>57</sup> [ou] à une "institution discursive" » (Maingueneau, 1999, p. 82). En matière de scénographie, la participation des lecteur·trices est tout autant requise qu'en matière d'ethos : « Le lecteur reconstruit la scénographie d'un discours à l'aide d'indices diversifiés, dont le repérage s'appuie sur la connaissance du genre de discours, la prise en compte des niveaux de langue, du rythme, etc., ou même des contenus explicites. » (Maingueneau,

---

<sup>55</sup> Dans *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur* (2007), Jérôme Meizoz propose d'étudier la posture et l'ethos de façon concomitante : « Quelles sont les postures d'énonciation adoptées ? En quoi celles-ci valent-elles comme des prises de position dans l'espace littéraire ? Que ce soit celle du poète de cour, du galant, du libertin, de l'honnête homme, du dandy, du poète maudit, *les postures peuvent être considérées comme un répertoire historique d'ethos incorporés, affichés, renversés ou singés*. On peut alors étudier relationnellement la position dans le champ, les options esthétiques d'un auteur, ses conduites littéraires publiques, et son ethos discursif. » (Meizoz, 2007, p. 23; nous soulignons)

<sup>56</sup> Quelques exemples de types de discours : littéraire, politique, publicitaire, religieux, philosophique, etc. Nous pourrions ici convoquer la notion de « champ discursif », élaborée par le sociologue Pierre Bourdieu.

<sup>57</sup> Quelques exemples de genres ou de sous-genres : le sermon, l'éditorial, le tract, le rapport d'expert, l'essai, le roman, etc.

1999, p. 85) En outre, la scénographie peut se baser « sur des scènes d'énonciation déjà validées<sup>58</sup>, qu'il s'agisse d'autres genres littéraires, d'autres œuvres [...] [ou] de situations de communication d'ordre non littéraire (cf. la conversation mondaine, le parler paysan, le discours juridique...) » (Maingueneau, 1993, p. 125). Dans le contexte d'une œuvre de *fiction* qui s'arrime au *réel* – scène d'énonciation particulièrement problématique, nous en convenons –, l'énonciateur peut-il prétendre rendre compte fidèlement de l'Histoire sans que son discours ne paraisse suspect ? Alors que la littérature renoue avec la transitivité, à partir de quel « lieu » son discours à visée transitive est-il « recevable » ? En convoquant les différentes notions présentées – soit celles d'ethos discursif (*montré* et *dit*), de posture auctoriale et de scénographie –, nous serons en mesure d'analyser comment l'instance narrative de *HHhH* se positionne, vis-à-vis de ses destinataires, de son médium littéraire et du matériau historique qu'il prend en charge.

### 1.3 Les auctorialités performées dans le roman : un intérêt à justifier dans les études littéraires

Depuis l'annonce de *la mort de l'auteur* par Roland Barthes en 1968 – sentence qui, rappelons-le, fit l'effet d'une bombe dans les études littéraires françaises –, il semble qu'il faille justifier toute approche qui, de près ou de loin, tienne compte de la dimension auctoriale d'un texte pour le faire signifier. En toute connaissance de cause, la présente section du mémoire sera consacrée à montrer la pertinence de notre démarche ainsi qu'à répondre préventivement à la critique à laquelle on s'expose en s'intéressant à l'ethos du sujet de l'énonciation dans un texte littéraire. Ce que dénonce Roland Barthes dans *La mort de l'auteur* (1968a), c'est une culture littéraire et critique tyranniquement axée sur l'Auteur, figure solaire dont on chercherait à déceler le message dans l'œuvre :

---

<sup>58</sup> Dominique Maingueneau précise que « validées » ne signifie pas « valorisées » ici, mais bien plutôt « déjà installé[es] dans l'univers de savoir et de valeurs du public » (Maingueneau, 1993, p. 125).

[L]'*explication* de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'*auteur*, qui livrait sa « confidence ». (Barthes, 1968a, p. 64)

Pour le sémiologue, l'écriture constitue plutôt le lieu de l'anéantissement de toute voix et de toute origine : « [...] c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est à travers une impersonnalité préalable [...], atteindre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi" [...] » (Barthes, 1968a, p. 64). Une fois l'Auteur et son rapport d'antécédence avec le texte écartés, Barthes présente l'instance qui, selon lui, devrait s'y substituer :

[L]e scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*. (Barthes, 1968a, p. 66)

En ce qui a trait à notre corpus étudié, la question de l'instance auctoriale et de son rapport d'ascendance au texte nous apparaît toutefois un peu plus équivoque. Puisqu'il prend pour matériau un événement historique connu, tout en prenant appui sur une documentation référentielle abondante<sup>59</sup>, nous assumons naturellement qu'*HHhH* est le produit d'une « démarche d'auteur » qui précède non seulement l'écriture, mais la transcende. Par ses nombreuses allusions à l'« *avant* » du texte, l'*infra roman* de Binet invite en quelque sorte ses destinataires à prendre part à la réflexion de l'auteur sur ce qu'implique la mise en récit du passé. Conséquemment, nous ne pouvons raisonnablement expulser *in extenso* la notion d'un « auteur » originel, comme propose de le faire Roland Barthes :

---

<sup>59</sup> Autant d'éléments de contenu directement tirés du monde empirique auquel appartiennent Laurent Binet et les lecteur·trices de son roman.

L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui [...]. (Barthes, 1968a, p. 66)

Concernant l'œuvre de Binet, nous avançons, à la différence de Barthes, que l'écriture constitue un espace de choix pour l'inscription d'un *sujet construit* et pour l'expression d'une subjectivité dans l'énonciation. En regard des formes de subjectivation du discours littéraire, les théories de Maingueneau nous invitent à discerner trois instances interreliées, soit celles de *la personne*, de *l'écrivain* et de *l'inscripteur* :

La dénomination « la personne » réfère à l'individu doté d'un état-civil, d'une vie privée. « L'écrivain » désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire. Quant au néologisme « inscripteur », il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte ([...] [c'est-à-dire] la scénographie) et la scène qu'impose le genre de discours [...]. Il n'y a pas d'abord « la personne », passible d'une biographie, puis « l'écrivain », acteur de l'espace littéraire, puis « l'inscripteur », sujet de l'énonciation : chacune des trois instances est traversée par les deux autres, aucune n'est fondement ou pivot. [...] Chacune des trois soutient les deux autres et se soutient d'elles dans un processus d'enveloppement réciproque qui, d'un même mouvement, disperse et rassemble « le » créateur. (Maingueneau, 2004, p. 107-108)

Ce rapport flottant entre les trois instances est d'ailleurs implicitement thématized dans l'œuvre de Laurent Binet : « Des fois, je me sens comme un personnage de Borges, mais moi non plus, je ne suis pas un personnage. » (*H*, p. 214) À la lumière de la complexité de cette structure, nous comprenons mieux en quoi le fait d'étudier l'ethos performé du sujet de l'énonciation dans un texte littéraire ne revient pas simplement à y traquer la personne réelle de l'auteur – empirique, extratextuelle et référentielle –, ni même à tenter de révéler ses intentions supposées... Notre exposé se gardera bien de verser dans la psychanalyse ; loin de nous l'ambition de *découvrir* « l'Auteur (ou

ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre » (Barthes, 1968a, p. 68). Nous ne chercherons pas non plus à cerner, entre les lignes de la fiction, un grand projet auctorial en regard duquel il faudrait faire valider notre lecture de *HHhH*. Dans cet esprit, nous ne considérons pas la notion d'« auteur » comme ce principe externe et explicatif de l'œuvre, au sens entendu par Barthes, mais bien plutôt comme l'une de ses dimensions immanentes : « [c]'est dans la matérialité du langage que s'établit l'articulation entre l'inscription de la subjectivité et la construction de l'ethos [...]. [Ainsi se dessine] l'image de celui qui dit "je". » (Amossy, 2010b, p. 108) Le sujet – tel qu'il se dévoile dans l'œuvre littéraire – n'existe finalement qu'à travers son énonciation même ; à cette instance aux multiples visages, ce « garant » pour reprendre l'expression de Maingueneau, correspond l'*idée* d'un corps, mais certainement pas une matérialité tangible. Sous cet angle, l'auctorialité est à considérer comme un concept fluide et éclaté ; c'est à la lecture que se forge le sujet « auteur » dont la substance s'élabore à partir des spécificités de son énonciation. On ne traque donc plus un *être* dans le texte, mais bien des archétypes et des postures associées à des *manières de dire* : « La qualité de l'ethos renvoie en effet à la figure de ce "garant" qui à travers sa parole se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir dans son énoncé. » (Maingueneau, 1999, p. 80) Si, comme l'affirme la théorie barthésienne, le fait de « [d]onner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt [et] [...] le pouvoir d'un signifié dernier [...] » (Barthes, 1968a, p. 68), nous soutenons que l'idée d'une *figure* d'auteur polymorphe, construite et actualisée par les lecteur·trices, en déploiera significativement les potentialités.

#### 1.4 Voix au présent, vision du passé : une médiation par le sujet de l'énonciation

L'*infra roman* de Laurent Binet présente en alternance des univers narratifs bien distincts : d'un côté, on nous invite à suivre l'aventure des parachutistes à l'époque de la Seconde Guerre mondiale et de l'autre, nous suivrons plutôt l'enquête

et l'aventure de l'écriture du narrateur, dans un régime de temporalité plus contemporain au lectorat du XXI<sup>e</sup> siècle. Le point de vue narratif<sup>60</sup> du sujet de l'énonciation s'accorde évidemment à ce jeu de perspective ; à chaque oscillation – de la trame historique encadrée à la trame narrative encadrante –, l'avatar de Binet devient respectivement le sujet regardant (en périphérie) et l'objet du regard (au centre de la scène)<sup>61</sup>. Sur la scène d'énonciation de *HHhH*, la question de la place du sujet est indissociable de celle du *point de vue* et de la *voix*, deux notions interreliées nous rappelle Paul Ricoeur :

Il s'agit plutôt d'une seule fonction considérée sous l'angle de deux questions différentes. Le point de vue répond à la question : *d'où* perçoit-on ce qui est montré par le fait d'être raconté ? donc : *d'où* parle-t-on ? La voix répond à la question : *qui* parle ici ? (Ricoeur, 1984, p. 187<sup>62</sup>)

Selon la position qu'il occupe dans le système narratif de l'œuvre, l'avatar de Binet adopte une énonciation à la première personne du singulier (explicitement subjective) ou une énonciation à la troisième personne (supposément plus détachée). Cette seconde modalité de l'énonciation se voudrait quant à elle plus objective et permettrait au narrateur de s'extraire de l'énoncé quand il est question de rendre compte de l'Histoire, puisqu'il n'en est théoriquement pas un personnage. Le narrateur – qui est à la fois acteur et metteur en scène – assume incidemment différents degrés de présence dans les énoncés. En effet, il nous semble qu'il adopte

---

<sup>60</sup> Comme l'indique Paul Ricoeur, dans le second tome de sa fameuse trilogie *Temps et Récit*, le point de vue désigne « [...] l'orientation du regard du narrateur vers ses personnages [...] » (Ricoeur, 1984, p. 176).

<sup>61</sup> À la lumière des théories narratologiques de Gérard Genette – plus spécifiquement de la classification qu'il élabore dans *Figures III* (1972) – nous pouvons identifier les différents statuts du narrateur dans l'œuvre. Au niveau du récit de l'événement historique, le narrateur de *HHhH* est extradiégétique et hétérodiégétique, c'est-à-dire qu'il est « absent de l'histoire qu'il raconte » (Genette, 1972, p. 252), tandis qu'au niveau du cadre surplombant, il sera plutôt intradiégétique et autodiégétique, c'est-à-dire que « le narrateur est le héros de son [propre] récit » (Genette, 1972, p. 253).

<sup>62</sup> Rappelons que cette distinction, habilement résumée par Paul Ricoeur dans ce passage, est déjà présente chez Gérard Genette.

alternativement l'expression d'un « je » de méthode<sup>63</sup> et d'un « je » de (auto)fiction<sup>64</sup> ; la première, plus discrète, est empruntée lorsque la diégèse historique est priorisée, tandis que la seconde s'impose dans des passages autodiégétiques où le narrateur devient son propre personnage et où des épisodes de sa vie sont mis de l'avant. Dans *HHhH*, il est non seulement question de rendre compte de l'Histoire, mais également de présenter le regard fasciné du sujet énonciateur sur celle-ci : « Des mois s'écourent, qui deviennent des années, pendant lesquels cette histoire ne cesse de grandir en moi. [...] C'est amusant de constater comment, lorsqu'on s'intéresse de près à un sujet, tout semble nous y ramener. » (*H*, p. 28-29) Alors que l'on tient désormais compte de la médiation qu'opèrent l'acte d'écriture et la mise en récit dans les textes littéraires, la prétention d'offrir aux lecteur·trices un accès direct au monde référencé devient rapidement illusoire. Nous en avons bien conscience, le fait historique existe par le biais d'une transmission, d'une actualisation de ce qui n'est plus. Dans cet esprit, les œuvres de métafiction historiographique viennent non seulement problématiser l'écriture de l'Histoire, mais également exposer l'impossibilité d'une appréhension directe et totale du réel :

Historiographic metafiction self-consciously reminds us that, while events did occur in the real empirical past, we name and constitute those events as historical facts by selection and narrative positioning. And, even more basically, we only know of those past events through their discursive inscription, through their traces in the present. (Hutcheon, 1988, p. 97<sup>65</sup>)

Puisque l'Histoire y est appréhendée à partir de ses vestiges, *HHhH* donne la mesure de « tout ce qui sépare l'époque de la guerre de notre époque contemporaine » (Barjonet, 2013, p. 11). En assurant le pont entre le passé et le présent, l'instance

---

<sup>63</sup> Une posture plus désincarnée

<sup>64</sup> Une posture plus incarnée

<sup>65</sup> Nous traduisons : « La métafiction historiographique nous rappelle consciemment que, bien que des événements se soient produits dans le passé empirique réel, nous nommons et constituons ces événements en tant que faits historiques par le biais d'une sélection et d'un positionnement narratif. Et, plus fondamentalement encore, nous ne pouvons connaître ces événements passés qu'à travers leur inscription discursive, leurs traces dans le présent. »

narrative de l'*infra roman* occupe une place médiane. Dans son article « Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit » (1987), André Bleikasten explique en quoi consiste l'interférence du sujet dans la narration d'un événement passé :

Raconter, ce n'est jamais s'en tenir à une simple chronique, c'est toujours déjà commencer à exposer, à expliquer, à interpréter, commencer à soumettre la dé-raison de l'événement, la contingence et la singularité brutes du « c'est arrivé » à la raison du langage sinon au langage de la raison. C'est mettre au propre les impossibles brouillons que nous livre le réel, nouer des liens et glisser du sens là où il n'y en avait pas [...]. (Bleikasten, 1987, p. 9)

*HHhH* de Laurent Binet offre une vision du passé articulée par une voix au présent<sup>66</sup> – voix qui, nous l'avons vu, s'attache à un être supposé, ce « garant », qui aurait en principe assemblé les preuves, visité les lieux et consulté les documents. C'est pourquoi il importe de s'attarder au lieu d'émergence de son discours afin de bien saisir comment sa subjectivité infléchit la connaissance spécifique, *située* pourrions-nous dire, de l'événement historique dans l'œuvre.

Dans son essai sur l'objectivité de la connaissance historique, le philosophe polonais Adam Schaff définit le « processus de la connaissance » comme une *activité* impliquant « [l']interaction spécifique du sujet connaissant et de l'objet de la connaissance » (Schaff, 1971, p. 75). Selon le modèle de Schaff, il faudrait attribuer au sujet un rôle déterminant dans l'interaction avec l'objet, plutôt que de le concevoir comme un agent strictement passif et contemplatif :

Le sujet connaissant n'est pas un miroir, il n'est pas un appareil enregistrant passivement les sensations engendrées par le milieu environnant. Au contraire, il est précisément l'agent qui dirige cet

---

<sup>66</sup> Pour emprunter à Dominique Viart sa conception d'une telle orientation dans un récit, *HHhH* « procède à partir d'aujourd'hui et se donne le passé comme ligne d'horizon. » (Viart, 2009, p. 24)

appareil, qui l'oriente, le règle, puis transforme les données que celui-ci lui fournit. (Schaff, 1971, p. 86)

En ce qui concerne la relation cognitive impliquée dans le processus de la connaissance historique, le philosophe précise que le sujet « introduit [...] un facteur subjectif, lié à son conditionnement social. Cet apport du sujet explique les différences existantes non seulement dans l'évaluation des faits, mais aussi dans la perception (l'articulation) et la description de la réalité [...] » (Schaff, 1971, p. 87). La métafiction historiographique de Laurent Binet formule tacitement un commentaire similaire sur l'écriture de l'Histoire et sur la place qu'y occupe le sujet : à sa manière, l'œuvre défend une écriture de l'Histoire soutenue par une posture. En rendant la subjectivité de son énonciation explicite tout en garantissant la fidélité et l'exactitude des faits rapportés, l'œuvre participe en quelque sorte à déconstruire l'illusion d'une posture historique désincarnée, cette « voix de l'Histoire » supposément neutre et anonyme<sup>67</sup>. La remise en question littéraire de l'objectivité des discours de savoir dans *HHhH* fait écho à des réflexions épistémologiques qui l'ont précédée. Alors qu'une certaine tradition historiographique plus classique préconise une écriture de l'Histoire objective et impersonnelle, d'autres approches, à l'exemple de celles que suggèrent les féminismes, proposent plutôt de reconnaître l'influence de la subjectivité dans la constitution des savoirs. La philosophe Sandra Harding, dans l'ouvrage collectif *Feminism and Methodology: Social Science Issues* (1987), demande que la posture située des chercheur·euses soit considérée comme un biais irréductible dans les sciences sociales :

---

<sup>67</sup> Nous faisons allusion à ce non-dit de l'historiographie classique selon lequel « l'histoire croit – ou prétend – être produite de nulle part. » (Ricoeur, 1985, p. 269) Dans son manifeste, Ivan Jablonka décrit ainsi le « mode objectif » prisé par les scientifiques : « Didactisme, idéal de clarté-limpidité, lissage, narration sans couture, principe d'impassibilité, absence ubiquiste de l'énonciateur, point de vue absolu, accès direct à la réalité, ton de l'évidence, telles sont les structures indissociablement cognitives et narratives d'une histoire (au double sens du terme) qui se raconte toute seule. » (Jablonka, 2014, p. 82)

The best feminist analysis [...] insists that the inquirer her/himself be placed in the same critical plane as the overt subject matter, thereby recovering the entire research process for scrutiny in the results of research. [...] Thus the researcher appears to us not as an invisible, anonymous voice of authority, but as a real, historical individual with concrete, specific desires and interests. [...] Only in this way can we hope to produce understandings and explanations which are free (or, at least, more free) of distortion from the unexamined beliefs and behaviors of social scientists themselves. Another way to put this point is that the beliefs and behaviors of the researcher are part of the empirical evidence for (or against) the claims advanced in the results of research. This evidence too must be open to critical scrutiny no less than what is traditionally defined as relevant evidence. Introducing this “subjective” element into the analysis in fact increases the objectivity of the research and decreases the “objectivism” which hides this kind of evidence from the public. (Harding, 1987, p. 9<sup>68</sup>)

L’historien Ivan Jablonka – dans un article intitulé « L’historicité de l’historien ou la place des morts » (2017a) – invite, lui aussi, à considérer tout ce qu’une posture supposément désincarnée a d’artificiel. Soutenant que l’expulsion du « je » n’est pas gage de bonne science, Jablonka propose de tenir compte de l’historicité de l’historien<sup>69</sup> : « Rien n’est plus *fictif* que le récit d’un historien qui prétend s’abstraire

---

<sup>68</sup> Nous traduisons : « La meilleure analyse féministe [...] exige que l’enquêteur·euse soit placé·e sur le même plan critique que son objet d’étude, permettant ainsi de récupérer l’ensemble du processus de recherche afin de le soumettre à un examen minutieux dans les résultats de ladite recherche. [...] Dès lors, le·la chercheur·euse nous apparaît non pas comme une voix d’autorité invisible et anonyme, mais comme un individu réel, historique, avec des désirs et des intérêts concrets et spécifiques. [...] Ce n’est qu’ainsi que nous pouvons espérer produire des connaissances et des explications qui soient exemptes (ou, du moins, plus exemptes) des distorsions potentiellement issues des croyances et des comportements non examinés des chercheurs·euses en sciences sociales. Une autre façon d’exprimer ce point est que les croyances et les comportements des chercheurs·euses font partie des preuves empiriques permettant de confirmer (ou d’infirmier) les affirmations avancées dans les résultats de la recherche. Ces éléments de preuve doivent eux-aussi faire l’objet d’un examen critique, au même titre que les données qui sont traditionnellement considérées comme des preuves pertinentes. L’introduction de cet élément “subjectif” dans l’analyse augmente l’objectivité de la recherche et diminue “l’objectivisme” qui cache ce type de preuves au public. »

<sup>69</sup> En admettant la place du sujet dans l’écriture de l’Histoire, nous considérons également que cette dernière n’est pas exempte d’une visée idéologique : « Une fois démasquée la fausse prétention de l’historien à produire de l’histoire dans une sorte d’apesanteur socio-culturelle, le soupçon naît que toute histoire à prétention scientifique soit viciée par un désir de maîtrise, qui érige l’historien en arbitre du sens. » (Ricoeur, 1985, p. 269)

du récit, du tableau qu'il est en train de peindre. [...] Je fais de l'histoire parce que je suis dans l'histoire. » (Jablonka, 2017a, p. 95 ; nous soulignons) Le bien-fondé de l'entreprise historique se revendiquerait alors selon les critères d'un nouvel ordre : l'étalement de la démarche, certes, mais surtout l'explicitation du lieu d'émergence du discours ainsi que la reconnaissance des contingences éthico-narratives impliquées dans la mise en récit du passé. Cette perspective ne fait toutefois pas l'unanimité : certains penseurs plus réticents se montrent quant à eux sceptiques face à l'inflation du « je » dans l'écriture contemporaine de l'Histoire. Dans un article intitulé « Le “je”, l'enquête et l'historien » (2015), Pierre Karila-Cohen souligne avec désillusion que la mise en scène de soi et l'inclusion du récit de l'enquête dans les textes historiographiques font état d'une transparence postiche :

Devra-t-on rendre sa recherche spectaculaire pour la faire apparaître plus séduisante ? En tout état de cause, seuls les moments vraiment importants de découverte ou d'inflexion pourraient donner lieu à une mise en écriture, ce qui fausse l'idée que l'on peut donner aux lecteurs du processus intellectuel. Il n'y a donc pas [...] davantage de transparence dans ce procédé mais seulement une forme de composition, que l'on peut éventuellement désirer, mais sans illusions. (Karila-Cohen, 2015, p. 160)

Selon Karila-Cohen, la mise en scène du sujet-chercheur serait une *construction* qui contribue finalement à l'effet de réel, au sens barthésien. Malgré ces réserves, nous nous rallions à la conception de Jablonka, selon laquelle « [le] fait de raconter son enquête et de dire “je” réflexivement<sup>70</sup> est un geste à la fois scientifique et littéraire. » (Jablonka, 2017b, p. V) Bien que l'effacement énonciatif ait longtemps été l'un des critères par lesquels se définissait l'écriture historiographique et se construisait « une image fiable de l'homme de science » (Amossy, 2010b, p. 191), Philippe Carrard affirme qu'en régime contemporain, « [la] présence de l'énonciateur sous ses formes les plus visibles, soit celles de pronoms et d'adjectifs de la première personne du

---

<sup>70</sup> Rappelons que « [p]our se dire, le “je” de l'énonciation n'a pas besoin de mettre en scène un “je” de l'énoncé : il se montre même quand il ne parle pas de sa personne. » (Maingueneau, 2010, p. 113)

singulier, [...] [constitue] l'un des traits les plus distinctifs de l'historiographie française [...] » (Carrard, 2013, p. 113). Le sujet peut dès lors se personnifier dans l'enquête sans que l'expression de sa subjectivité ne vienne pour autant démonter sa crédibilité en tant que chercheur<sup>71</sup>. En admettant que « [...] tout énoncé – quelque neutre qu'il puisse paraître – est émis par quelqu'un, pour quelqu'un, et dans des circonstances qu'il est en général possible de déterminer » (Carrard, 2013, p. 106), nous pouvons affirmer, comme Philippe Carrard, que les occurrences du « je » dans le texte construisent l'image d'un énonciateur intègre :

[E]lles semblent indiquer que l'historien renonce [...] à faire « comme si » : comme s'il n'avait pas eu à effectuer des choix ; comme si son texte s'était écrit tout seul à partir des documents ; et comme si ces documents n'avaient pas dû être déchiffrés par un chercheur dont les jugements comportent une part de subjectivité (« je crois »). (Carrard, 2013, p. 114)

À la lumière de ces constats, il nous semble que la représentation de l'événement historique dans l'*infra roman* de Binet n'est plus tout à fait le *réel*, mais plutôt sa compréhension, *précise et orientée* : elle vient évidemment corroborer une vision spécifique du monde, soit celle que porte la subjectivité du narrateur. C'est donc par et dans l'*énonciation* que se forme la connaissance de l'événement, teintée de l'humanité et de la perspective du sujet qui l'énonce : « Parole et droit à la parole se nouent. D'où peut légitimement venir la parole, à qui elle prétend s'adresser, sous quelle modalité, à quel moment, en quel lieu, voilà à quoi nulle énonciation ne peut échapper [...] » (Maingueneau, 2004, p. 34). Dès lors, il s'avère que la performance de soi du sujet de l'énonciation devienne cruciale, surtout si l'on s'attarde aux questions de la réception du discours sur le réel. Nous postulons que l'instance

---

<sup>71</sup> À ce propos, Ruth Amossy soutient qu'en plus de mettre en cause « l'autorité de la parole, l'effacement énonciatif problématise aussi la responsabilité du locuteur. Là où le sujet s'éclipse et où la parole semble se dévider à partir d'une place vide, qui prend en charge le discours et à qui peut-on imputer la responsabilité ? » (Amossy, 2010b, p. 185) À la lumière de ces interrogations, il nous semble que le fait de reconnaître la subjectivité de l'énonciation discursive fait montre d'une certaine fiabilité.

narrative de *HHhH* doit veiller à construire un ethos et à convier des scénographies qui donnent à son compte rendu de l'événement un aspect plus sûr<sup>72</sup>. Après tout, comme l'exprimait si lucidement la théoricienne Ruth Amossy, « [u]ne instruction peut-elle s'imposer sans que le destinataire se fasse une idée de la personne ou de l'instance qui l'a émise ? Une information peut-elle avoir une valeur de vérité sans être rapportée à une source crédible ? » (Amossy, 2010b, p. 184)

---

<sup>72</sup> En ce sens, « l'ethos discursif (qui se construit dans le discours) est par définition un ethos rhétorique (qui vise à avoir un impact sur l'autre). » (Amossy, 2010b, p. 42)

## CHAPITRE II

### L'ETHOS PERFORMÉ ET LA NÉGOCIATION DU CONTEXTE DE L'ÉNONCIATION : LES MULTIPLES SCÉNOGRAPHIES D'UN SUJET « POLYPHONIQUE »

Le système narratif ramifié et hétéroclite de *HHhH* rassemble, selon Aurélie Barjonet, « ces deux frères ennemis que seraient la littérature du réel, ici en l'occurrence du réel historique, et celle de l'intime, qualifiée trop rapidement d'autofiction. » (Barjonet, 2013, p. 171) Deux paliers narratifs se font concurrence dans le corps du texte ; en effet, la diégèse historique est constamment interrompue par la mise en scène de l'enquête historiographique et de l'acte d'écriture de l'instance narrative qui la fait advenir. Lorsqu'il met sa vie, ses recherches et son geste d'écrivain sous les projecteurs, l'avatar de Binet devient le personnage principal de sa propre trame narrative. À ce niveau, l'opération « Anthroïde » est reléguée à l'arrière-plan, trame de fond de la trajectoire du sujet et de son processus de création<sup>73</sup>. Ces irruptions de la trame encadrante dans la scène reconstituée opèrent autant de bris d'immersion à la lecture, notre attention se détournant brusquement du récit de l'événement historique pour se réorienter vers celui de sa mise en forme par le narrateur. La métafiction historiographique de Binet exemplifie en quelque sorte cette

---

<sup>73</sup> À quelques occasions, l'*infra roman* déroge même complètement du topos historique pour mettre en scène des épisodes de la vie du narrateur qui n'ont, *a priori*, rien à voir avec l'opération « Anthroïde » : « J'ai 33 ans [...]. Nous sommes le 27 mai 2006 [...]. La sœur de Natacha se marie aujourd'hui. Je ne suis pas invité au mariage. Natacha m'a traité de "petite merde", je crois qu'elle ne me supporte plus. » (*H*, p. 77)

double appartenance du discours littéraire, telle que l'identifie Dominique Maingueneau :

Les œuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter. Il n'y a pas d'un côté un univers de choses et d'activités muettes, de l'autre des représentations littéraires détachées de lui qui en seraient une image. La littérature constitue elle aussi une activité ; non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans le monde. (Maingueneau, 2004, p. 35)

En plus d'être fragmentée, l'intrigue de *HHhH* se dédouble : entre diégèse historique et narration structurante, on en vient à s'interroger sur ce qui constitue réellement l'objet de la métafiction historiographique.

En superposant au récit de l'opération « Anthroïde » celui des différentes étapes de sa constitution par l'instance narrative, l'œuvre présente une *mise en abyme* de l'écriture romanesque et de l'enquête documentaire (Paquette, 2019). L'essayiste français Philippe Gasparini, spécialiste de l'écriture de soi en littérature, explique en quoi consiste ce type de mise en abyme dans un texte :

On dit qu'un récit est mis en abyme lorsque le narrateur y raconte l'écriture ou la narration d'un autre récit. En représentant la transmission d'un texte, la mise en abyme construit une *mimèsis* de la situation d'énonciation. Ce n'est pas seulement par jeu que l'auteur met en place cette structure analogique, mais aussi, et surtout, pour proposer un commentaire de l'œuvre qu'il nous communique. [...] [L]e dédoublement réflexif qu'instaure la mise en abyme déplace le centre d'intérêt de l'énoncé vers l'énonciation. (Gasparini, 2004, p. 109-110)

Se déploie ainsi la dimension métatextuelle de *HHhH*, que nous pourrions qualifier de *making-of* : à travers elle, l'alter ego de Binet invite les lecteur·trices dans les coulisses de son « roman ». Dans un premier temps, le second chapitre de notre mémoire sera consacré à l'analyse de cette mécanique narrative complexe et de ses

effets dynamiques. Parce qu'elle se prend elle-même comme objet, il nous semble que la métafiction historiographique de Laurent Binet s'établit contre toute pratique naïve de la forme littéraire : s'ajoute à l'intrigue qui se joue dans la diégèse celle qui relève de la réflexivité du narrateur. Dans les termes du chercheur Jacques Sohier, la métafiction « se plaît, voire se complaît, diraient les détracteurs de ce courant littéraire, dans des stratégies textuelles qui dénudent l'illusion mimétique qu'induit la fiction. » (Sohier, 2003, p. 40) Pour cette raison, nous verrons que la réflexivité de *HHhH* participe à la négociation de son contexte d'énonciation équivoque : « La réflexivité essentielle de l'énonciation littéraire fait que le texte ne laisse pas voir un monde à la façon d'une vitre idéalement transparente qui se ferait oublier ; il ne donne à voir qu'en interposant tacitement sa scène d'énonciation [...] » (Maingueneau, 2004, p. 222). Dans l'*infra roman* de Laurent Binet, divers « types de discours » (fictionnel et factuel) – associés à différentes sphères de réception et relevant de protocoles différents – se partagent un même espace textuel. C'est d'ailleurs pourquoi la négociation du contexte de l'énonciation, par le biais d'une narration « consciente » d'elle-même, y devient un topos prédominant :

Le rapport au « non littéraire » est sans cesse redéfini, la délimitation de ce qui peut ou non alimenter la littérature, mais aussi relever de la littérature ne fait qu'un avec chaque positionnement et avec chaque genre à l'intérieur d'un certain régime de la production discursive. Travail incessant sur ses frontières, nécessité de les outrepasser et nécessité de les renforcer, instabilité foncière qui est le moteur même d'un discours « littéraire » qui ne saurait se tenir en « son » lieu. (Maingueneau, 2004, p. 129)

Notre analyse des stratégies par lesquelles l'ethos discursif est performé, dans et par le texte, nous permettra, cela dit, de dégager les différentes postures qui sont impliquées dans le discours romanesque, ou plus largement littéraire, sur l'Histoire. C'est dans cette perspective que nous tâcherons, dans un deuxième temps, de répertorier les différentes *identités projetées du sujet* dans l'*infra roman* afin d'étudier

de quelles manières elles s'élaborent, à quels contenus elles s'agencent et à quels besoins elles répondent. À partir des trois scénographies repérées – soit celles de l'*écrivain scrupuleux*, de l'*historien-enquêteur* et du *témoin différé* –, nous verrons comment les différentes qualités qu'exhibe le sujet de l'énonciation dans son discours sur le réel induisent des effets de légitimité, de crédibilité et d'authenticité à la lecture.

2.1 L'envers du texte : « je vois trop les grosses ficelles du procédé, j'entends trop la voix de l'auteur » (*H*, p. 33)

2.1.1 La mise en abyme de l'enquête historiographique et de l'écriture romanesque

Se substituent aujourd'hui aux représentations totalisantes du monde empirique des récits qui présentent le cheminement du sujet qui déambule, capte, traque, interprète, etc., dans sa tentative de cerner son objet et de le comprendre. La mobilisation du paradigme de l'enquête dans la littérature contemporaine marque, selon la théoricienne Marie-Jeanne Zenetti, un tournant épistémologique qui

invite à penser les productions esthétiques dans leurs interactions avec les discours de savoir, définis ici comme l'ensemble des discours qui, à une époque donnée, sont considérés comme capables de produire des connaissances sur le monde – soit, de façon privilégiée dans notre société, les discours scientifiques et journalistiques. (Zenetti, 2019b, p. 2)

Tandis qu'un pan de la littérature contemporaine connaît un « tournant documentaire », Zenetti affirme que « la question centrale n'est plus celle de la représentation, qui est celle que pose le réalisme (comment représenter le réel ?) mais une question qu'on peut qualifier d'épistémologique (par quelles démarches produit-on des énoncés capables de décrire le monde ?) » (Zenetti, 2019b, p. 2). Au sein de l'*infra roman* de Laurent Binet, le motif de l'enquête donne forme au récit comme à l'écriture ; c'est par lui, nous semble-t-il, que s'instaure la tension narrative dans le texte. À propos du motif de l'enquête dans la littérature contemporaine, Dominique

Viart propose des pistes de réflexion tout à fait pertinentes<sup>74</sup> : « la position enquêtrice mise en scène dans le livre modifie le rapport au savoir. *Le savoir historique n'est plus reçu : il se conquiert.* » (Viart, 2009, p. 24 : nous soulignons) À travers la mise en scène des recherches documentaires et historiographiques qui précèdent et accompagnent la mise en récit de l'Histoire dans *HHhH*, le sujet de l'énonciation montre comment il accède progressivement à la connaissance. Ainsi, en exposant les aléas de sa démarche, le narrateur entre en scène : nous le voyons visiter des lieux, capter et recueillir des données, faire des découvertes (parfois fortuites), etc. :

Babi Yar, le « ravin de la grand-mère », était un immense dénivelé naturel situé en périphérie de Kiev. Il n'en reste aujourd'hui qu'un fossé gazonné, assez peu profond, entourant une impressionnante sculpture érigée dans un style très socialiste à la mémoire des morts qui sont tombés là. Mais lorsque j'ai voulu m'y rendre, le chauffeur de taxi qui m'y conduisait a tenu à me montrer jusqu'où, à l'époque, s'étendait Babi Yar. Il m'a mené à une espèce de fossé boisé, où, m'a-t-il expliqué, par l'intermédiaire d'une jeune Ukrainienne qui m'accompagnait et me servait de traductrice, l'on jetait les corps qui dévalaient du talus. (*H*, p. 184)

Selon Viart, la littérature contemporaine qui s'attelle à l'Histoire est aussi marquée par un intérêt pour les archives : les documents de toute nature « constituent les supports du récit, en forment aussi parfois la matière, tant celui-ci se plaît à les décrire au moins autant sinon plus parfois qu'à les interpréter » (Viart, 2009, p. 27). Dans sa quête d'historicité, l'avatar de Binet va à la rencontre des « traces authentiques et bouleversantes de ce qui s'est passé » (*H*, p. 23) :

[O]utre des photos, des lettres, des affiches et des documents divers, j'ai vu les armes et les effets personnels des parachutistes, leurs dossiers remplis par les services anglais, avec notes, appréciations, évaluations des compétences, la Mercedes d'Heydrich, avec son pneu crevé et son trou dans la portière arrière droite, la lettre fatale de l'amant à sa maîtresse qui

---

<sup>74</sup> Fait intéressant, il rappelle aussi que « l'étymologie du mot Histoire renvoie [d'emblée] à l'enquête – "*istoria*" » (Viart, 2009, p. 23).

fut la cause du massacre de Lidice [...]. J'ai pris fébrilement des notes, tout en sachant qu'il y avait beaucoup trop de noms, de dates, de détails. (H, p. 22-23)

Le sujet dans *HHhH* est amené à consulter un vaste éventail de documents, comprenant ouvrages, fac-similés, fascicules, témoignages, photographies, documents audio-visuels, etc. Il s'intéresse également à de nombreux romans<sup>75</sup> et films<sup>76</sup> qui traitent de l'attentat ou de la Seconde Guerre mondiale, documents alternatifs où s'opère une fictionnalisation du matériau historique. Or, bien que le narrateur se rapporte, à maintes reprises, à la vaste documentation amassée au fil de ses recherches, son enquête historico-documentaire n'est pas strictement présentée comme une affaire déjà conclue<sup>77</sup>, dont il ferait le bilan. En effet, nous pouvons aussi avoir l'impression que l'enquête du sujet progresse « en temps réel » dans l'œuvre, c'est-à-dire en même temps qu'avance notre lecture. À titre d'exemple, alors qu'au 25<sup>e</sup> chapitre du roman, le narrateur n'arrive pas à mettre la main sur un livre qui pourrait lui être utile, il l'aura en sa possession quelques chapitres plus tard :

Je ne me suis toujours pas procuré le livre écrit après la guerre par la femme d'Heydrich [...]. J'imagine que ce livre serait une mine d'informations pour moi, mais je n'arrive pas à mettre la main dessus. (H, p. 42) [...] [J]'avoue, j'ai fini par acheter son livre, et je me le suis fait mettre en fiches par une jeune étudiante russe qui a grandi en Allemagne [...]. (H, p. 55)

---

<sup>75</sup> Seront mentionnés *La mort est mon métier* de Robert Merle (H, p. 34), *Mendelssohn est sur le toit* de Jiří Weil (H, p. 207), *Sept hommes à l'aube* d'Alan Burgess (H, p. 238), *Like a man* de David Chacko (H, p. 252), *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (H, p. 309), *Jean Žižka* de George Sand (H, p. 339) et *Central Europe* de William T. Vollmann (H, p. 347).

<sup>76</sup> Seront mentionnés *Conspiracy* (téléfilm) de Franck Pierson (H, p. 18), *Les bourreaux meurent aussi* de Fritz Lang (H, p. 19), *Le Dictateur* de Charlie Chaplin (H, p. 20), *Hitler's Madman* de Douglas Sirk (H, p. 26), *Le Crépuscule des aigles* (téléfilm tiré du roman *Fatherland* de Robert Harris) (H, p. 264), etc.

<sup>77</sup> Par rapport à la posture rétrospective, Dominique Viart affirme qu'il s'agit de « la caractéristique principale de l'écriture littéraire contemporaine de l'Histoire. » (Viart, 2009, p. 23)

À propos de la découverte progressive de nouveaux documents sur l'opération « Anthroïde » au fil de l'enquête, Aurélie Barjonet indique qu'elle introduit « un véritable suspense, telle archive contredisant telle autre, ces revirements menaçant sans cesse l'écriture des événements. » (Barjonet, 2012, p. 46) Des formulations telles que « Je viens de vérifier et en effet, c'est stupéfiant [...] » (*H*, p. 102) ou « J'ai sous les yeux [...] » (*H*, p. 175, p. 236 et p. 266) participeront également à construire l'illusion d'un « présent de l'enquête » ou d'une « démarche en cours » dans l'œuvre. Il nous semble qu'en s'attachant aux réorientations successives de son parcours d'investigation<sup>78</sup>, le narrateur se réclame de ces « stratégies posturales [adoptées dans les écritures de terrain] qui refusent l'extériorité de l'observation [...] pour revendiquer une participation observante [...], faisant ponctuellement glisser le récit vers l'écriture de soi. » (Zenetti, 2019b, p. 8) Par conséquent, le rapport qu'entretient le sujet de l'enquête avec son objet n'est ni stérile, ni impersonnel<sup>79</sup>. En consignnant les questionnements, les impressions et les réflexions qui surgissent dans l'enquête – sous une forme qui rappelle parfois le journal de bord ou le carnet d'observation –, le sujet entretient une sorte de dialogue avec l'Histoire et ses sources. À propos des littératures de l'enquête, Marie-Jeanne Zenetti indique qu'elles engagent un questionnement « quant au rôle et à la démarche de l'enquêteur » (Zenetti, 2019b, p. 6), c'est-à-dire qu'elles mettent en crise l'idée selon laquelle « une vérité existerait indépendamment de la démarche qui la met au jour. » (Zenetti, 2019b, p. 6) Comme l'exemplifie la narration dans *HHhH*, le réel historique ne se livre pas au sujet dans une forme préconfigurée ou déjà linéaire. Dans la crypte de l'église pragoise où les parachutistes s'étaient réfugiés après l'attentat, l'alter ego de Binet fait l'expérience de cette confrontation souvent étourdissante avec le passé, sous sa forme désarticulée :

---

<sup>78</sup> Voici quelques exemples de découvertes fortuites et de réorientations dans l'enquête : « Par contre, en vérifiant mes sources, je suis tombé sur cette confidence [...] » (*H*, p. 59), « J'ai eu vent d'une histoire extraordinaire qui s'est déroulée à Kiev pendant la guerre. » (*H*, p. 186), « C'est incroyable, je viens encore de trouver un roman sur l'attentat. » (*H*, p. 252), « Une fois de plus, je suis tombé par hasard sur une fiction relative à Heydrich. » (*H*, p. 264), etc.

<sup>79</sup> Nous avons brièvement abordé ce point dans le chapitre précédent, lorsqu'il était question de la place du sujet dans l'écriture de l'Histoire.

Dans la crypte, il y avait tout. [I]l y avait bien une mitraillette Sten qui s'enraye au pire moment, il y avait des femmes évoquées, il y avait des imprudences mentionnées, il y avait Londres, il y avait la France, [...] il y avait un gouvernement en exil, [...] il y avait un jeune guetteur qui s'appelait Valčík, il y avait un tramway qui passe, lui aussi, au pire moment, [...] il y avait une récompense de dix millions de couronnes pour celui ou celle qui dénoncerait, il y avait des capsules de cyanure, [...] il y avait des émetteurs radio et des messages codés, il y avait une entorse à la cheville, il y avait la pénicilline qu'on ne pouvait se procurer qu'en Angleterre, il y avait une ville entière sous la coupe de celui qu'on surnommait « le bourreau », [...] il y avait une Mercedes noire avec un pneu crevé, [...] il y avait des dignitaires autour d'un cercueil, il y avait des policiers penchés sur des cadavres, il y avait des représailles terribles, il y avait la grandeur et la folie, la faiblesse et la trahison, le courage et la peur, l'espoir et le chagrin, [...] il y avait la guerre et il y avait la mort, il y avait des Juifs déportés, des familles massacrées, des soldats sacrifiés, il y avait de la vengeance et du calcul politique, il y avait un homme qui, entre autres, jouait du violon et pratiquait l'escrime, [...] il y avait des traces de lutte entre les forces de la vie et celles de la mort, il y avait la Bohême, la Moravie, la Slovaquie, il y avait toute l'histoire du monde contenue dans quelques pierres. Il y avait sept cents SS dehors. (*H*, p. 16-17)

Face à cette constellation de faits épars et de vestiges disparates, les lecteur·trices qui connaissent peu ou prou l'opération « Anthropoïde » et ses acteurs éprouveront certainement un vertige ou une accablante confusion. C'est seulement une fois mis en ordre et mis en relation par le sujet agenceur, dans les chapitres subséquents, que les unités narratives chaotiquement énumérées dans ce paragraphe-fleuve deviennent intelligibles et trouvent leur cohérence, une fois la chaîne de causalité rétablie. Nous reconnaissons, dans ce passage particulièrement itératif de *HHhH*, l'un des traits distinctifs de la métafiction historiographique par rapport au roman historique :

[This] difference lies in the way in which postmodern fiction actually uses detail or historical data. Historical fiction [...] usually incorporates and assimilates these data in order to lend a feeling of verifiability (or an air of dense specificity and particularity) to the fictional world. Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data. More often, the process of *attempting* to assimilate is what is

foregrounded [...]. As readers, we see both the collecting and the attempts to make narrative order. Historiographic metafiction acknowledges the paradox of the *reality* of the past but its *textualized accessibility* to us today. (Hutcheon, 1988, p. 114<sup>80</sup>)

L'inclusion de l'enquête dans l'œuvre contribue incidemment à rappeler que c'est bien par le biais du « sujet connaissant » qu'on accède finalement au réel sous une forme assimilable. Autrement dit, c'est à partir de ce que l'instance narrative aura vu, su et compris que le public lecteur voit, sait et comprend à son tour<sup>81</sup>. Avant d'être saisi et déchiffré par le sujet, le réel se donne donc comme un tohu-bohu ou un trop-plein, bref, comme un nœud à dénouer. Or, l'opération « Anthroïde » étant un fait marquant de la Seconde Guerre mondiale, la démarche d'investigation du sujet n'aura pas pour point de départ le lieu d'une inconnissance ; l'alter ego de Binet ne se donne pas pour mission de sonder une zone d'ombre de l'Histoire, de percer des secrets dans l'enquête ou de révéler une vérité insoupçonnée dans l'écriture. L'œuvre ne propose pas non plus une révision des événements : « L'Histoire est la seule véritable fatalité : on peut la relire dans tous les sens mais on ne peut pas la réécrire. » (*H*, p. 421) Nous pourrions en déduire que le sujet n'apporte pas grand-chose de nouveau à l'Histoire, à part peut-être sa propre perspective... À propos de *HHhH* et de son système narratif stratifié, Luc Rassin affirme justement que « [...] la question posée par ce texte n'est pas de savoir ce qui s'est passé en mai 1942 à Prague, mais de savoir si le narrateur, qui se met abondamment en scène, parviendra à raconter l'histoire. » (Rassin, 2012, p. 33) Dès les premières pages, nous connaissons l'issue

---

<sup>80</sup> Nous traduisons : « [Cette] différence réside dans la manière dont la fiction postmoderne utilise le détail ou la donnée historique. La fiction historique [...] incorpore et assimile habituellement ces données afin d'accorder au monde fictionnel une impression de vérifiabilité (ou un air de spécificité et de particularité). La métafiction historiographique [quant à elle] incorpore, mais assimile rarement de telles données. Plus souvent, c'est la *tentative* d'assimiler qui est mise à l'avant-plan [...]. En tant que lecteurs, nous voyons la collecte [de données] et les tentatives d'établir un ordre narratif. La métafiction historiographique reconnaît le paradoxe de la *réalité* du passé, mais surtout de son *accessibilité sous forme de texte* aujourd'hui. »

<sup>81</sup> Dans « Le discours de l'Histoire » (1967), Roland Barthes spécifie que « le signe de l'Histoire est désormais moins le réel que l'intelligible. » (Barthes, 1967, p. 177)

de la mission « Anthropoïde » : les parachutistes parviendront à assassiner leur cible, mais ne survivront pas à leur acte d'héroïsme. Nous nous demandons cependant si (ou comment) le narrateur parviendra à nous en faire le récit fidèle.

Concernant l'acte de configuration impliqué dans toute mise en récit, Philippe Carrard affirme, dans son ouvrage intitulé *Le passé mis en texte : Poétique de l'historiographie française contemporaine* (2013), que « [l]es ressemblances entre l'historien et le romancier se situent au niveau de l'organisation des données, tous deux recourant à une mise en intrigue pour agencer leur matériau, que celui-ci soit formé de documents ou qu'il ait été imaginé. » (Carrard, 2013, p. 49) Dans *HHhH*, la narration tend à rappeler les incidences qu'auront les choix du sujet agenceur sur la « réeffectuation » de l'histoire (Ricoeur, 1985, p. 256). En effet, certains fragments du texte mettent ouvertement l'accent sur les opérations de sélection (d'inclusion ou d'omission) et d'agencement des unités narratives :

Il m'arrive, lorsque je me documente, de tomber sur une histoire que je décide de ne pas relater, soit parce qu'elle me semble trop anecdotique, soit parce que les détails me manquent ou que je ne parviens pas à rassembler toutes les pièces du puzzle, soit parce que je la trouve sujette à caution. Il m'arrive aussi que j'aie plusieurs versions d'une même histoire, et parfois ces versions sont absolument contradictoires. Dans certains cas, je me permets de trancher, sinon je laisse tomber. (*H*, p. 72)

Il se trouve que la question de la mise en forme des unités factuelles recueillies dans l'enquête se pose aussi bien dans la discipline historiographique que dans l'art du roman. Après tout, comme c'est le cas pour les auteur·es de fiction, les historien·nes ne « [...] "trouvent" pas, toute faite dans les documents qu'ils ont consultés, la forme qu'ils vont donner à leur texte. » (Carrard, 2013, p. 15) Dès lors, il nous semble que René Audet avait visé juste en affirmant, dans un article portant sur la dialectique entre narrativité et fictionnalité, que les œuvres contemporaines ne peuvent se passer du *récit* « dont la structuration temporelle reste un pilier du travail d'historicisation,

de remémoration et de filiation fondamental à la pensée humaine [...] » (Audet, 2006, p. 193). En revanche, si nous admettons que la littérature et l'historiographie sont essentiellement des pratiques d'écriture, nous reconnaissons aussi qu'elles ne s'exercent pas sous les mêmes conditions et qu'elles ne se soumettent pas aux mêmes contraintes. Conformément aux codes de la métafiction historiographique, le texte de Laurent Binet « se met en scène et en question lui-même dans son accomplissement parfois difficile, incluant dans sa diégèse les modalités de son écriture. » (Hanaï, 2014, p. 35) Pour la figure de l'écrivain dans *HHhH*, l'*Histoire* n'est pas une *histoire* comme les autres ; dans un projet *littéraire* comme le sien, c'est bien là le cœur du problème. Sur le plan de sa narration structurante, l'*infra roman* de Binet intègre une mise en scène de l'acte d'écriture qui le construit : nous voyons l'instance « auctoriale » apporter des correctifs, retravailler certains chapitres, réfléchir au titre de son œuvre, émettre des notes de régie, méditer sur son médium littéraire, etc. L'avatar de Binet fait aussi allusion au dossier préparatoire constitué au fil de son enquête, cet ensemble de documents auxquels il se réfère tout au long de l'écriture de l'événement :

Les quatre hommes piochent, se relaient-ils pour piocher, tandis qu'on entend la sirène des pompiers dans la rue ? Ou peut-être n'y a-t-il pas de sirène, *je dois consulter à nouveau le témoignage du pompier qui a participé à cette journée terrible. [...] Où est ce foutu témoignage ?*<sup>82</sup> (*H*, p. 426 ; nous soulignons)

En visibilisant les rouages de son processus d'écriture, le sujet « auctorial » nous invite en quelque sorte dans son atelier :

Mais je ne suis pas moi-même très convaincu. Le lendemain, je supprime la phrase. Malheureusement, cela crée un vide que je trouve désagréable. Je ne sais pas pourquoi, je n'aime pas l'enchaînement de « Himmler giflé

---

<sup>82</sup> Ici, nous prenons plaisir à imaginer l'avatar de Binet, fouillant « les rayonnages de [s]on appartement [...] [, couverts] de livres sur la Seconde Guerre mondiale » (*H*, p. 28), en quête dudit témoignage manquant.

en pleine face » avec « Il vient de recevoir la nouvelle », trop abrupt, on perd le liant auparavant assuré [...]. Je me sens donc obligé de remplacer la phrase supprimée par une autre, plus prudente. Je réécris quelque chose comme : [...]. Je décide d'enlever « à lunettes ». [...] Je ne sais pas pour quelle raison je me sens obligé de rajouter : [...]. Mais décidément le résultat ne me plaisait pas : à nouveau j'ai tout viré. J'ai longuement contemplé l'espace réduit à néant entre la première et la troisième phrase. Et, lentement, je me suis remis à taper : [...]. (*H*, p. 177-178)

À la lecture d'une scène telle que celle-ci – où le sujet s'efforce, sans grand succès, de remanier un passage du chapitre précédent tout en partageant son cheminement réflexif –, nous avons l'impression d'accéder, dans une sorte de métatexte, à la fabrique du « roman » dont nous faisons la lecture. Un peu paradoxalement, le sujet auctorial s'interroge aussi sur la forme que devrait prendre son récit, et ce, à même le texte. Comme si l'auteur se permettait de tester différents styles d'écriture, certains chapitres<sup>83</sup> de *HHhH* sont consacrés à la formulation d'ébauches, des prototypes de ce qu'aurait pu être le « roman » qui seront subséquentement rejetés<sup>84</sup>. Cette mise en scène participe à l'illusion que le texte s'écrit, évolue et s'édite en même temps qu'il se lit : « Cette scène n'est pas forcément utile, et en plus je l'ai pratiquement inventée, je ne crois pas que je vais la garder. » (*H*, p. 288) Comme c'était le cas pour le récit de l'enquête historico-documentaire, celui de l'écriture comporte une dimension « *en acte* »<sup>85</sup> : la mise à nu des phases de la constitution de l'œuvre – de la rédaction à la

---

<sup>83</sup> Notamment les chapitres 12 et 14.

<sup>84</sup> Nous remarquons que les styles d'écriture mis à l'écart correspondent, le plus souvent, à ceux que l'on associe typiquement au genre littéraire du roman historique ou de l'Histoire romancée. Parce que ces chapitres incorporent des marqueurs de fictionnalité explicites – tels que des figures de style, une dimension psychologisante ou une narration sur le mode de l'indirect libre –, nous sentons rapidement que « la dose de romanesque y est assez – trop ? – importante. » (Gengembre, 2010, p. 368)

<sup>85</sup> Notons que le récit de l'écriture dans *HHhH* instaure un réel suspense à la lecture, tension narrative qui se superpose à celle qu'induit le récit de l'événement. À titre d'exemple, au 46<sup>e</sup> chapitre, l'avatar de Binet anticipe l'écriture d'une scène à venir, soit celle de l'attentat : « Cette nuit, j'ai rêvé que je rédigeais le chapitre de l'attentat, et cela commençait ainsi : “Une Mercedes noire filait sur la route comme un serpent.” C'est alors que j'ai compris qu'il fallait commencer à écrire tout le reste, puisque tout le reste devait converger vers cet épisode décisif. » (*H*, p. 78) Finalement, le moment d'écrire cette scène fatidique advient, environ 250 pages plus tard. Au 206<sup>e</sup> chapitre, nous reconnaissons la phrase (retravaillée, certes) qui s'était manifestée au sujet de l'écriture, en songe : « J'entends le moteur de la Mercedes noire qui file sur la route comme un serpent. » (*H*, p. 328)

relecture, en passant par la correction, la réécriture et les décisions éditoriales – confère autant d’effets de transparence (on nous présente la mécanique du texte et le geste de l’écrivain) que d’effets d’artificialité (nous réalisons que cet affichage fait partie de la création) à la lecture. Forcément, le dédoublement des trames dans l’œuvre est étrangement anachronique : *en même temps* que nous contemplons le produit achevé du processus de création, on nous laisserait entrevoir, en filigrane, la figure de l’« écrivain » qui rature ses brouillons. Parce que le « roman » donne à voir les échafaudages de l’écriture romanesque qui l’anime, il s’opère nécessairement un bris de l’immersion dans la diégèse historique :

Le jour ne s’est pas encore levé que les rues commencent à bruiser d’abord d’une rumeur sourde, qui se transforme progressivement en brouhaha, puis en tumulte général. Peu à peu les gens sortent de chez eux. Certains portent une petite valise : ce sont ceux qui se précipitent aux portes des ambassades pour demander asile et protection, qu’on leur refuse en général. [...] À 9 heures, enfin, *le premier char allemand* pénètre dans la ville. *En fait, je ne sais pas si c’est un char qui pénètre en premier dans Prague.* Les unités les plus avancées semblaient être massivement constituées de motos et de side-cars. À 9 heures, donc, *des soldats allemands motorisés* entrent dans la capitale tchèque. (*H*, p. 130-131 ; nous soulignons)

Tout à coup, les lecteur·trices sont propulsé·es d’un palier narratif à l’autre, de la scène aux coulisses, du texte à son contexte. Alors que son aspect construit est révélé, la scène présentée se déshermétise. Quand, après avoir rectifié un détail par souci d’exactitude, le narrateur nous replonge dans son histoire, l’illusion mimétique se dissipe. Le sort est rompu : il devient quasiment impossible de s’immerger dans la scène dépeinte sans entendre la voix qui énonce, sans voir les manipulations du sujet dans l’image. Ces effets de désimmersion (ou de *zoom-out*) contribuent, de cette façon, à souligner l’emprise du sujet écrivain sur le récit, tout en donnant aux lecteur·trices une conscience aiguë du cadre qui enveloppe la scène.

En intégrant la quête d'autodétermination de l'écriture ainsi que l'enquête historico-documentaire du sujet à l'intrigue, *HHhH* met finalement l'accent sur les nombreux enjeux que soulève la mise en scène littéraire de l'événement historique<sup>86</sup>. Dans la métafiction historiographique de Laurent Binet se confrontent ce qui est *su* de l'Histoire, à travers le récit de l'enquête, et comment cela est *narré* dans le texte, à travers le récit de l'écriture (Hutcheon, 1988, p. 147). D'un côté, le texte pose la question « comment puis-je acquérir une connaissance du passé qui soit fiable, au plus près du réel ? » et de l'autre, « comment puis-je transmettre fidèlement cette connaissance acquise par le médium de l'écriture et, plus spécifiquement, celui de l'écriture littéraire ? ».

### 2.1.2 Métafictionnalité et métanarration : l'autoréflexivité critique du texte littéraire

Dans un article intitulé « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? » (2015), Dominique Viart s'est penché sur des fictions critiques qui, comme *HHhH* de Laurent Binet, intègrent à leur matrice narrative « une remise en question du texte comme tel [...] [et] un aveu de [leur] difficulté constitutive. » (Viart, 2015, p. 496) Selon l'essayiste français, la réflexivité a aujourd'hui changé d'enjeu : « à une réflexivité ciblée sur la littérature *en elle-même* succède une réflexivité marquée par un souci d'efficacité et de justesse envers le dire et l'objet à dire : d'adéquation de la forme produite aux enjeux qu'elle se donne. » (Viart, 2015, p. 499) Dans cet esprit, ce qui rend l'analyse des modalités de l'énonciation particulièrement intéressante dans les œuvres qui appartiennent au sous-

---

<sup>86</sup> Dans ces œuvres qui mettent en scène le processus de l'enquête et l'acte d'écriture point une « nouvelle expression » du Réalisme, pourrions-nous conclure : il s'opère un déplacement de l'illusion mimétique de la diégèse historique vers la narration structurante où s'imposent les questions de l'appréhension du réel et de l'accession à la connaissance. Dans un article intitulé « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain » (2017b), Marie-Jeanne Zenetti se penche sur cette mouvance contemporaine pour en comprendre les origines et les effets : « Une telle évolution générique, du roman à l'enquête documentée, est emblématique d'un questionnement éthique largement salué par les médias français et internationaux : celui qui interroge la possibilité pour l'art de rendre justice aux faits, aux individus et à leur mémoire, afin de donner forme aux résurgences d'une Histoire traumatique qui continue de hanter le présent. » (Zenetti, 2017b, p. 6)

genre littéraire de la métafiction historiographique, c'est précisément leur arrimage problématique au réel historique dans un cadre romanesque (qui comprend aussi une part fictionnelle) : « Les gens qui ont participé à cette histoire ne sont pas des personnages ou en tout cas, s'ils le sont devenus par ma faute, je ne souhaite pas les traiter comme tels. » (*H*, p. 433) Parce que les projets romanesque et historiographique paraissent irréconciliables, il nous semble que l'ambivalence soit au cœur de la mécanique narrative de la métafiction historiographique. Par conséquent, quels principes régissent l'intergénéricité de l'*infra roman* de Laurent Binet ? Autrement dit, comment le sujet parvient-il à réconcilier, au sein d'un même espace textuel, la référentialité de son matériau avec l'esthétique de sa forme romanesque ?

Dans des passages autoréflexifs, qu'ils soient métafictionnels ou métanarratifs<sup>87</sup>, l'œuvre de Laurent Binet théorise son propre fonctionnement (Ryan-Sautour, 2003, p. 69). Dans son ouvrage *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1985), Patricia Waugh démystifie la composante métafictionnelle des récits postmodernes :

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between "creation" and

---

<sup>87</sup> À partir des travaux du théoricien allemand Ansgar Nünning, Monika Fludernik distingue la « métanarration » de la « métafiction », deux tendances particulièrement prépondérantes dans *HHhH* : alors que la métanarration thématise l'acte de narration et ses processus, la métafiction en expose la nature artefactuelle (Fludernik, 2003, p. 4).

“criticism” and merges them into the concepts of “interpretation” and “deconstruction”. (Waugh, 1985, p. 6<sup>88</sup>)

En s'appuyant sur le texte de Waugh, Michelle Ryan-Sautour affirme pour sa part que la métafiction postmoderne, genre auquel nous associons notre objet d'étude, se caractérise par la profusion de différentes stratégies d'affichage, notamment « la mise en crise des codes », « [la parodie] des conventions littéraires », les « jeux jubilatoires sur les franchissements de niveaux narratifs », la « saturation des formes et des structures jusqu'au vertige », la « mobilisation du réseau intertextuel », la « dénudation de l'artifice du mystère de la littérature » et le « refus d'escamoter l'illusion. » (Ryan-Sautour, 2003, p. 71) Selon Dominique Viart, de telles stratégies d'affichage ne sont pas que coquetteries de style :

La plupart des œuvres contemporaines interrogent ainsi leurs choix esthétiques et formels, et surtout leur pertinence par rapport à l'objet traité dans le cours même du texte. Aussi est-ce désormais la relation éthique de l'écrivain avec l'objet de l'écriture qui gouverne la recherche et l'élaboration d'une forme adéquate. Pour le dire autrement : c'est la nécessité que l'on éprouve d'avoir à parler de quelque chose ou de quelqu'un qui décide de la forme finale [...] du livre. Et ces délibérations esthétiques, les modèles auxquels elles recourent ou qu'elles condamnent, les difficultés qu'elles traversent, les tergiversations dont elles font l'objet... s'inscrivent comme tels dans l'œuvre elle-même, sans pour autant y prendre la place de la thématique abordée [...]. (Viart, 2015, p. 498)

Par le biais de son métadiscours, *HHhH* invite les lecteur·trices à examiner les paramètres de son énonciation et à porter un regard critique sur la « *mimèsis* de l'acte de narrer » (Fludernik, 2003, p. 15 ; nous traduisons) : le sujet y expose les visées de

---

<sup>88</sup> Nous traduisons : « Les romans métafictionnels tendent à se construire sur les bases d'une opposition soutenue et fondamentale : la construction d'une illusion fictionnelle (comme dans le réalisme traditionnel) et la mise à nue de cette illusion. En d'autres mots, le dénominateur commun de la métafiction consiste à simultanément créer une fiction et produire un énoncé à propos de la création de cette fiction. Les deux processus sont imbriqués dans une tension formelle qui brise les distinctions entre “création” et “critique” pour les fusionner dans les concepts de l’“interprétation” et de la “déconstruction”. »

son entreprise littéraire, y dévoile l'impulsion qui guide son acte de création et y soulève les enjeux qu'engendre la mise en récit littéraire du passé. En combinant la distance critique à l'acte de création, l'œuvre de Binet construit une narration qui semble non seulement consciente d'elle-même, mais surtout avisée des incongruités de son projet, sur la corde raide entre l'Histoire et la littérature de fiction :

Mais si je couche cette image sur le papier, comme je suis sournoisement en train de le faire, je ne suis pas sûr de lui rendre hommage. Je réduis cet homme au rang de vulgaire personnage, et ses actes à de la littérature : alchimie infamante mais qu'y puis-je ? [...] J'espère simplement que derrière l'épaisse couche réfléchissante d'idéalisation que je vais appliquer à cette histoire fabuleuse, le miroir sans tain de la réalité historique se laissera encore traverser. (*H*, p. 10)

Au fil du texte, l'instance narrative expose les règles qui balisent son projet d'écriture. Ce carcan contribuera incidemment à véhiculer une certaine conception idéologique de la dualité entre l'Histoire (sacralisée) et la littérature de fiction (démonisée)<sup>89</sup>. La retenue à laquelle aspire l'instance narrative – dans le cadre romanesque où s'inscrit et se construit son récit historique –, semble donc accuser un dictat aux prétentions semi-historiographiques : pour raconter l'événement avéré dans un roman, il ne faudrait rien sacrifier de l'Histoire au profit de l'esthétique romanesque et la fiction ne devrait en aucun cas dégrader le substrat historique, du moins consciemment. Dans le prisme des approches différentialistes de la « fiction » (Lavocat, 2016), selon lesquelles le terme est défini dans un rapport antithétique à la notion de « fait », nous verrons qu'un tel pacte *romanesque* peut sembler contradictoire. Si l'on considère que « [...] la fiction est un artefact culturel produit par l'imagination et non soumis aux conditions de vériconditionnalité fondées sur la référence au monde empirique

---

<sup>89</sup> Dans son article intitulé « L'Histoire à l'épreuve de l'affabulation romanesque : *HHhH* de Laurent Binet comme cas de figure » (2015a), Nathan Bracher affirme que « page après page, l'auteur [...] met un point d'honneur à nous signifier le caractère vulgaire, corrompu, kitsch, fantaisiste ou intellectuellement déloyal de la littérature pour mieux mettre en avant le sérieux, l'authenticité et la vérité irrécusable de l'Histoire avec H majuscule. » (Bracher, 2015a, p. 99)

[...] » (Lavocat, 2016, p. 31) et que « [...] ses références au monde extérieur [...] ne sont pas soumises au critère d'exactitude [...] » (Cohn, 2001, p. 31), alors les clauses du pacte établi dans le « roman » jurent avec la nature même de la fictionnalité. Bien que les intentions déclarées du sujet de l'énonciation paraissent louables dans *HHhH*, nous arguons que la frontière entre les registres du fait historique et de la fiction romanesque reste poreuse dans l'œuvre et que les changements de registres demeurent somme toute ambigus. Comme c'est souvent le cas dans les œuvres de métafiction historiographique, les règles sont annoncées puis subverties dans une fluidité perturbante. En effet, le texte présente des « anomalies fictionnelles », passages qui vont à l'encontre des intentions déclarées et où le matériau historique est volontairement trafiqué par l'élan fictionnel du sujet<sup>90</sup>.

Par le truchement des nombreuses interventions du narrateur dans le récit – qu'elles soient personnelles, scolaires, métafictionnelles, métanarratives, métaromanesques, métadiscursives ou d'un autre ordre, que ce soit pour exprimer une opinion ou pour formuler une hypothèse (Carrard, 2014, p. 188-190) –, l'œuvre met l'accent sur sa situation d'énonciation et sur le lieu d'émergence de son discours. Nous postulons que les multiples intentions déclarées du sujet de l'énonciation dans le texte contribuent bien plus à construire son ethos – ou même ses éthés, à travers les diverses scénographies conviées – qu'à cimenter les modalités du récit, car dans l'établissement des règles qui régissent son texte, le sujet se « dévoile » lui-même. Les attitudes du sujet de l'énonciation face à son objet (ethos *montré*) contribueront, tout autant que ses énoncés (ethos *dit*), à le figurer dans le texte et à lui conférer une (ou des) voix : « [...] de l'humour à l'ironie, de la pudeur à l'arrogance, chaque

---

<sup>90</sup> Dans le troisième chapitre de ce mémoire, nous nous intéresserons davantage au pacte de lecture établi ainsi qu'aux entorses fictionnelles qui y contreviennent. Nous verrons, à cet effet, que les balises d'écriture que se fixe l'instance narrative dans son métadiscours sont plus aisément revendiquées que respectées. À cette étape de notre démarche réflexive, nous étudierons comment la performance de soi de l'instance narrative travaille à dédouaner le sujet de ses transgressions tout en conditionnant les lecteur·trices à les excuser.

tonalité narrative suit un codage rhétorique et produit une certaine image de l'énonciateur romanesque. » (Meizoz, 2007, p. 29)

## 2.2 Ethos et performance de « soi » discursive : les scénographies du sujet de l'énonciation

Parce qu'il réunit « fictionnalité » et « factualité », le discours littéraire sur le réel historique est particulièrement propice à la multiplication des mises en scène du sujet qui l'énonce, surtout lorsque ce dernier prétend « dire vrai ». En nous penchant sur les différentes expressions de l'ethos discursif dans *HHhH* de Laurent Binet, soit l'ethos *montré* et l'ethos *dit*, nous serons en mesure d'exposer en quoi les images de soi du sujet de l'énonciation participent à la réflexivité du discours (Amossy, 2010b, p. 38). À la lumière des concepts théoriques introduits dans le premier chapitre de notre mémoire, il semble que la *manière de dire* s'accorde à *ce qui doit être dit* et qu'inversement, les énoncés valident la scène de leur énonciation. Il s'agit là, nous le rappelons, d'une dynamique circulaire propre à la notion de scénographie, élaborée par Dominique Maingueneau :

La scénographie, comme l'ethos qui participe d'elle, implique un processus en boucle paradoxal : dès son émergence la parole suppose une certaine scène d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même<sup>91</sup>. La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scène dont vient la parole est précisément la scène requise pour énoncer comme il convient la politique, la philosophie, la science... Ce sont les contenus déployés par le discours qui permettent de spécifier et de valider la scène et l'ethos mêmes à travers lesquels ces contenus surgissent. (Maingueneau, 1999, p. 85)

---

<sup>91</sup> Dans un article intitulé « Problèmes d'ethos » (2002), Dominique Maingueneau fournit un exemple évocateur de cette dynamique circulaire : « Quand un homme des sciences s'exprime ès-qualités à la télévision, il se montre à travers son énonciation comme réfléchi, mesuré, impartial, etc. à la fois dans son ethos et le contenu de ses paroles : ce faisant, il définit en retour implicitement ce qu'est l'homme de science véritable et s'oppose à l'anti-ethos correspondant. » (Maingueneau, 2002, p. 65)

Puisque l'énonciation et les énoncés s'inter-modulent, nous postulons que la performance de soi du sujet dans *HHhH*, via ses différentes scénographies et postures, constitue une stratégie rhétorique qui travaille à rendre le discours légitime, le narrateur crédible et le récit authentique.

### 2.2.1 L'écrivain scrupuleux

En ce qui concerne les traumatismes du siècle dernier, il semble que la prise en charge littéraire transgresse un certain interdit, qu'elle froisse en quelque sorte la bienséance. Après tout, le traitement romanesque du fait historique ne transforme-t-il pas d'emblée le réel en objet de fiction ? À cet égard, l'historien franco-polonais Krzysztof Pomian affirme – dans un article intitulé « Partir du présent » (2013) – que le passé est abondamment *exploité* par le roman, le cinéma et la télévision en tant que « réservoir d'événements et d'intrigues, de costumes et d'accessoires. » (Pomian, 2013, p. 84) Conséquemment, nous dit Pomian, l'Histoire se voit réduite à « une sorte d'inventaire de grand magasin où l'on puise des ingrédients requis pour pimenter les spectacles. » (Pomian, 2013, p. 84) Face à ces tendances irrévérencieuses, l'avatar textuel de Binet affiche un profond inconfort : trop souvent, le roman (historique) aurait sacrifié le réel à l'appétit vorace de la fiction et de l'imaginaire. Parce qu'elle forge nécessairement l'horizon de réception de son livre, l'instance narrative de *HHhH* est tenue de se situer par rapport à cette tradition littéraire. Contre le rôle que lui impute d'emblée la scène générique de son texte – le romancier « romance » –, l'avatar de Binet doit revendiquer la pureté de ses intentions et défendre la légitimité de son projet « romanesque » sur l'Histoire. Décidément, l'écriture de l'événement historique engage la responsabilité des écrivain·es contemporain·es : « À l'ère du soupçon a succédé l'ère du scrupule » (Viart, 2015, p. 499), prophétise Dominique Viart à l'excipit de l'article qu'il consacre à la réflexivité dans les fictions contemporaines. Pour l'avatar de Binet, l'opération « Anthroïde » est de ces épisodes de l'Histoire qu'il faudrait aborder avec autant d'humilité que de circonspection, par crainte d'en trahir la mémoire ou d'en ternir la grandiosité réelle.

Dans *HHhH*, l'incompatibilité éprouvée entre les visées idéologiques du projet et son cadre d'inscription romanesque (sa scène générique) est au centre des préoccupations du narrateur. Parce que son entreprise littéraire comporte plusieurs risques – que ce soit celui de divertir par l'esthétisation de la violence, d'instrumentaliser le traumatisme, de dégrader la mémoire ou de rendre le mal fascinant<sup>92</sup> –, le sujet de l'écriture est tenu de montrer qu'il souscrit à une éthique narrative (de vérité et de restitution) (Viart, 2009, p. 28). La scénographie de l'*écrivain scrupuleux* que convie le narrateur de *HHhH* – qui relève principalement de l'ethos *dit* dans le texte –, comporte donc une dimension idéologique indéniable, car elle implique le positionnement du sujet dans un champ conflictuel de valeurs. Ce faisant, cette scénographie a tout à voir avec la notion de posture<sup>93</sup> : à travers elle, l'instance narrative se situe non seulement vis-à-vis du matériau historique qu'elle met en scène, mais également vis-à-vis d'une tradition littéraire qu'elle rejette viscéralement pour s'en distancier, soit celle du roman historique<sup>94</sup>. Par le biais de la mise en scène de ses scrupules et de sa culpabilité, le narrateur fait montre d'une qualité souhaitable pour la légitimation de son discours littéraire sur le réel historique, soit la vertu [*areté*]. Ainsi s'arrogé-t-il le droit de raconter l'Histoire dans son « roman ».

---

<sup>92</sup> Dans « La suspension du doute dans *HHhH* de Laurent Binet » (2014), Marie-Andrée Morache indique que l'œuvre de Laurent Binet paraît « dans un contexte de réception où les bourreaux jouissent encore d'une grande popularité, où le récit de leurs actions attire davantage de lecteurs que des propos sur leurs victimes [...] » (Morache, 2014, p. 121).

<sup>93</sup> Rappelons que la notion de « posture », introduite dans le premier chapitre de ce mémoire, correspond à la « façon de prendre la parole, d'énoncer un discours [et] d'assumer un texte. » (Meizoz, 2007, p. 22)

<sup>94</sup> À propos de cette forme littéraire résolument « amoral », si nous en croyons l'avatar de Binet, Gérard Gengembre écrit : « Que nombre de romans historiques relèvent de la littérature de consommation est indéniable. Mais est-ce condamnable en soi ? Au nom de quoi méprisera-t-on un genre qui a *le tort de plaire* ? Si pour une quantité indéterminée (et indéterminable) de lecteurs, un roman historique pèse du même poids qu'une information historique rigoureuse, *ce fait est sans doute déplorable, mais ne saurait être imputé aux auteurs, sauf quand ceux-ci n'affichent pas la couleur*. Il ne saurait y avoir de débat de fond que sur les éventuelles manipulations, transformant alors *le roman en poison insidieux, en "mentir-faux", alors que le roman doit se donner pour un mentir-vrai*. » (Gengembre, 2010, p. 377 ; nous soulignons) Évidemment, le narrateur de *HHhH* ne se montre pas aussi permissif et invite à réintroduire la question de la responsabilité des écrivain·es dans l'éventuelle réception de leurs textes littéraires : nul besoin de spécifier qu'il se positionne autrement vis-à-vis du genre.

Dans l'un des articles qu'il consacre à l'analyse de *HHhH*, Nathan Bracher affirme que l'instance narrative adhère à une conception classique de la notion de « héros » et de « l'hommage qui leur est dû » (Bracher, 2015a, p. 101). En effet, Gabčík et Kubiš sont présentés comme de véritables héros dans l'œuvre : guerriers convaincus et agissants, ils œuvrent pour le bien absolu et combattent l'incarnation du mal absolu<sup>95</sup>, soit le « boucher de Prague », instigateur de la solution finale. À la figure du résistant, le narrateur voue un culte assumé : « Il a fallu, au mépris de toute pudeur, m'associer à des hommes si grands qu'en regardant vers le sol ils n'auraient même pas pu soupçonner mon existence d'insecte. » (*H*, p. 329) Sur le mode de la commémoration et de l'éloge, les parachutistes de la Résistance sont donc auréolés d'un halo de sainteté qui les élève au rang des martyrs (Morache, 2014, p. 124) :

Vous êtes valeureux, volontaire et doué. Vous êtes prêt à mourir pour votre pays. Vous devenez quelque chose qui grandit en vous et progressivement commence déjà à vous dépasser, mais vous restez aussi tellement vous-mêmes. Vous êtes un homme simple. Vous êtes un homme. Vous êtes Jozef Gabčík ou Jan Kubiš, et vous allez entrer dans l'Histoire. (*H*, p. 217)

Parce qu'elle entend honorer leur sacrifice, il nous semble que l'écriture de Binet dans *HHhH* est régie par le principe de la dette, tel que l'a théorisé Paul Ricoeur : « Qu'il place son entreprise sous le signe de l'amitié ou sous celui de la curiosité, il est mû par le vœu de rendre justice au passé. Son rapport au passé est [...] celui d'une dette impayée » (Ricoeur, 1985, p. 273). À l'endroit de la foule de gens « ordinaires » qui ont courageusement épaulé les parachutistes dans leur lutte épique, le narrateur se

---

<sup>95</sup> Il semble en outre que la cruauté et la malice d'Heydrich soient à la mesure de la grandeur d'âme et de l'héroïsme des parachutistes mandatés pour l'éliminer : « Vous avez tué des gens, et vous allez en tuer beaucoup, beaucoup d'autres. [...] En l'espace d'à peine dix ans, vous êtes devenu "l'homme le plus dangereux du III<sup>e</sup> Reich". [...] Vous vivez dans un pays, et tous les habitants de ce pays sont vos sujets, vous avez droit de vie ou de mort sur eux. Si vous le décidiez, vous pourriez les tuer tous, jusqu'au dernier. » (*H*, p. 343)

montre tout autant redevable. Le texte se mettrait ainsi à leur service, dans cette relation qui « place les hommes du présent devant la tâche de restituer aux hommes du passé – aux morts – leur dû » (Ricoeur, 1985, p. 285) :

Respect pour ces hommes et ces femmes de bonne volonté, voilà à peu près ce que je voulais dire, ce que je ne voulais pas oublier de dire, avec toute ma maladresse, avec toute l'inhérente maladresse des hommages ou des condoléances. [...] Ceux qui les ont aidés directement ou indirectement ne sont pas aussi connus et, exténué par les efforts désordonnés que j'aurai produits pour rendre hommage à tous ces gens, je tremble de culpabilité en songeant aux centaines, aux milliers de ceux que j'ai laissés mourir anonymes [...]. (*H*, p. 438)

Puisqu'il prend en charge un passé relativement récent, le sujet aura aussi des comptes à rendre aux (sur)vivants et à leur descendance : « Creating fictions that might upset or offend the survivors and their immediate families could therefore be seen as ethically and morally objectionable. » (Berberich, 2019, p. 75<sup>96</sup>) C'est justement parce qu'elle est susceptible de dénaturer, d'usurper ou de trahir cette mémoire (passée et résiduelle) que le sujet envisage l'esthétique romanesque d'un mauvais œil. Sur la scène du roman, les héros de la Résistance risquent bien de se voir réduits au statut de vulgaires personnages :

Quelle impudence de marionnettiser un homme mort depuis longtemps, incapable de se défendre ! De lui faire boire du thé alors que si ça se trouve, il n'aimait que le café. De lui faire enfiler deux manteaux alors qu'il n'en avait peut-être qu'un seul à se mettre. De lui faire prendre le bus alors qu'il a pu prendre le train. De décider qu'il est parti un soir, et non un matin. J'ai honte. (*H*, p. 144-145)

Nous touchons enfin à la question de la culpabilité et du risque dans l'entreprise littéraire de Laurent Binet. En ce qui concerne le sort des victimes, le narrateur fait

---

<sup>96</sup> Nous traduisons : « La création de fictions qui risquent de contrarier ou d'offenser les survivants et leurs familles immédiates pourrait dorénavant être considérée comme un acte éthiquement et moralement répréhensible. »

preuve d'une grande pudeur, « retenue qui tranche avec le ton général du récit », remarque Marie-Andrée Morache dans « Une jouissance anachronique : Sur le gain de culpabilité dans *HHhH* de Laurent Binet » (2015) :

Lorsqu'il s'agit de rendre compte de ce que subissent les victimes, le style devient plus laconique, moins chargé, sans les abus d'épithètes et les longues descriptions que l'on retrouve ailleurs dans le livre. On dirait que la phrase, chaque phrase, a été davantage travaillée [...] : chaque mot a été pesé. [...] Le texte passe rapidement sur l'horreur, presque sans y toucher, comme s'il craignait de s'y brûler. [...] *HHhH* parle bien entendu des camps, mais *sans y entrer*, sans tenter d'y faire entrer le lecteur : il donne les chiffres, les faits, pas d'images, pas de personnages. (Morache, 2015, p. 216)

Pour ce qui est de Heydrich, il ne faudrait en aucun cas le rendre fascinant, ni lui accorder la place principale dans l'intrigue<sup>97</sup>. Cela dit, le narrateur concède que, « par son indiscutable dimension romanesque, Heydrich [l']impressionne » (*H*, p. 69). En reconnaissant que « l'homme au cœur de fer » (*H*, p. 53) aurait bien pu être l'antagoniste rêvé d'un roman « traditionnel », l'avatar de Binet sous-entend qu'il renonce scrupuleusement à la possibilité d'un plaisir d'écriture :

À quoi juge-t-on qu'un personnage est le personnage principal d'une histoire ? Au nombre de pages qui lui sont consacrées ? C'est, je l'espère, un peu plus compliqué. [...] Heydrich est la cible, et non l'acteur de l'opération. Tout ce que je raconte sur lui revient à poser le décor, en quelque sorte. Mais il faut bien reconnaître que, d'un point de vue littéraire, Heydrich est un beau personnage. C'est comme si un docteur Frankenstein romancier avait accouché d'une créature terrifiante à partir des plus grands monstres de la littérature. (*H*, p. 137-138)

L'œuvre met ainsi en scène les scrupules de la conscience du sujet, visiblement tiraillée entre la jouissance et la culpabilité qu'apporte l'écriture d'un passé aussi

---

<sup>97</sup> Pour en faire un « bourreau sans séduction », le narrateur évite de succomber à la fascination devant la figure du mal : « Somme toute, le Heydrich de *HHhH* se révèle sans grandeur et sans charisme, il apparaît même ridicule par moments, et surtout, il ennue. » (Morache, 2014, p. 121)

fascinant que traumatique. Par conséquent, le narrateur devrait s'excuser pour son crime littéraire et, comme le souligne Marie-Andrée Morache, performer une certaine retenue dans l'écriture :

[L]e narrateur de Binet ne fait pas que se retenir, il insiste sur le fait qu'il se retient, il met en scène son scrupule, c'est-à-dire qu'il le donne à voir. La narration du texte se désigne en pointant ce qu'elle ne se permet pas, elle déclare se priver d'un plaisir lié à la mise en récit de son sujet et, ce faisant, attire l'attention sur la possibilité de ce plaisir. Elle ne le fait pas, c'est donc qu'elle aurait pu. Le texte montre le chemin qu'il ne prendra pas. Il ouvre la possibilité, puis laisse tomber une frontière, la contrainte qu'il se donne. (Morache, 2015, p. 218)

Parce qu'il reconnaît à la littérature un pouvoir corrupteur, à la fois « incommensurable et néfaste » (*H*, p. 69), l'avatar de Binet doit s'excuser d'avoir dû s'y adonner, le temps d'un « roman », pour raconter l'(H)istoire de ses héros : « Qu'on me pardonne. Qu'ils me pardonnent. Je fais tout ça pour eux. » (*H*, p. 329) Par le biais de ses scrupules, le narrateur espère expier sa faute, « [son] péché d'écriture, un péché littéraire. » (Morache, 2015, p. 223)

Dans le champ de l'énonciation littéraire, la légitimité du discours sur le réel historique est mise en péril par des modèles culturels entérinés :

Et ça ne choque personne, tout le monde trouve ça normal, bidouiller la réalité pour faire mousser un scénario, ou donner une cohérence à la trajectoire d'un personnage dont le parcours réel comportait sans doute trop de cahots hasardeux et pas assez lourdement signifiants. *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 ? » (*H*, p. 68 ; nous soulignons)

Quand elle ne se met pas au service de la véracité, la fictionnalisation est présentée comme une pratique dégradante : le narrateur la considère vulgaire quand elle introduit des personnages inventés (*H*, p. 10), la trouve laide quand elle donne au texte « la couleur du roman » (*H*, p. 176), déplore l'influence de sa « logique mesquine » (*H*, p. 308) dans l'économie narrative, etc. Parce que la fiction est perçue comme un artifice pervers, associé à la malveillance, l'instance narrative indique qu'elle la rejette catégoriquement :

Je dis qu'inventer un personnage pour comprendre des faits d'histoire, c'est comme maquiller les preuves. Ou plutôt, comme dit mon demi-frère, avec qui je discute de tout cela, *introduire des éléments à charge sur les lieux du crime alors que les preuves jonchent le sol...* (*H*, p. 309)

Dans la même volée, l'avatar de Binet condamne aussi les effets de vraisemblance :

Je me demande bien comment Jonathan Littell<sup>98</sup> sait que Blobel [...] avait une Opel. Si Blobel roulait vraiment en Opel, je m'incline. J'avoue que sa documentation est supérieure à la mienne. Mais si c'est du bluff, cela fragilise toute l'œuvre. Parfaitement ! Il est vrai que les nazis se fournissaient massivement chez Opel, il est donc tout à fait *vraisemblable* que Blobel ait possédé, ou disposé, d'un véhicule de cette marque. Mais *vraisemblable* n'est pas *avéré*. (*H*, p. 307)

« Ce qui est bien, avec les histoires vraies, c'est qu'on n'a pas à se soucier de l'effet de réel » (*H*, p. 38), affirme l'instance narrative dans l'œuvre. Selon Nathan Bracher, *HHhH* campe l'image d'un narrateur « humblement prosterné devant la majesté

---

<sup>98</sup> L'avatar de Binet prend position dans la controverse qu'a entraînée la publication du roman de Littell : « J'ai lu dans un forum un lecteur très convaincu qui disait à propos du personnage de Littell : "Max Aue sonne vrai parce qu'il est le miroir de son époque." Mais non ! Il sonne vrai parce qu'il est le miroir de *notre* époque : nihiliste postmoderne, pour faire court. [...] Comment n'y avais-je pas pensé plus tôt ? Soudain, j'y vois clair : *Les Bienveillantes*, c'est "Houellebecq chez les nazis", tout simplement. » (*H*, p. 326-327) Par le fait même, le narrateur se trouve à polémiquer avec un contemporain qui est aussi une sorte de concurrent sur le marché des romans qui touchent à la Shoah : « Évidemment, on se sera douté que la parution du livre de Jonathan Littell et son succès m'ont un peu perturbé. Je peux toujours me rassurer en me disant que nous n'avons pas le même projet [...]. Je suis en train de le lire, et chaque page me donne envie d'en faire des commentaires. » (*H*, p. 309)

ontologique, épistémologique et éthique de “l’Histoire” » (Bracher, 2015a, p. 100). Comme s’il rejetait la liberté dont jouissent typiquement les auteur·es sur la scène d’énonciation romanesque, le narrateur de *HHhH* insiste sur son assujettissement volontaire vis-à-vis de son matériau référentiel :

Si mon histoire était un roman, je n’aurais absolument pas besoin de ce personnage. Au contraire, il m’encombrerait plutôt qu’autre chose, doublonnant avec les deux héros, d’autant qu’il va se révéler aussi gai, optimiste, courageux et sympathique que le sont Gabčík et Kubiš. Mais ce n’est pas à moi de décider de quoi l’opération « Anthroïde » a besoin. Et l’opération « Anthroïde » va avoir besoin d’un guetteur. (*H*, p. 286)

En reconduisant cet ancien dédain pour l’esthétique romanesque et le recours à la fictionnalisation quand il est question d’Histoire, le sujet de l’énonciation cherche à se dissocier des postures auctoriales qu’il estime inadéquates ou trompeuses. Dans cet esprit, il invite à discréditer les auteur·es qui sacrifient le principe de la vérité au plaisir égoïste de l’invention fictionnelle, ceux et celles qui s’abandonnent finalement à ce qu’il prétend s’interdire : « Aucun roman normal ne s’embarrasserait, sauf à viser un effet très spécial, de trois personnages portant le même nom. [...] Une fiction aurait tôt fait de mettre de l’ordre dans tout ça [...]. Naturellement, je ne veux pas jouer à ça » (*H*, p. 277-278). De cette manière, il se positionne à l’encontre d’une certaine tradition littéraire qu’il juge illégitime, soit celle des romans historiques où « la fiction l’emporte [systématiquement] sur l’Histoire » (*H*, p. 29) : « 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* » (*H*, p. 396 ; nous soulignons). Dans un effet d’antimiroir, le sujet se situe en montrant ce qu’il ne veut pas être, c’est-à-dire en désapprouvant certaines positions et en rejetant certaines attitudes :

À travers les parcours qu’il y trace et ceux qu’il exclut, il indique quel est pour lui l’exercice légitime de la littérature. Il ne s’oppose pas à tous les autres pris en bloc, mais essentiellement à certains : l’Autre n’est pas

n'importe quel autre, mais ce qu'il ne faut surtout pas être. (Maingueneau, 2004, p. 127)

À propos du roman *Like a man* de David Chacko, par exemple, le locuteur se montre tranchant :

Chacko a donc voulu faire avant tout un roman, certes très bien documenté, mais sans être esclave de sa documentation. S'appuyer sur une histoire vraie, en exploiter au maximum les éléments romanesques, mais inventer allègrement quand cela peut servir la narration sans avoir de comptes à rendre à l'Histoire. *Un tricheur habile. Un prestidigitateur. Un romancier, quoi.* (H, p. 255 ; nous soulignons)

La scénographie de l'*écrivain scrupuleux* s'établit donc en « invoquant des scènes qui lui servent de repoussoir » (Maingueneau, 2004, p. 196). Par rapport à ces autres projets romanesques, le sien paraît d'autant plus légitime. En se présentant comme un *écrivain scrupuleux*, l'avatar textuel de Binet revendique sa supériorité morale et son caractère vertueux. Certes, il est un écrivain... Mais pas comme « ces autres », ceux qui, comme des voleurs, prennent à l'Histoire ce qui peut servir la fiction ou ceux pour qui le fait historique est le point de départ dans l'écriture, plutôt que ce vers quoi elle tend.

Considérant la nature sensible du projet de Binet, qui traite d'un passé collectif réel et traumatique, l'explicitation du lieu d'émergence du discours semble d'autant plus nécessaire à la légitimation de l'écriture. Nous avançons que c'est surtout pour justifier son droit d'écrire, pour excuser sa fascination pour l'événement et pour assurer la pureté de ses intentions que l'ethos du narrateur est ainsi performé dans le texte. Malgré toutes ses prétentions, le projet de Binet ne sera toutefois pas exempt de dérives fictionnelles<sup>99</sup>. Or, en montrant qu'il se muselle, qu'il lutte

---

<sup>99</sup> Nous verrons, dans le prochain chapitre de notre mémoire, qu'en ce qui concerne cette scénographie, l'ethos *montré* et l'ethos *dit* ne sont pas toujours en accord. L'imaginaire étant gourmand, il semble

activement contre ses « pires » instincts, qu'il est vertueux et qu'il est repentant de ses excès, le sujet défend en quelque sorte son droit d'énoncer ou, en d'autres mots, la légitimité de son discours littéraire sur le réel.

### 2.2.2 L'historien-enquêteur

S'engager dans une démarche intellectuelle, faire appel à divers outils propres aux sciences sociales et mettre en œuvre des raisonnements communs à la discipline de l'historiographie, voilà quelques attitudes « scientifiques » avec lesquelles l'instance narrative du « roman » de Binet affiche certaines affinités. Même s'il ne se réclame pas expressément de cette posture dans le texte – elle relèverait donc principalement de l'ethos *montré* –, le sujet ne se comporte-t-il pas à sa façon comme le chercheur en histoire ? Dans son article « Historiographic Metafiction, French Style » (2014), Philippe Carrard soutient que la narration dans *HHhH* accomplit ce que les historiens redoutent habituellement, soit de centraliser les interventions réflexives du chercheur et le processus de son enquête au cœur du texte plutôt que de les mettre à l'écart dans le paratexte (Carrard, 2014, p. 191). Nous avançons qu'au moyen de différentes stratégies – que ce soit l'inclusion de son enquête, l'explicitation des règles qu'il dit s'imposer dans l'écriture ou la convocation de différentes sources documentaires –, l'instance narrative dans *HHhH* s'associe tacitement à la figure de l'*historien-enquêteur* : comme lui, il appliquerait rigoureusement une méthode et suivrait des codes tout autant déontologiques que méthodologiques. En convoquant cette scène d'énonciation déjà validée, le narrateur de l'*infra roman* s'arroe un certain capital symbolique. Loin d'être anodine, l'évocation de cette scénographie dans l'énonciation de *HHhH* confère au sujet une autorité énonciative et une aura de fiabilité qui, en retour, viennent crédibiliser son discours de vérité sur l'Histoire. À propos du discours historique, Michel de Certeau

---

que, par moments, l'écriture ne soit pas à la hauteur des scrupules du narrateur ; malgré sa culpabilité et ses remords, il fait bien de la littérature et s'abandonne à l'élan fictionnel.

indiquait par ailleurs que « ce qu'il perd en rigueur doit être compensé par un surcroît de fiabilité. » (Certeau, 1975, p. 111)

Puisqu'il entend rendre compte le plus fidèlement possible de l'événement historique, l'*infra roman* de Laurent Binet cherche à répondre aux exigences de référentialité et de vériconditionnalité des discours sur le réel :

L'auteur d'un texte scientifique, journalistique ou biographique a la faculté d'étayer ses dires en produisant des documents issus de différentes sources : archives, témoignages, statistiques, photos, dessins, etc. *Ces documents sont chargés d'attester le caractère vérifiable de l'information transmise.* En revanche, la validité du texte littéraire n'est pas de l'ordre du vérifiable. *Mais chacun sait que le roman aime à imiter les procédures des genres référentiels et notamment leur capacité à se valider par la citation d'un document objectif.* (Gasparini, 2004, p. 98 ; nous soulignons)

L'écriture de l'Histoire, selon Michel de Certeau, est une écriture « feuilletée », intertextuelle dans son essence : « Se pose comme historiographique le discours qui "comprend" son autre – la chronique, l'archive, le document –, c'est-à-dire celui qui s'organise en texte *feuilleté* dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée [...] » (Certeau, 1975, p. 111). Par analogie avec le régime historiographique – où « la validité des énoncés est établie à l'aide de preuves documentaires » (Carrard, 2013, p. 296) –, le recours à la documentation historique<sup>100</sup> et le geste citationnel sont deux pratiques valorisées dans *HHhH*. Étant donné sa « valeur de "trace" et de preuve », le document travaille, selon Marie-Jeanne Zenetti,

---

<sup>100</sup> Dans le chapitre qu'elle consacre au dispositif documentaire dans l'ouvrage collectif *Un art documentaire : Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (2017b), Marie-Jeanne Zenetti propose d'analyser une tendance manifeste du début des années 2000, soit le « parti-pris du document » dans la production littéraire. Elle y note entre autres en quoi l'« effet de document » opère un déplacement de la notion de réalisme dans la littérature contemporaine : « [...] on ne définit plus le document comme ce qui nous renseigne sur le réel, mais le réel comme ce qui est construit par des documents. » (Zenetti, 2017b, p. 3)

à « garantir un ancrage de l'œuvre dans le monde » (Zenetti, 2017a). Pour ce qui est du geste citationnel, Michel de Certeau lui attribue des effets d'accréditation :

Le langage cité a [...] pour rôle d'accréditer le discours : comme référentiel, il y introduit un effet de réel ; et *par son effritement, il renvoie discrètement à une place d'autorité*. Sous ce biais, la structure dédoublée du discours fonctionne à la manière d'une machinerie qui tire de la citation une vraisemblance du récit et une validation du savoir. *Elle produit de la fiabilité*. (Certeau, 1975, p. 111 ; nous soulignons)

Dans cet esprit, les nombreuses citations, issues de documents historiques, qui ponctuent le « roman » de Binet ont essentiellement pour fonctions d'attester et de valider la reconstitution de l'événement historique par le narrateur. Ce faisant, il semble que le sujet de l'énonciation ne cherche pas à détourner les documents de leur usage programmé, comme c'est souvent le cas dans la littérature de fiction où le dispositif documentaire sert typiquement un régime « affabulatoire<sup>101</sup> » (Zenetti, 2017b, p. 8). Comme l'explique Philippe Carrard, le fait de « citer ou [de] reproduire des documents vise à convaincre et participe à cet égard d'une rhétorique : la procédure confirme que le texte de l'historien est de nature référentielle, qu'il est basé sur des traces dont certaines peuvent être représentées. » (Carrard, 2013, p. 202) Un exemple flagrant de cette tendance dans l'œuvre de Binet survient au moment d'introduire les protagonistes de l'Histoire, soit les deux parachutistes mandatés pour éliminer Heydrich. Plutôt que de broser lui-même le portrait animé de ces deux hommes, le sujet de l'énonciation traduit et recopie leurs rapports d'évaluation élaborés par l'armée britannique (*H*, p. 212-213). De cette manière, le narrateur se

---

<sup>101</sup> Dans ce régime *affabulatoire* (que semble rejeter le narrateur dans *HHhH*), le document devient plutôt un embrayeur de fiction : « Une telle conception du document subvertit [...] la définition commune, qui tend à le considérer comme une preuve ; de nombreux écrivains contemporains l'envisagent au contraire comme un dispositif de fabulation, ou comme une porte d'entrée, non plus dans le réel, mais dans la littérature. [...] [Le cas échéant,] la fiction s'introduit dans et via le document, sous la forme d'un parasitage qui redéfinit le partage entre factuel et fictionnel. » (Zenetti, 2017b, p. 8)

retire provisoirement pour laisser parler les documents à sa place<sup>102</sup>. En rendant son discours aussi impersonnel que possible, le locuteur cherche ici à projeter l'image « d'un être soucieux d'objectivité : le refus de s'investir ou de se dévoiler [étant] également une façon de se dire. » (Amossy, 2010b, p. 187) Le cas échéant, « [...] le fait de se limiter à l'observation et d'être aussi minutieux que possible n'apparaît pas comme une limitation, mais bien plutôt comme un choix. » (Amossy, 2010b, p. 112) C'est pour faire montre d'une certaine rigueur – trait que l'on associe typiquement aux auteur·es de genres référentiels – que le sujet se rapporte continuellement aux documents et aux sources primaires qu'il est amené à consulter dans l'enquête. Dans le but de se conférer une autorité énonciative et une crédibilité accrues, l'énonciateur tend également à faire l'étalage de ses connaissances : « [...] pour certains épisodes ultérieurs il me faudra résister à la tentation d'étaler mon savoir en détaillant trop telle ou telle scène *sur laquelle je suis surdocumenté* [...] » (H, p. 31 ; nous soulignons). De façon à réaffirmer qu'il est le détenteur du savoir sur l'événement, le sujet de l'énonciation se présente comme un érudit ou un expert :

Je sais tout ce qu'on peut savoir sur ce vol. Je sais ce que Gabčík et Kubiš avaient dans leur paquetage [...]. Je sais qu'ils portaient des vêtements civils fabriqués en Tchécoslovaquie. Je sais qu'ils n'ont rien dit pendant le vol [...]. Je sais que leurs camarades parachutistes se doutaient, bien que leur objectif fût top secret, qu'ils étaient envoyés au pays pour tuer Heydrich. [...] Je sais qu'avant le décollage, on leur a fait à tous rédiger un testament à la hâte. Je connais naturellement les noms de chacun des membres des deux autres équipes qui les accompagnaient, ainsi que la nature de leurs missions respectives. Il y avait sept parachutistes dans l'avion, et je connais également la fausse identité de chacun d'eux. (H, p. 239)

Dans une approche qui relève presque de l'hyper-monstration – alors que le sujet de l'énonciation dit préférer rapporter un détail inutile « plutôt que [de] prendre le risque

---

<sup>102</sup> Cependant, comme l'avance Ruth Amossy, « il ne faut [...] pas croire que l'absence de marques de subjectivité et la tentative de minimiser la présence du "je" bloque la construction de l'ethos. La recherche de neutralité contribue elle aussi à projeter une image de soi. » (Amossy, 2010b, p. 110)

de passer à côté d'un détail essentiel » (*H*, p. 292) –, l'instance narrative nous évoque parfois l'ethos de l'archéologue ou de l'archiviste décrit par Sylvie Ducas dans son article « *Ethos* et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain » (Ducas, 2009, p. 9). Dans la mesure où ses « connaissances s'ancrent dans des lectures approfondies de sources historiques » (Epp, 2018), il semble que le narrateur de *HHhH* se comporte comme le chercheur en histoire. Comme l'historien, l'avatar de Binet semble dire : « 'j'ai enquêté, croyez-moi, et si vous ne me croyez pas, allez consulter mes sources'<sup>103</sup> » (Carrard, 2013, p. 104). En convoquant différents historiens connus – notamment Raoul Hilberg (*H*, p. 117) et Edouard Husson (*H*, p. 241) – ou en s'appuyant sur des ouvrages d'historiens – le recueil *L'Attentat contre Heydrich* de l'historien tchèque Miroslav Ivanov constitue « le socle de [sa] documentation » (*H*, p. 146) –, le narrateur donne d'autant plus l'impression d'appartenir à cette communauté de chercheurs dont il revendique la caution.

Dans son *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1993), Marc Bloch affirme que tout texte historiographique devrait incorporer, d'une manière ou d'une autre, les réflexions de l'historien·ne ou les étapes de sa recherche :

Tout livre d'histoire digne de ce nom devrait comporter un chapitre ou [...] insérée aux points tournants du développement, une suite de paragraphes qui s'intituleraient à peu près : « Comment puis-je savoir ce que je vais vous dire ? » Je suis persuadé qu'à prendre connaissance de ces confessions, même les lecteurs qui ne sont pas du métier éprouveraient un vrai plaisir intellectuel. Le spectacle de la recherche, avec ses succès et ses traverses, est rarement ennuyeux. C'est le tout fait qui répand la glace et l'ennui. (Bloch, 1993, p. 82)

---

<sup>103</sup> Philippe Carrard déduit « l'acte de parole fondamental de l'historien » à partir des fondements de l'acte de parole des témoins, défini par Paul Ricoeur dans son ouvrage *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (2000).

Nous l'avons vu, l'*infra roman* comporte certainement une telle composante en exposant les aléas des recherches historico-documentaires du sujet de son énonciation. Par le biais de la scénographie de l'*historien-enquêteur*, le texte invite « [...] le lecteur à présumer que l'auteur a effectué l'indispensable travail de recherche, même si les traces de ce travail ne sont pas immédiatement visibles sous la forme de référence aux sources. » (Carrard, 2013, p. 207) Plutôt que de les invisibiliser, l'instance narrative insiste aussi, à maintes reprises, sur les limites et les failles de son enquête historiographique :

J'aimerais bien passer mes journées avec les parachutistes, dans la crypte, rapporter leurs discussions, décrire comment leur vie quotidienne s'organise dans la froidure et l'humidité, ce qu'ils mangent, ce qu'ils lisent, ce qu'ils entendent de la rumeur de la ville, ce qu'ils font avec leur petite amie lorsqu'elle leur rend visite, leurs projets, leurs doutes, leurs peurs, leurs espoirs, à quoi ils rêvent, ce qu'ils pensent. *Mais ce n'est pas possible parce que je n'ai presque rien là-dessus.* Je ne sais même pas comment ils ont réagi quand on est venu leur annoncer la mort d'Heydrich, alors que cela aurait dû constituer l'un des temps forts de mon livre. Je sais que les parachutistes avaient si froid dans cette crypte que le soir venu, certains installaient leurs matelas dans la galerie qui surplombait la nef de l'église où il faisait un peu plus tiède. C'est assez mince. [...] Inversement, je dispose d'une documentation colossale sur les funérailles nationales organisées pour Heydrich, de son départ du château de Prague à la cérémonie de Berlin en passant par le transport en train. Des dizaines de photos, des dizaines de pages de discours prononcés en hommage [...]. Mais la vie est mal faite parce que je m'en fous un peu. (*H*, p. 395-396 ; nous soulignons)

En considérant que « [l]a présence de "lacunes factuelles", et de lacunes reconnues par le chercheur, est précisément l'un des points sur lesquels le discours historiographique diffère radicalement du discours fictionnel » (Carrard, 2013, p. 243), il semble que le texte de Binet cherche à nouveau à renier sa dimension romanesque et, dans un effet de balancier, à convier encore davantage la scénographie de l'*historien-enquêteur*. Puisqu'il rend compte de l'impossibilité d'une appréhension totale du réel, le récit « imparfait » est d'autant plus crédible. En

montrant ses impasses, le narrateur incorpore à son récit une composante importante des *véritables* enquêtes historiques :

Les enquêtes historiques [...] restent souvent lacunaires, parce que les archives dont elles auraient besoin ont été perdues, détruites, ou même n'ont jamais existé. La plupart des historiens n'éprouvent guère d'hésitation à reconnaître ces failles et l'incomplétude qui en résulte. L'historien américain Hans Kellner [...] a baptisé cette admission l'« excuse irritée [irritated apology] », et il remarque avec justesse que les concessions de ce type ajoutent en fait à la véracité du texte qui les intègre : en avouant que certaines parties de son enquête sont sujettes à caution, l'historien fait apparaître l'ensemble « comme d'autant plus fiable ». (Carrard, 2013, p. 238)

Conformément à une certaine exigence de réflexivité, l'inclusion de l'enquête et de l'échafaudage de l'écriture dans le récit semble faire état d'une apparente honnêteté et d'une relative transparence. En portant l'empreinte du raisonnement historique, le texte invite également à déduire que l'énonciateur possède les qualifications requises pour formuler un discours de vérité informé sur l'Histoire. Quand il met en doute la validité de certaines sources<sup>104</sup>, le sujet affirme qu'il n'est pas dupe, qu'il est doté d'un esprit critique aiguisé et qu'il sait faire preuve de discernement. Autrement dit, il montre qu'il sait départager le « vrai » du « faux » dans l'interprétation des documents : « Il ne faut pas croire tout ce qu'on raconte, spécialement si ce sont des nazis qui le racontent : [...] soit ils prennent leurs désirs pour des réalités et se trompent lourdement, [...] soit ils mentent éhontément à des fins de propagande [...]. Et souvent, les deux à la fois. » (*H*, p. 246) Le narrateur se montre aussi suspicieux des documents et des témoignages qui présentent un trop grand écart temporel avec les faits racontés ou qui livrent une vision potentiellement faussée des événements :

---

<sup>104</sup> La théoricienne Marie-Jeanne Zenetti associe un tel usage du dispositif documentaire à un régime critique (Zenetti, 2017b, p. 6).

Je tombe sur le témoignage d'Helmut Knochen, nommé par Heydrich chef des polices allemandes en France, lors du passage de celui-ci à Paris. Il prétend révéler une confidence que lui fit Heydrich à cette occasion, et qu'il n'avait encore jamais répétée à personne. Ce témoignage date de... juin 2000, cinquante-huit ans plus tard ! [...] [J]e soupçonne que c'est dans l'intérêt de Knochen de s'associer à l'hypothèse d'un complot contre Hitler, pour minimiser son rôle bien réel dans l'appareil policier du III<sup>e</sup> Reich. Il est même tout à fait envisageable que soixante ans plus tard, lui-même soit convaincu de ce qu'il raconte. Pour ma part, je pense que c'est du n'importe quoi. Mais je rapporte quand même. (*H*, p. 325-326)

Le narrateur avance prudemment, préférant souvent s'abstenir lorsqu'une méthode rigoureuse ou le recours à la documentation ne permettent pas de combler les lieux de l'inconnaissance : « Mes recherches ne m'ont pas permis de le savoir. » (*H*, p. 40) Lorsqu'il ose émettre une hypothèse, elle sera présentée comme une simple suggestion et souvent accompagnée d'une modalisation circonspecte du type « j'imagine... », « je présume » ou « je suppose... » : « Avec une hypothèse ouvertement présentée comme telle, j'évite ainsi tout coup de force sur le réel. » (*H*, p. 177) Quand il hypothétise, le narrateur prétend le faire dans le but de mieux comprendre le fait historique ou d'en explorer les possibilités de signification : « Il paraît que cette citation est proverbiale en Allemagne, mais je ne comprends pas bien pourquoi Hitler l'a placée ici, ni ce qu'il a voulu dire... [...] Première hypothèse : [...] Ou alors, deuxième hypothèse : [...] Troisième hypothèse : [...] » (*H*, p. 124). Dès lors, il semble que la compétence et la prudence [*phrónesis*] soient les piliers de l'attitude scientifique.

Nous l'avons bien exposé, « [...] le locuteur offre en creux une image de soi qui l'accrédite, lui permettant à la fois de mener à bien une entreprise [...] et de s'affilier à une communauté » (Amossy, 2010b, p. 193), soit celle des historien·nes, des érudit·es ou des gens informés. Comme le souligne Marla Epp, il importe cependant de rappeler que si le narrateur se comporte par moments comme un historien, son texte ne prend pas pour autant la forme d'un essai historique :

Le narrateur néglige souvent de donner la source de ses citations ou de dire s'il les a trouvées dans une archive ou les a prises d'un texte d'histoire. Il n'y a pas de bibliographie ni de listes d'archives consultées, et il n'y a qu'une note de bas de page [...]. [De plus, même si] les personnages parlent l'allemand, le tchèque et l'anglais, [...] tous les dialogues sont rapportés en français, sans indication de source de traduction aucune de la part du narrateur. (Epp, 2018, p. 6)

En suggérant différentes qualités – telles que l'intellectualisme, la compétence et la prudence [*phronesis*] –, la scénographie de l'*historien-enquêteur* confère néanmoins une autorité et une crédibilité au sujet de l'énonciation : « C'est l'alliance de l'intellect et de la vertu qui permet de rendre l'orateur digne de confiance. » (Amossy, 2010a, p. 74)

### 2.2.3 Le témoin différé

Dans *HHhH*, le narrateur entretient un lien direct, personnel même, avec cette (H)istoire qu'il nous raconte : « *Mon histoire* est finie et mon livre devrait l'être, mais je découvre qu'il est impossible d'en finir avec une histoire pareille. » (*H*, p. 441 ; nous soulignons) Le récit se déroule sur le mode d'une double hantise : le sujet de l'énonciation « hante ce qui le hante » (Morache, 2015, p. 220). Comme dans un récit de filiation, l'avatar de Binet se sent visiblement concerné par ce passé qu'il entreprend de circonscrire dans son « roman » :

Je ne me suis jamais senti aussi proche de mon histoire. [...] Moi aussi, après tout, j'ai des responsabilités, et je dois y faire face. [...] Sentir le vent de l'Histoire qui se met doucement à siffler. Faire défiler la liste de tous les acteurs depuis l'aube des temps au XII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours et Natacha. (*H*, p. 441)

Dans « Une jouissance anachronique : Sur le gain de culpabilité dans *HHhH* de Laurent Binet » (2015), Marie-Andrée Morache établit un parallèle judicieux entre l'*infra roman* de Laurent Binet et la littérature des héritiers de la génération des témoins : comme eux, le narrateur *hérite* de l'Histoire et doit en rendre compte *sans*

*l'avoir vécue*. Ce paradoxe de la représentation est d'ailleurs directement thématiqué dans l'œuvre, alors que le regard porté de l'instance narrative sur son propre geste d'écriture est explicité dans la narration : « Cette histoire-là, j'en fait une affaire personnelle. C'est pourquoi mes visions se mélangent quelquesfois aux faits avérés. Voilà, c'est comme ça. Enfin non, ce n'est pas comme ça, ce serait trop simple. » (*H*, p. 146) À la lumière de ce rapprochement, nous proposons de recontextualiser la posture du sujet de l'énonciation : il deviendrait, selon nous, une sorte de *témoin différé* de l'Histoire, témoin de sa propre reconstitution pourrions-nous dire. Cette scénographie, qui relève à la fois de l'ethos *dit* et de l'ethos *montré* dans le texte, implique la dimension expérientielle de l'ethos, car elle prend ancrage dans le mouvement d'un corps (sensible et situé).

Bien que, dans l'absolu, les deux univers narratifs mis en scène dans *HHhH* – passé et présent – soient disjoints, ils auront tendance à s'interpénétrer : « La roue tourne, c'est ce que je me dis. Natacha ne rappelle pas. *Je suis en 1920, devant les murailles tremblantes de Varsovie*, et à mes pieds s'écoule, indifférente, la Vistule. » (*H*, p. 78 ; nous soulignons) Plus le récit avance, plus les trames tendent aussi à se superposer : « *Pendant que* la Mercedes d'Heydrich serpente sur le fil de son destin nouveau, *pendant qu'*anxieux les trois parachutistes guettent, tous leurs sens en éveil, dans le virage de la mort, *je relis l'histoire de Jan Žižka*, racontée par George Sand [...] » (*H*, p. 339 ; nous soulignons). Les nombreux parallèles qui s'établissent entre les temporalités de l'écriture et de l'événement historique mettent en lumière l'irréductible lien qui unit le présent au passé, le contemporain à l'historique. À ce propos, Krzysztof Pomian soutient que les deux sphères temporelles s'entrelacent :

Les relations entre le présent et le passé, loin d'être celles d'une simple et complète substitution du premier au second, forment en général un système complexe d'interactions dont les composants ne sont séparables que par la pensée. Le présent reste donc inintelligible quand on ne tient pas compte de tout ce qu'il conserve du passé. Ou, positivement, pour

rendre le présent intelligible, il faut en faire l'objet d'une histoire dévoilant tous ses liens avec le passé. (Pomian, 2013 p. 83)

Dans le 250<sup>e</sup> chapitre (ou fragment) de *HHhH*, le passé de l'évènement et le présent de la rédaction se syntonisent... Tout à coup, l'Histoire avance au même battement que l'écriture :

Aujourd'hui nous sommes le 27 mai 2008. Quand les pompiers arrivent, vers 8 heures, ils voient des SS partout et un cadavre sur le trottoir [...].  
 28 mai 2008. Les pompiers parviennent à glisser leur lance à incendie dans l'orifice de la meurtrière. [...]  
 29 mai 2008. L'eau commence à monter. [...]  
 30 mai 2008. L'eau monte un peu mais très lentement. [...]  
 1<sup>er</sup> juin 2008. Frank est extrêmement nerveux. Plus le temps passe, plus il craint que les parachutistes ne trouvent un passage pour s'échapper. [...]  
 2 juin 2008. Les Allemands installent un gigantesque projecteur pour éblouir les occupants de la crypte et les empêcher de viser. [...]  
 3 juin 2008. Les Allemands s'obstinent à vouloir glisser des tuyaux dans la crypte, pour les noyer ou les enfumer, mais à chaque fois les occupants utilisent l'échelle comme un bras télescopique pour les repousser. [...]  
 4 juin 2008. Les parachutistes ont de l'eau jusqu'aux genoux. [...]  
 5 juin 2008. Après quelques mètres, la terre du tunnel devient dure. [...]  
 13 juin 2008. Vingt minutes se sont passées, pendant lesquelles les pompiers se sont escrimés en vain sur la dalle. [...]  
 16 juin 2008. Pannwitz ordonne qu'on déblaie les gravats. [...]  
 17 juin 2008. La situation se complique horriblement. [...]  
 18 juin 2008. Ils arrivent à leur dernier chargeur et c'est le genre de choses dont on s'aperçoit très vite, je suppose, même et surtout dans le feu de l'action. Les quatre hommes n'ont pas besoin de se parler. Gabčík et son ami Valčík échangent un sourire, j'en suis sûr, je les vois. [...]  
 Il est midi, il a fallu près de huit heures aux huit cents SS pour venir à bout de sept hommes. (*H*, p. 426-433)

Dans cette construction narrative atypique, des indications temporelles se rapportant aux moments de l'écriture ponctuent littéralement le récit de l'évènement historique et le tempo qui s'instaure à la lecture rend la scène reconstituée encore plus intrigante. Le suspense est double : à celui qui planait déjà sur les parachutistes qui se terrent dans la crypte en 1942 s'ajoute celui d'une écriture qui avance au compte-goutte,

quelques soixante-six années plus tard. Dans *Figures III* (1972), Gérard Genette s'était penché sur la question de la *vitesse du récit* par rapport à la *durée de la diégèse* : « la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages. » (Genette, 1972, p. 123) Il observait alors qu'une scène de quelques minutes peut s'étaler sur cinquante pages, alors qu'une durée de vingt ans peut être résumée en deux lignes. En revanche, pour ce qui est de la *durée du récit*, le critique littéraire la pensait carrément immesurable, inaccessible aux lecteur·trices : « [...] confronter la "durée" d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération plus scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit. » (Genette, 1972, p. 122) Ainsi, nous assure Genette, « [l]e texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture » (Genette, 1972, p. 78). L'œuvre de Laurent Binet permet toutefois de contourner le problème, car cet élément y est thématiquement explicitement : à en croire les indications temporelles dans le texte, il aurait fallu au sujet de l'énonciation environ vingt-deux jours (du 27 mai 2008 au 18 juin de la même année) et huit pages pour rendre compte par écrit d'un événement qui n'aura duré que huit heures. Dans ce passage, il semble donc que la durée de l'écriture s'allonge et que le récit ralentisse<sup>105</sup>. Sous cette forme tensives, l'écriture tendrait-elle à s'accorder à l'expérience angoissante des parachutistes dans la crypte, alors qu'ils font face à leur redoutable destin ? À l'issue de la longue écriture de cette scène, le narrateur se dit « complètement vide, pas seulement vidé mais vide » (*H*, p. 433). Il faut reconnaître que le temps vécu, comme le temps perçu, s'étire dans les instants décisifs ou aux moments les plus critiques de l'existence.

---

<sup>105</sup> Dans le chapitre « Récit fictionnel, récit factuel » de son ouvrage *Fiction et diction* (1991), Gérard Genette assure qu'« aucun récit, fictionnel ou non, littéraire ou non, oral ou écrit, n'a [...] le pouvoir ni donc l'obligation de s'imposer une vitesse rigoureusement synchrone à celle de son histoire. Les accélérations, ralentissements, ellipses ou arrêts que l'on observe, à doses très variables, dans le récit de fiction sont également le lot du récit factuel, et commandés ici comme là par la loi de l'efficacité et de l'économie et *par le sentiment qu'a le narrateur de l'importance relative des moments et des épisodes.* » (Genette, 1991, p. 55 ; nous soulignons)

Nous sommes d'avis que le texte exemplifie ainsi en quoi le mode de perception des événements et le mode de captation du temps sont intimement liés à l'expérience vécue par le sujet.

À de multiples occasions dans *HHhH*, la narration glisse vers un registre d'énonciation plus testimonial, affectif ou sensori-moteur :

Le moment approche, je le sens. La Mercedes est en route. Elle arrive. Il flotte dans l'air de Prague quelque chose qui me transperce jusqu'aux os. [...] 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. [...] J'entends le moteur de la Mercedes noire qui file sur la route comme un serpent. J'entends le souffle de Gabčík sanglé dans son imperméable, attendant sur le trottoir, je vois Kubiš en face, et Valčík, posté en haut de la colline. Je ressens la polissure glacée de son miroir, au fond d'une poche de sa veste. Pas encore, pas encore, *ešte nie, noch nicht*. Pas encore. Je sens le vent qui fouette le visage des deux Allemands dans la voiture. (*H*, p. 327-328)

Soudain, les sens du sujet de l'énonciation sont éveillés, son corps est engagé alors qu'il voit, entend, sent et ressent cette scène qui s'imposera bientôt à lui... L'instance narrative semble chercher à rendre compte d'une expérience vive, modelée sur celle de ses personnages, bien qu'elle ne soit vécue que par procuration. Concernant le régime testimonial de la parole vers lequel tend ici la narration, Raphaël Baroni atteste que l'objectivité est perdue au profit d'une certaine tangibilité, celle d'un corps qui reliaierait l'expérience :

[Ce que l'on perd en neutralité, on le gagne] en fidélité possible du dire par rapport au *vécu authentique* : des rapports s'établissent entre l'événement tel qu'il a été porté au langage, des rapports qui reposent sur une *diastase temporelle dont le corps du locuteur assure la jonction*. (Baroni, 2009, p. 261; nous soulignons)

Par des effets de projection et d'identification, le narrateur devient en quelque sorte un vecteur au présent de la réalité corporelle passée de ses « personnages », comme si ces derniers pouvaient (ré)accéder à la vie sensible à travers son corps énonçant<sup>106</sup> : « Gabčík, cérémonieusement, sort son briquet et lui allume une cigarette. Moi aussi, je m'en allume une » (*H*, p. 371), ou encore « Je me demande si l'un d'eux est parvenu à dormir. Ça m'étonnerait beaucoup. Moi, en tout cas, je dors très mal en ce moment. » (*H*, p. 375-376) Ainsi s'exprime le désir empêché du sujet de l'énonciation qui voudrait capter l'expérience authentique des acteurs de l'Histoire afin de la transmettre, sans pour autant les vampiriser. Une telle narration donne l'impression – par des effets de proximité, de présence et de vécu – de témoigner d'un « j'y étais » fantasmé qui ne peut qu'être imaginaire, au plus grand dam du narrateur : « Et moi qui boite dans les rues de Prague et qui remonte Na Poříčí en traînant la jambe, *je le regarde courir au loin.* » (*H*, p. 363 ; nous soulignons) Conséquemment, la scénographie du *témoin différé* de l'Histoire met en place une narration désidérative :

Voir la scène, dans ce contexte, ce peut être l'imaginer, la visualiser au moment de l'écriture à partir du document, des témoignages ; mais cela peut aussi signifier un rapport direct, *as oculos*, être témoin au présent de l'événement. Le narrateur exploite cette équivoque qui lui permet de donner forme à son fantasme : sous nos yeux, ouvertement, il s' imagine témoin oculaire de la scène. De même, il fait glisser l'un dans l'autre les différents présents (le présent de l'événement et le présent de l'écriture) [...]. (Morache, 2015, p. 219)

---

<sup>106</sup> Dans le contexte des « romans archéologiques », classification générique à laquelle nous aurions pu associer notre objet d'étude, Dominique Viart s'était penché sur la question du point de vue singulier sur l'Histoire : « Alors que l'écriture de l'Histoire qui s'élabore depuis le présent, avec un narrateur en position de recherche et de reconstitution, ne peut faire la part de cette expérience sensible que sur le mode de la spéculation. Le narrateur se *demande* ce que tel ou tel personnage a pu éprouver et ne peut se le figurer qu'en se projetant par sympathie dans l'histoire d'un autre. Ce qui rend la rétrospection *projective*. Et l'écriture du corps d'autant plus empathique qu'elle est celle d'un corps absent auquel se substitue par défaut le corps propre du narrateur. » (Viart, 2009, p. 25 : nous soulignons)

Ce faisant, le narrateur cherche à s'imprégner des lieux qui ont vu l'Histoire, dans l'espoir d'y « rencontrer » ses héros ou de vibrer à leur fréquence. En se déplaçant dans l'espace, à Prague, le narrateur espère aussi se déplacer dans le temps. Dans cet exercice, la frontière qui est censée séparer la mémoire individuelle du narrateur de la mémoire collective devient parfois confuse :

Ce sera donc Holešovice, ce virage qui, aujourd'hui, n'existe plus, mangé par une bretelle d'autoroute et par *la modernité qui se moque de mes souvenirs. Car je me souviens, maintenant. Chaque jour, chaque heure, le souvenir se fait de plus en plus net. Dans ce virage, rue d'Holešovice, j'ai l'impression que j'attends depuis toujours.* (H, p. 318 ; nous soulignons)

De cette manière, l'instance narrative dans *HHhH* tend à associer son régime d'énonciation à l'acte de parole fondamental du témoin, dont Paul Ricoeur détermine les clauses dans son ouvrage *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (2000) : « [...] “J’y étais”, dit-il ; “Croyez-moi”, ajoute-t-il ; et : “Si vous ne me croyez pas demandez à quelqu’un d’autre”, prononce-t-il, avec éventuellement une pointe de défi. » (Ricoeur, 2000, p. 206) À partir de cela, il faut comprendre que la stabilité de l'instance auctoriale est essentielle à la recevabilité d'un texte biographique ou autobiographique. Par la personnification du « je » (auto)fictionnel dans le discours, le narrateur se confère une certaine substance et une voix propre dont il se sert pour justifier la validité de son « témoignage » :

Il est bien entendu qu'à aucun moment, moi, fils d'une mère juive et d'un père communiste, nourri aux valeurs républicaines de la petite-bourgeoisie française la plus progressiste et imprégné par mes études littéraires aussi bien de l'humanisme de Montaigne et de la philosophie des Lumières que des grandes révoltes surréalistes et des pensées existentialistes, je n'ai pu et ne pourrai être tenté de « sympathiser » avec quoi que ce soit qui évoquerait le nazisme, de près ou de loin. (H, p. 69)

Dans cette tirade, nous reconnaissons la dimension expérientielle de l'ethos, car le corps du « garant » est investi de valeurs historiquement spécifiées, axiologie qui

vient ensuite valider le discours proféré. De surcroît, le narrateur expose par quels biais subjectifs il entreprend son projet littéraire sur l'opération « Anthroïde ». Cela aurait évidemment pu le conduire à remettre en question ses conditionnements sociaux, mais son héritage familial étant socialement reçu comme valable, il s'en servira plutôt pour appuyer son discours sur le réel historique. À travers l'ethos *dit* du narrateur, le texte « montre la scénographie qui le rend possible » (Maingueneau, 2004, p. 195) :

Les conditions du *dire* [...] traversent le *dit* et le *dit* renvoie à ses propres conditions d'énonciation [...]. Le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte. (Maingueneau, 2004, p. 34-35)

Par-delà le signalement de sa posture sociale, le narrateur cherche à se légitimer en tant qu'individu – crédible, fiable et digne de confiance –, comme ont souvent à le faire les témoins directs (oculaires) d'un événement pour que leur témoignage soit favorablement reçu. Comme si le contenant et le contenu étaient en relation d'équivalence, l'énonciateur est soumis au même regard scrutateur que l'énoncé ; les biais du premier contaminant irrémédiablement le second, « [...] il faut que l'ethos soit approprié à la circonstance et au cadre de communication dans lequel le discours se déploie. » (Amossy, 2010b, p. 24) En énonçant, le locuteur s'expose à des critiques sur son caractère. C'est pourquoi il doit justifier son droit à la parole ainsi que l'authenticité de ses dires à travers son statut et les qualités qu'il présente :

Bien sûr, contrairement à Marjane Satrapi, Milan Kundera, Jan Kubiš et Jozef Gabčík, je ne suis pas un exilé politique. *Mais c'est justement pour ça peut-être que je peux parler d'où je veux sans être toujours ramené à mon point de départ, parce que je n'ai pas de comptes à rendre ni à régler avec mon pays natal. Je n'ai pas pour Paris la nostalgie déchirante ou la mélancolie désenchantée des grands exilés. C'est pourquoi je peux rêver, librement, à Prague.* (H, p. 291 ; nous soulignons)

Comme pour pallier son sentiment d'imposture, le sujet de l'énonciation cherche également à montrer qu'il connaît tout de Prague, tout de la scène où s'est déroulée l'opération « Anthroïde » :

Prague, Prague ! [...] Prague aux doigts de pluie, rêve baroque d'empereur, foyer de pierre du Moyen Âge, musique de l'âme s'écoulant sous les ponts, Charles IV l'empereur, Jan Neruda, Mozart et Wenceslas, Jan Hus, Jan Žižka, Joseph K., *Praha s prsty deště*, le chem incrusté dans le front du Golem, le cavalier sans tête de la rue Liliova, l'homme de fer une fois par siècle attendant d'une jeune fille sa libération, l'épée cachée dans une pile du pont, et aujourd'hui ces bruits de bottes qui résonnent pour combien de temps encore. [...] Je suis à Prague, pas à Paris, à Prague. Nous sommes en 1942. (*H*, p. 291)

Nous comprenons bien que la scénographie du *témoin différé* est associée à l'expérience vécue du sujet de l'énonciation. En s'assurant de paraître authentique et d'exhiber une certaine bienveillance [*eúnoia*], l'avatar de Binet soutient que son texte ne trompe pas volontairement et qu'il est porteur d'une vérité sur le réel. Il faut noter que le régime testimonial instaure des conditions d'énonciation bien particulières :

Dès lors, on ne pourra pas demander au témoin de « s'en tenir aux faits », on ne pourra pas dire à cette personne intriquée dans les événements : « elle ment ou elle se trompe ». Il faudra plutôt reconnaître qu'elle parle de sa propre réalité, et qu'il n'y a peut-être pas de réalité plus réelle ou plus concrète que cette réalité personnelle ; une réalité qui ne peut être ressaisie objectivement en s'en tenant aux conventions symboliques culturellement partagées. (Baroni, 2009, p. 258)

Or, bien que l'avatar textuel de Binet semble évoquer ce registre dans son énonciation, nous rappelons que sa posture de *témoin* relève de la fantasmagorie. En effet, cette scénographie est de l'ordre de l'artifice et est destinée à faire valoir une approche éthique de l'Histoire. Pour le reconnaître, l'instance narrative réaffirme, à maintes reprises, l'altérité de ses personnages dans son récit. De cette manière, le texte impose une limite à l'identification du narrateur à ses héros :

Le narrateur se met en scène dans son désir d'identification au personnage historique, tendant vers quelque chose qu'il n'arrive jamais tout à fait à rejoindre : malgré ses efforts, il ne parvient pas à se glisser auprès des résistants, dans leur intimité, et à se donner de cette manière la légitimité de parler en leur nom. Ainsi, la narration conserve malgré tout un certain contrôle sur le jeu de miroirs qu'elle met en place et ne se laisse pas complètement emporter par la jubilation que lui procure son récit : à sa jouissance, elle pose une limite. Et cette limite est donnée à voir, en pleine action. (Morache, 2015, p. 221)

Cette tension entre l'incarnation et la désincarnation de la posture du sujet de l'énonciation – qui, dans son projet aux tendances (auto)biographiques, cherche à la fois à s'approcher des sujets qu'il met en scène et à s'en distancier – est bien mise en évidence par Robert Dion dans son ouvrage *Des fictions sans fiction, ou, Le partage du réel* (2018) :

C'est l'écho décalé des histoires, la nécessaire médiation, la réorganisation des témoignages, le mélange de proximité – cette histoire me touche, m'interpelle, me concerne – et d'éloignement – ce n'est pas mon histoire, elle ne m'appartient pas, je ne puis en disposer librement – qui donne forme au texte. (Dion, 2018, p. 36)

L'avatar de Binet dans *HHhH* ne peut parler à la place de ceux qui ont réellement vécu cette (H)istoire, point aveugle avec lequel il faut composer et qui le rapproche, à nouveau, de la posture d'énonciation des héritiers de la génération des témoins :

La posture narrative des héritiers ne pouvait se passer, semble-t-il, de cette revendication de la faillite, elle trouvait sa légitimité dans l'aveu d'une défaite, et il en va de même pour le narrateur de Binet. Le déchirement intérieur de son écriture, qui se reconnaît un devoir de mémoire tout en sachant qu'elle ne peut raconter sans trahir, reproduit le paradoxe qui torturait l'esprit des héritiers. (Morache, 2015, p. 224)

Son expérience reconstituée n'est finalement en rien comparable à celle des êtres réels qu'il dépeint dans son récit :

Mais je n'étais pas dans sa tête et je n'ai pas la moindre idée de ce qu'il a ressenti, je ne pourrais même pas trouver, dans ma petite vie, une circonstance qui m'aurait fait approcher d'un sentiment, même dégradé, ressemblant à celui qui l'a envahi à cet instant. (*H*, p. 345)

Constat d'échec obligé : les héros du passé n'offrent pas (ou très rarement) à la postérité leur ressenti.

Ce dont « témoigne » le texte finalement, c'est bien d'un état contemporain de la mémoire sur l'événement historique. Alexandre Prstojevic – dans son ouvrage *Le témoin et la bibliothèque : Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque* (2012) – explique à propos du « roman » de Laurent Binet qu'il s'agit d'une « relecture du passé à travers le prisme des inquiétudes politiques, opinions personnelles et problèmes sociaux de notre époque. [Il est], dans une certaine mesure, la projection que le romancier fait de notre présent sur les événements du passé. » (Prstojevic, 2012, p. 219) Dans un article intitulé « Une Histoire nommée désir : revivre le passé à l'imparfait du présent avec *HHhH* de Laurent Binet » (2015b), Nathan Bracher affirme quant à lui que l'approche passionnée et passionnante du passé dans l'œuvre est emblématique d'une certaine disposition de la société française contemporaine à l'endroit de l'Histoire (Bracher, 2015b, p. 134). À travers sa fascination pour l'opération « Anthroïde », le sujet de l'énonciation de *HHhH* exposerait « la façon dont nous autres contemporains, dans ces premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle, abordons, percevons, interprétons et représentons le passé tumultueux de la Seconde Guerre mondiale [...] » (Bracher, 2015b, p. 149). Toutefois, si l'on juge que l'énonciateur est digne de confiance et qu'il fait preuve de bienveillance [*eúnoia*], il est plus probable que son discours soit reçu comme « vrai » et « valide ». En priorisant « le *Vivre* sur le *Vécu*, le *Dire* sur le *Dit*, l'*Écrire* sur l'*Écrit* ou, dans l'expérience esthétique, le *Lire* sur le *Lu* » (Baroni, 2009, p. 133), le sujet de l'énonciation cherche ultimement à donner à l'expérience sa forme la plus authentique.

Dans le présent chapitre, notre analyse de l’ethos discursif dans *HHhH* – de ses dimensions (catégorielle, idéologique et expérientielle) et de ses expressions (ethos *dit* et ethos *montré*) – nous aura permis de mettre en évidence la polyphonie énonciative du sujet littéraire :

[É]tudier la manière dont l’énonciation se met en scène et détermine le sens du texte, étudier comment telle ou telle source assume ou n’assume pas la responsabilité des énoncés romanesques, ce sont là des activités interprétatives essentielles, même si cela nous contraint de sortir de la pure textualité, de traverser les frontières poreuses du roman et de son contexte et de fouler les sols mouvants de la polyphonie littéraire. (Baroni, 2009, p. 176)

Nous avons montré qu’en s’attachant à diverses scénographies – notamment à celles de l’écrivain *scrupuleux*, de l’historien-enquêteur et du témoin *différé* –, « [...] le discours contribue à définir son contexte et peut le modifier en cours d’énonciation. » (Maingueneau, 2004, p. 33) En s’exprimant à partir de différentes postures – associées à diverses qualités et voix dans les champs discursifs –, l’énonciateur ajuste son énonciation à son objet dans la perspective d’en faciliter l’éventuelle réception. Comme le postulait Aristote, il semble donc que, quelles que soient les voies empruntées pour les manifester, « les traits qui assurent une image de soi crédible et efficace sont toujours la sagesse/prudence [à laquelle nous associons la scénographie de l’historien-enquêteur], la vertu [à laquelle nous associons la scénographie de l’écrivain *scrupuleux*] et la bienveillance [à laquelle nous associons la scénographie du témoin *différé*] » (Amossy, 2010b, p. 25). En influant sur les façons de voir, de lire et de penser, « [s]cénographie[s] et posture[s] convergent [...] pour souligner que l’énonciation est loin d’être un “processus vide”. » (Baroni, 2009, p. 176) En revanche, le pacte de lecture établi dans l’*infra roman* de Laurent Binet reste nébuleux et la cohabitation de ces multiples postures et scénographies dans un même espace textuel n’est pas toujours harmonieuse, surtout que le sujet de l’énonciation n’en respecte souvent que partiellement les codes. Par ailleurs, il nous semble que les

différentes scénographies se succèdent dans le texte plutôt que de se fondre les unes dans les autres, sur le mode de la transfiguration. Dans le troisième chapitre de ce mémoire, nous verrons comment elles se font concurrence et nous chercherons à déterminer les effets qu'elles entraînent au niveau de la réception du discours.

## CHAPITRE III

### PRÉSENTATION DE SOI ET RÉCEPTIVITÉ : LA PROGRAMMATION D'UNE LECTURE

Dans l'optique d'approfondir notre compréhension de la mécanique narrative ambivalente de l'*infra roman*, le troisième et dernier chapitre de notre mémoire sera consacré à l'analyse de ses effets de lecture. À coup sûr, nous l'avons vu, la référence à l'Histoire dans le texte littéraire soulève un ensemble de considérations éthiques et méthodologiques, surtout s'il prétend s'en tenir au réel. Dans « Un discours contraint » (1982), l'essayiste Philippe Hamon expliquait que la référence au réel dans le texte littéraire a souvent fait l'objet d'une « hésitation culturelle »,

[...] entre la *Poétique* d'Aristote (toute littérature est imitation) et le *Laocoon* de Lessing (la langue ne peut copier le réel), entre une prescription (la littérature doit copier le réel) et une interdiction (la littérature ne doit pas copier le réel), ou [...] entre la mimesis comme fait de culture (donc variable) ou comme fait de nature (un certain type de discours, un invariant stylistique) [...]. (Hamon, 1982, p. 120)

Le sujet de l'énonciation dans *HHhH* est confronté à un pareil dilemme, soit celui que pose la représentation du réel historique dans un cadre romanesque empreint de fictionnalité. Compte tenu de l'hybridité constitutive de son médium, l'avatar de Binet est contraint de défendre la validité de son discours littéraire sur le réel, car « [la] fiction ne [vient]-elle pas absorber et neutraliser la référence historique censée l'anoblir de son poids éthique et mémoriel ? » (Lavocat, 2016, p. 79) Deux mouvements s'opposent dans *HHhH* de Laurent Binet : d'une part, le sujet établit un

pacte de lecture à l'intention de ses destinataires – stratégie textuelle permettant à l'œuvre de dicter ses conventions et de revendiquer sa teneur référentielle, tout en posant des balises à l'usage de la fiction –, alors que d'autre part, il semble en transgresser les clauses. Le programme envisagé par le narrateur – soit celui de faire le récit fidèle de l'opération « Anthroïde », tout en préservant la vérité historique d'une défiguration par la fiction – connaîtra un exaucement quelque peu difficile dans la seconde partie du texte, où l'appel de l'imaginaire se fait de plus en plus prégnant. Lorsque surviennent les scènes de l'attentat (au chapitre 222), du fantasme uchronique (au chapitre 250) et de la métalepse finale (au dernier chapitre), il nous semble que le sujet change de cap et qu'il déroge aux codes de conduite qu'il s'était préalablement engagé à respecter dans l'écriture. Cela étant dit, comment l'avatar de Binet s'accorde-t-il le droit d'enfreindre, dans la deuxième partie du texte, les règles auxquelles il tenait mordicus dans la première partie, sans pour autant s'aliéner son auditoire ou résilier le pacte de lecture qu'il s'évertue à établir dans son métadiscours ? Par surcroît, qu'est-ce que peut nous apprendre la métafiction historiographique de Laurent Binet sur le rôle que joue l'imaginaire dans l'écriture de l'Histoire ? À quels besoins répond cet espace d'identification et de projection empathique dans le texte ? Dans le présent chapitre de notre mémoire, il sera donc question d'étudier la situation de communication différée qu'institue l'*infra roman* de Laurent Binet. Plus précisément, nous chercherons à déterminer les fonctions de la présentation de soi du sujet de l'énonciation ainsi que ses incidences sur la réception des discours. À l'issue de cette réflexion, nous aurons montré que l'ethos performé du sujet énonçant participe, avec les scénographies qui en découlent, à l'élaboration d'une poétique de la disculpation dans l'œuvre, mécanisme qui travaille à permettre, à justifier ou à excuser les entorses au pacte de lecture établi.

### 3.1 Un pacte de lecture ambigu : l'établir et/ou le rompre ?

Dans *La Lecture* (1993), Vincent Jouve décrit comment le pacte d'un texte se met en place :

[T]out au long du texte, le pacte de lecture est déterminé par la soumission de l'œuvre à un certain nombre de normes, plus ou moins voyantes, qui vont codifier la réception. Tout texte, en effet, s'inscrit dans un langage, une poétique et un style, qui sont, pour le lecteur, autant de signaux dans son travail de déchiffrement. (Jouve, 1993, p. 49)

Selon le critique littéraire, le contrat de lecture peut se nouer dès l'amorce du texte : « [L]'*incipit* [...] a pour fonction de circonscrire un cadre de lecture. [...] [I]l précise [...], tout à la fois, le type de récit auquel on a affaire, la façon dont on doit le lire et ce qu'on va y trouver. » (Jouve, 1993, p. 49) C'est le cas pour l'*incipit* de *HHhH* qui, tout en donnant le ton des pages à venir, offre un aperçu des préoccupations du sujet de l'énonciation dans l'écriture : « Gabčík, c'est son nom, est *un personnage* qui a *vraiment existé*. » (*H*, p. 9 ; nous soulignons) Cette première phrase de l'œuvre illustre bien l'ambiguïté de sa prémisse, tandis qu'un *embrayeur de fictionnalité* – le terme « personnage » est typiquement associé au registre romanesque – se juxtapose à un *embrayeur de factualité* – la confirmation que Gabčík a « vraiment existé » relève plutôt d'un régime discursif référentiel. Il nous semble qu'ici, « [I]es premières lignes [...] [du] texte orientent la réception de façon décisive » (Jouve, 1993, p. 49). Nous verrons que l'*infra roman* de Laurent Binet, cette œuvre de l'« entre-deux », repose sur un pacte de lecture tout aussi ambigu, à la fois référentiel et fictionnel.

#### 3.1.1 Préceptes de référentialité, d'historicité et de véracité

En s'intéressant à l'Histoire et en prétendant s'y restreindre, l'avatar de Binet pose les bases d'un certain « pacte de lecture » à l'intention de ses destinataires.

D'entrée de jeu, nous sommes averti·es que l'(H)istoire qui nous sera racontée dans *HHhH* est « véridique » :

[Q]uoi de plus vulgaire que d'attribuer arbitrairement, dans un *puénil souci d'effet de réel* ou, dans le meilleur des cas, simplement de commodité, un nom inventé à un personnage ? Kundera aurait dû, à mon avis, aller plus loin : *quoi de plus vulgaire, en effet, qu'un personnage inventé ? Gabčík, lui, a donc vraiment existé [...]. Son histoire est tout aussi vraie qu'elle est exceptionnelle.* (*H*, p. 9-10 ; nous soulignons)

Cet extrait du premier chapitre de l'œuvre évoque d'emblée les clauses du « *pacte référentiel* » qui, selon Philippe Lejeune, s'instaure dans les textes d'aspect autobiographique ou biographique :

Par opposition à toutes les formes de fiction, [...] [les] textes *référentiels* [...], exactement comme le discours scientifique ou historique, [...] prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « *pacte référentiel* », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend. (Lejeune, 1975, p. 36)

En ce qui concerne le référent, les destinataires de *HHhH* sont rapidement mis en garde contre le scepticisme et les doutes ; même si, par moments, l'(H)istoire peut paraître invraisemblable – le narrateur concède qu'elle dépasse « en romanesque et en intensité les plus improbables fictions » (*H*, p. 15) –, il ne faudrait pas pour autant céder à la méfiance. Tout au long du texte, le narrateur insiste sur les principes de référentialité, d'historicité et de véracité qui soutiennent son projet d'écriture. La scénographie de l'*historien-enquêteur* contribue, nous l'avons vu, à induire des « effets de vérité » à la lecture : à travers le geste citationnel et le recours au dispositif documentaire, le sujet de l'énonciation indique aux lecteur·trices du texte que les

énoncés qui y sont présentés sont conformes à ce que l'on peut connaître du « réel historique ». Dans cet esprit, l'*infra roman* de Laurent Binet reconduit, ne serait-ce que partiellement, ce fameux pacte référentiel théorisé par Philippe Lejeune. Or, lorsqu'un texte réclame le droit de « dire vrai » sur le monde et sur l'Histoire, nos attentes en matière d'exactitude et de fiabilité seront proportionnellement plus grandes. Marie-Jeanne Zenetti spécifie, à ce propos, que les discours de savoir doivent non seulement leur autorité aux instances qui assument leur énonciation, mais également aux procédures de contrôle et de vérification dont ils font l'objet (Zenetti, 2019b, p. 10). Même si les discours artistiques, en l'occurrence littéraires, échappent habituellement à de telles procédures (Zenetti, 2019b, p. 10), il nous semble que, considérant ses prétentions « référentielles », les lecteur·trices de *HHhH* adopteront naturellement un tel mode de lecture critique : parce qu'elle s'attelle à des faits, l'œuvre incite à la contrevérification<sup>107</sup>. S'il y a bavure, l'œuvre en écope, la moindre incartade réduisant l'adhésion du public et ternissant du même coup l'image perçue du sujet qui se portait garant de la validité des énoncés dans son métadiscours<sup>108</sup>. Au 154<sup>e</sup> chapitre, l'avatar de Binet redoute justement cette « épreuve de *vérification* » à laquelle se soumet inévitablement tout récit qui, comme le sien, prend l'Histoire pour objet tout en prétendant s'y coller : « 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 III<sup>e</sup> siècle av. J.-C... » (*H*,

---

<sup>107</sup> Dans son ouvrage intitulé *La vérité de la fiction : Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* (2009), Jean-Pierre Esquenazi s'est penché sur les processus par lesquels les vérités historiques sont reconnues comme telles : « [...] les vérités historiques, parce qu'elles dépendent de choix réalisés par leurs locuteurs, ont besoin de l'approbation de leurs destinataires [...] : ce[s] dernier[s] [...] doi[vent] examiner la méthode suivie par le locuteur, le point de vue qu'il a adopté en élisant un contexte pertinent afin d'énoncer la vérité de la situation, ainsi que les sources qui ont été employées pour élaborer et garantir les faits interprétés dans les propositions soumises par l'énoncé historique à l'intérêt des destinataires. » (Esquenazi, 2009, p. 41)

<sup>108</sup> Lorsqu'il se penche sur ses propres réflexes de lecture, au 155<sup>e</sup> chapitre, l'avatar de Binet reconnaît lui-même l'importance de la concordance entre les énoncés et les faits référencés, surtout lorsqu'il est question de rendre compte du réel historique : « Comme, par ailleurs, je ne l'ai pas vu se tromper une seule fois, même sur des détails très pointus dont je pensais, dans un accès d'orgueil à bien y songer légèrement délirant, qu'ils étaient peut-être connus de moi seul, j'accorde forcément beaucoup de crédit à tout ce qu'il peut raconter. » (*H*, p. 253)

p. 251 ; nous soulignons) Les lecteur·trices de *HHhH* adopteront, ce faisant, une attitude évaluative face aux énoncés et à l'énonciation qui les porte ; en faisant le procès de l'œuvre, nous faisons aussi, spontanément, celui de son instance narrative. Puisque la perception d'un écart entre les faits attestés et les énoncés dans le texte est forcément disqualifiante, le sujet de l'énonciation dans *HHhH* accorde préventivement une attention soutenue aux détails<sup>109</sup>. La question de la couleur de la Mercedes d'Heydrich, par exemple, devient carrément obsédante et revient périodiquement dans l'œuvre, comme un leitmotiv :

J'ai relevé deux erreurs flagrantes dans son livre, concernant la femme d'Heydrich, [...] et la couleur de sa Mercedes, qu'il s'obstine à voir verte plutôt que noire. (*H*, p. 240) / Du coup, je m'interroge : cette Mercedes, pourtant, je l'ai vue noire, j'en suis sûr, aussi bien au musée de l'Armée de Prague, où la voiture était exposée, et puis sur les nombreuses photos que j'ai pu consulter. [...] Bon, j'accorde sans doute une importance exagérée à ce qui n'est en fin de compte qu'un élément de décor, je le sais bien. Il me semble que c'est un symptôme classique chez les névrosés. Je dois être psychorigide. (*H*, p. 253) / Je la vois tellement noire, cette Mercedes ! C'est peut-être mon imagination qui me joue des tours. Le moment venu, il faudra que je tranche. Ou que je vérifie. D'une façon ou d'une autre. (*H*, p. 255) / J'ai demandé à Natacha, pour la Mercedes. Elle aussi, elle l'a vue noire. (*H*, p. 256) / À 9 heures, sa Mercedes noire ou vert foncé est arrivée [...]. (*H*, p. 336)

Le narrateur de *HHhH* nous invite ainsi à placer son œuvre *littéraire* du côté de l'*Histoire*. Lorsqu'il condamne explicitement certaines figures de style dont l'artificialité lui inspire une profonde aversion, notamment l'hypotypose, l'instance

---

<sup>109</sup> Au 109<sup>e</sup> chapitre (ou fragment), l'instance narrative de *HHhH* revient sur la couleur de l'uniforme de Göring : « Lors du premier jet, j'avais écrit : "sanglé dans un uniforme bleu". Je ne sais pas pourquoi je le voyais bleu. Il est vrai qu'on voit souvent Göring dans un uniforme bleu clair sur les photos. Mais ce jour-là, je ne sais pas s'il le portait. Il pouvait aussi bien être en blanc, par exemple. Je ne sais pas non plus si ce genre de scrupules a encore un sens à ce stade de l'histoire. » (*H*, p. 182) Au 144<sup>e</sup> chapitre, il s'attarde à nouveau sur un autre détail : « Rien ne me dit que ce sont les Anglais du SOE (le Special Operation Executive) qui ont fourni leurs habits à Gabčík et Kubiš. Bien au contraire, il est plus probable que la question des vêtements ait été réglée par les services tchèques de Moravec. Donc il n'y a pas de raison que le sous-officier qui s'occupe de ça soit anglais. Quelle fatigue... » (*H*, p. 237)

narrative expose également, par le contre-exemple cette fois, les conventions qui balisent supposément son projet<sup>110</sup> :

Rien n'est plus artificiel [...] que ces dialogues reconstitués à partir de témoignages plus ou moins de première main, sous prétexte d'insuffler de la vie aux pages mortes du passé. En stylistique, cette démarche s'apparente à la figure de l'hypotypose, qui consiste à rendre un tableau si vivant qu'il donne au lecteur l'impression de l'avoir sous les yeux. Quand il s'agit de faire revivre une conversation, le résultat est souvent forcé, et l'effet obtenu est l'inverse de celui désiré : je vois trop les grosses ficelles du procédé, j'entends trop la voix de l'auteur qui veut retrouver celle des figures historiques qu'il tente de s'approprier. (*H*, p. 33)

Dans « L'effet de réel » (1968b), Roland Barthes s'était penché sur l'hypotypose et sur le fantasme qu'elle semble nourrir : cette figure de style est « [...] chargée de “mettre les choses sous les yeux de l'auditeur” non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir » (Barthes, 1968b, p. 184). L'écriture dans *HHhH*, quant à elle, se voudrait plutôt motivée par une quête de *vérité* : pas question de céder au fantasme ou de verser dans la « vulgaire vraisemblance » (*H*, p. 138). Pas question non plus d'usurper la parole ou l'expérience d'autrui : au contraire, l'avatar de Binet prétend maintenir l'altérité de l'Histoire et de ses acteurs dans son récit, préoccupation qui, nous l'avons vu, est relayée dans la scénographie du *témoin différencié*.

L'instance narrative reconnaît toutefois qu'*HHhH* n'est pas dénué d'une part de fictionnalité. Pourtant, cette dimension du texte n'est-elle pas, à première vue du moins, antithétique aux idéaux de référentialité, d'historicité et de véracité que revendique le sujet de l'énonciation dans son métadiscours ? Si le voisinage de la

---

<sup>110</sup> Un positionnement ne fait pas que « défendre une esthétique », précise Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation* (2004), « il définit aussi, explicitement ou non, le type de qualifications requise pour avoir l'autorité énonciative, disqualifiant par là les écrivains contre lesquels il se constitue. » (Maingueneau, 2004, p. 119)

fiction « a pour effet de déréférencier l'histoire [...] », nous nous demandons – comme Françoise Lavocat dans *Fait et Fiction : Pour une frontière* (2016) –, « [q]uelle hybridation, quelle fusion de la fiction et de l'histoire peuvent alors avoir lieu ?<sup>111</sup> » (Lavocat, 2016, p. 78-79) L'imaginaire pourrait-il se mettre au service de la vérité historique ? Dans le troisième tome de *Temps et Récit*, Paul Ricoeur s'est justement intéressé aux modalités de l'entrecroisement de la littérature de fiction et de l'Histoire, tant sur le plan ontologique qu'épistémologique. Le philosophe soutient que les récits d'historien·nes comprennent une « illusion contrôlée » et qu'ils requièrent, comme les textes littéraires, l'adhésion du lectorat à un pacte de créance :

[O]n entre dans le pacte de lecture qui institue le rapport complice entre la voix narrative et le lecteur impliqué. En vertu de ce pacte, le lecteur baisse sa garde. Il suspend volontiers sa méfiance. Il fait confiance. Il est prêt à concéder à l'historien le droit exorbitant de connaître les âmes. Au nom de ce droit, les historiens anciens n'hésitaient pas à mettre dans la bouche de leurs héros des discours inventés que les documents ne garantissaient pas, mais rendaient plausibles. Les historiens modernes ne se permettent plus ces incursions fantaisistes, au sens propre du mot. Ils n'en font pas moins appel, sous des formes plus subtiles, au génie romanesque [...]. L'historien ne s'interdit pas alors de « dépeindre » une situation, de « rendre » un cours de pensée, et de donner à celui-ci la « vivacité » d'un discours intérieur. [...] Nous sommes entrés dans l'aire de l'illusion qui, au sens précis du terme, confond le « voir-comme » avec un « croire-voir ». Ici, le « tenir-pour-vrai », qui définit la croyance, succombe à l'hallucination de présence. Cet effet très particulier de fiction et de diction entre assurément en conflit avec la vigilance critique que l'historien exerce par ailleurs pour son propre compte et tente de communiquer à son lecteur. Mais il se fait parfois une étrange complicité entre cette vigilance et la suspension volontaire d'incrédulité d'où naît l'illusion dans l'ordre esthétique. (Ricoeur, 1985, p. 337-338 ; nous soulignons)

---

<sup>111</sup> Notons que dans ce passage, Françoise Lavocat commente les thèses de Paul Ricoeur sur la question de l'hybridation entre la littérature de fiction et l'Histoire.

Pour rendre compte de l'Histoire dans un texte, il faut nécessairement se la « figurer ». Tout récit historique s'inscrit, ce faisant, dans une poétique qui incorpore d'emblée une « activité de l'imagination » (Ricoeur, 1985, p. 331) :

[Les] emprunts de l'histoire à la littérature ne sauraient être confinés au plan de la composition, donc au moment de la configuration. L'emprunt concerne aussi *la fonction représentative de l'imagination historique* [...]. L'étonnant est que cet entrelacement de la fiction à l'histoire n'affaiblit pas le projet de représentance de cette dernière, mais contribue à l'accomplir. (Ricoeur, 1985, p. 337 ; nous soulignons)

Ce serait donc à l'*intention sous-jacente* que l'on reconnaîtrait un usage admissible de la fictionnalisation dans la représentation de l'Histoire, l'imaginaire devant servir la « visée de représentance » (Ricoeur, 1985, p. 336) plutôt que le caprice d'une fabulation arbitraire. Dans un apparent souci de transparence, l'avatar de Binet entend désambiguïser les changements de registre dans l'œuvre ; s'il invente, les lecteur·trices en seront avisé·es et s'il s'accorde occasionnellement le droit d'imaginer, « [...] l'imagination ne [lui] procure[rait] pas [...] le savoir qui lui manque » (Morache, 2015, p. 222). De cette manière, le sujet nous assure que son recours à la fiction dans l'œuvre sera non seulement restreint, mais essentiellement inoffensif, une question de forme et non de fond. En d'autres mots, les inflexions romanesques dans l'*infra roman* ne se voudraient ni trompeuses, ni falsificatrices :

[Aux dialogues inventés][...] sera assigné, non une fonction d'hypotypose, mais plutôt, disons, au contraire, *de parabole. Soit l'extrême exactitude, soit l'extrême exemplarité*. Et pour qu'il n'y ait pas de confusion, tous les dialogues que j'inventerai (*mais il n'y en aura pas beaucoup*) seront traités comme des scènes de théâtre. *Une goutte de stylisation, donc, dans l'océan du réel*. (H, p. 33-34 ; nous soulignons)

Bien qu'il prenne « le parti de styliser quelque peu [son] histoire » (H, p. 31), le narrateur laisse entendre qu'il veille à l'intégrité de son matériau tout en insinuant que sa reconstitution du fait historique n'en déformera pas l'essence. Ces prétentions

seront d'ailleurs confortées par la scénographie de l'*écrivain scrupuleux* dans le texte. De telles précautions trahissent visiblement une ambition sous-jacente, soit celle que l'histoire racontée, dans la littérature, ne gomme pas l'Histoire vécue, dans le réel<sup>112</sup>. À la lecture de ce texte hybride – qui s'élabore comme une démarche réflexive –, serons-nous cependant en mesure de départager le « vrai » de l'« imaginé », l'« avéré » de la « vision » ? Si, comme le suppose Paul Ricoeur, il est possible de « lire un livre d'histoire *comme* un roman » (Ricoeur, 1985, p. 337) – au sens où « les caractéristiques essentielles attribuées à l'immersion fictionnelle sont attribuées à la lecture du récit historique » (Lavocat, 2016, p. 74) – serait-il même concevable d'accorder au discours littéraire qui traite de l'Histoire une valeur de véridiction qui soit équivalente à celle d'un discours historiographique, ou même journalistique, exposant les mêmes faits ? Est-il naïf de croire qu'une littérature du réel, pratiquée à la manière de Binet, puisse être vectrice d'un savoir valide ? Force est de constater que le pacte de lecture ambigu des métafictions historiographiques n'est pas toujours suffisant pour justifier leur dangereux manège<sup>113</sup> :

[N]ot all readers are ready to engage in the games played in texts that stage real events and characters but come with the generic tag “a novel”. Games of the “both/and” type [both a text devoted to a real historical person and a piece that will follow, in some of its parts at least, the conventions of fictional discourse<sup>114</sup>] seem particularly difficult to play when they involve events as tragic as the Holocaust and characters who

---

<sup>112</sup> Quoi qu'il en soit, il semble que la représentation textuelle ne puisse jamais être à la hauteur de l'événement vécu : « C'est un combat perdu d'avance. Je ne peux pas raconter cette histoire telle qu'elle devrait l'être. Tout ce fatras de personnages, d'événements, de dates, et l'arborescence infinie des liens de cause à effet, et ces gens, ces vrais gens qui ont vraiment existé, avec leur vie, leurs actes et leurs pensées dont je frôle un pan infime... » (*H*, p. 243)

<sup>113</sup> Puisque notre époque voit disparaître les derniers témoins de la Seconde Guerre mondiale, la littérature est appelée à jouer un rôle-clé dans sa remémoration (Barjonet, 2012, p. 39) ; c'est pourquoi le jeu que propose la métafiction historiographique, sur la frontière entre le fait historique et la fiction romanesque, laisse perplexe.

<sup>114</sup> Cet extrait est tiré de la page 193 du même article.

summon extreme [...] abhorrence, like [...] Heydrich. (Carrard, 2014, p. 196<sup>115</sup>)

Le sujet énonçant se rendra éventuellement à l'évidence qu'il est plus simple de poser les bases de son pacte de lecture dans le métadiscours que d'en respecter les clauses dans l'écriture.

### 3.1.2 La gestion d'un horizon d'attente ou l'anticipation des effets de lecture

Dans la première partie de *HHhH* – qui s'étend du 1<sup>er</sup> chapitre jusqu'au 221<sup>e</sup>, le sujet de l'énonciation exhibe, à quelques exceptions près, des attitudes généralement conformes aux intentions déclarées ; les idéaux de référentialité, d'historicité et de véracité sont bien assumés à travers les scénographies de l'*écrivain scrupuleux*, de l'*historien-enquêteur* et du *témoin différé*. Dans ce premier mouvement, l'écriture se veut visiblement plus documentaire et moins romancée, presque « anti-romanesque » pourrions-nous dire<sup>116</sup> :

66

Dans le *Times*, sur Chamberlain : « Jamais conquérant à la suite d'une victoire remportée sur un champ de bataille n'était revenu paré de plus nobles lauriers. »

67

Chamberlain au balcon à Londres : « Mes chers amis, dit-il, pour la seconde fois dans notre histoire la paix dans l'honneur a été remportée

---

<sup>115</sup> Nous traduisons : « Ce ne sont pas tous les lecteurs qui sont prêts à participer aux jeux que jouent les textes qui mettent en scène des événements et des personnages réels sous la désignation générique "roman". Les jeux du type "à la fois/et" [dans les textes qui sont à la fois dédiés à des personnages historiques réels et qui suivent, à l'occasion, les conventions du discours fictionnel] sont particulièrement difficiles à jouer lorsqu'ils impliquent des événements tragiques comme l'Holocauste et des personnages qui convoquent l'horreur, comme Heydrich. »

<sup>116</sup> Notons que les effets de discontinuité et de fragmentation qui s'imposent à la lecture sont caractéristiques d'une esthétique propre aux métafictions historiographiques, soit celle du collage (Hutcheon, 1988, p. 116).

d'Allemagne à Downing Street. Je crois que cette fois, c'est la paix notre vie durant. »

68

Krofta, le ministre des Affaires étrangères tchèque : « On nous a imposé cette situation ; maintenant c'est notre tour ; demain ce sera celui des autres. » (*H*, p. 108)

Comme pour contourner le problème de la *représentation*, le narrateur se contente souvent de simplement *présenter* ; c'est pourquoi les chapitres de cette première partie surabondent de citations et de références à des documents de toutes sortes. Toutefois, les appuis documentaires ne servent pas uniquement à rendre compte de la rigueur dans l'enquête ; ils servent aussi, « [...] au bout du compte, [...] [de] prétexte pour reculer le moment de l'écriture. » (*H*, p. 28) Face à certains épisodes de l'Histoire, le sujet redoute nettement la mise en scène et présente une certaine réticence à former l'image : « Fréquemment, le narrateur se décourage parce qu'il doute de sa capacité de retenue [et] de sobriété [...]. Il va parfois même abandonner toute tentative de mise en récit, ne sachant comment éviter les pièges. » (Morache, 2015, p. 223) À titre d'exemple, en ce qui concerne la relation amoureuse de Reinhard Heydrich et de son épouse Lina, le narrateur préfère s'en tenir aux Mémoires de cette dernière, résistant ainsi à « la tentation d'une scène à l'eau de rose » (*H*, p. 43) : « Je n'avais [...] pas envie de faire la scène du bal, et encore moins la promenade dans le parc » (*H*, p. 44), nous confesse-t-il. De façon à éviter les effets kitsch et les clichés, il se garde également d'imaginer le moment où les parachutistes de l'opération « Anthroïde » se sont éjectés de l'avion qui les rapprochait de leur cible, en territoire occupé. Au 147<sup>e</sup> chapitre (ou fragment), l'un des plus courts de *HHhH*, la « scène » tient en une seule ligne : « Bref, finalement, ils ont sauté. » (*H*, p. 241) Cette modeste mise en scène du saut en parachute jure avec celle, plus romancée et dramatique, qu'offrait Alan Burgess dans son roman *Sept hommes à*

*l'aube*, version alternative que venait tout juste de présenter (et de critiquer) l'avatar de Binet, au 146<sup>e</sup> chapitre :

« Cette nuit-là, à une altitude de deux mille pieds, un énorme avion Halifax vrombissait dans le ciel au-dessus de la campagne glacée de Tchécoslovaquie. Les quatre hélices brassaient des lambeaux de nuages épars, les rabattant contre les flancs noirs et humides de l'appareil, et, du fuselage glacé, Jan Kubiš et Josef Gabchik aperçurent leur terre natale à travers le panneau de sortie, en forme de cercueil, ouvert dans le plancher de l'appareil. [...] Ils vérifièrent machinalement le mécanisme et les sangles de largage automatique de leur harnachement de parachutistes. Dans quelques minutes, ils plongeraient dans les ténèbres, sachant qu'ils étaient les premiers parachutistes lâchés au-dessus de la Tchécoslovaquie, et que leur mission était l'une des rares et des plus risquées qui aient jamais été imaginées. » (*H*, p. 238-239)

Décidément, le contraste entre ces deux visions de la scène, ainsi juxtaposées, est déconcertant. Tandis que la mise en scène dans *Sept hommes à l'aube* favorise une lecture immersive, la « mise en mots<sup>117</sup> » du saut dans *HHhH* rend l'immersion carrément impossible : aux « excès » de style et de métaphores de Burgess, Binet oppose ici une concision sèche et un déficit d'images. Même s'ils portent la même désignation générique dans leur paratexte, nous reconnaissons qu'en définitive ces deux « romans » n'offrent pas une expérience de lecture similaire<sup>118</sup> :

[D]ès les premières lignes, je sais qu'il n'a pas écrit le livre que je veux écrire. [...] Je sais à peu près tout ce qu'on peut savoir sur ce vol et je refuse d'écrire une phrase comme : « Il vérifièrent machinalement le mécanisme et les sangles de largage automatique de leur harnachement de parachutistes. » Bien qu'ils l'aient fait, sans aucun doute. [...] C'est dommage que Burgess ait perdu son temps avec de tels clichés, car, par ailleurs, il était incontestablement très bien documenté. (*H*, p. 238-240)

<sup>117</sup> Difficile de la qualifier autrement, car sous cette forme (abrégée et presque anecdotique), nous ne pourrions certainement pas parler d'une *scène*.

<sup>118</sup> Nous verrons cependant qu'à d'autres occasions, surtout dans la seconde partie du texte, *HHhH* invite les lecteur-trices à s'immerger dans la scène reconstituée. Lorsque vient le moment de mettre en scène l'attentat des parachutistes contre Heydrich, par exemple, l'avatar de Binet nous le donne « à voir » en s'adonnant au style plus « romancé » et « imagé » qu'il reprochait à Burgess.

Bien qu'il s'élabore « littérairement », le texte de Laurent Binet ne se donne pas à lire comme un « roman ordinaire » ; nous l'avons bien compris, *HHhH* se revendiquerait plutôt de cette « autre littérature », celle dont la nature est de s'accrocher au réel. Par contre, son indication de genre contribue déjà à programmer sa lecture, c'est-à-dire qu'elle « renvoie à des conventions tacites qui orientent l'attente du public » (Jouve, 1993, p. 47). Impossible, ce faisant, de nier que le cadre d'inscription romanesque du projet historico-biographique de Binet aura des incidences sur les prédispositions du lectorat. Instinctivement, nous ne lirons pas un roman de la même manière que nous lirions un essai historique ; d'emblée, nous ne leur supposons pas la même *intention* à la lecture et leurs contextes d'énonciation respectifs ne semblent pas non plus porteurs de la même « vérité » sur le réel. À la lumière de ce constat, comment faudrait-il aborder une œuvre de l'« entre-deux », partagée entre l'univers de la fiction romanesque et celui du référent historique ? La question des « disposition[s] du lecteur en face d'une œuvre donnée » (Jauss, 1978, p. 57) est étroitement liée à la notion d'horizon d'attente, définie par Hans Robert Jauss. Le théoricien de la réception élabore cette notion à partir de trois facteurs que toute œuvre présuppose, soit

les normes notoires ou la « poétique » spécifique du genre, les rapports implicites qui lient le texte à des œuvres connues figurant dans son contexte historique [(l'expérience héritée dont découle la familiarité de certaines formes et de certains thèmes)], et enfin l'opposition entre fiction et réalité, fonction poétique et fonction pratique du langage [...]. (Jauss, 1978, p. 57)

Dans l'établissement des conventions qui régiront son texte hybride, le sujet de l'énonciation de *HHhH* doit nécessairement tenir compte de l'horizon d'attente des « lecteur·trices de romans » d'aujourd'hui, que ce soit pour le déconstruire ou simplement pour le réorienter : « Les conditions d'énonciation attachées à chaque genre [...] correspondent à autant d'attentes du public et d'anticipations possibles de ces attentes par l'auteur. » (Maingueneau, 2004, p. 191-192) Alors qu'au XXI<sup>e</sup> siècle,

les effets de la scission entre forme littéraire et fait historique continuent d'imprégner les perspectives de lecture, le sujet peine à nous faire consentir au pacte de son « roman vrai ».

Les chapitres 38 et 39 de l'œuvre – avec leur mise en scène dynamique de la nuit des Longs Couteaux –, viennent rapidement tester notre acceptation du pacte proposé ainsi que notre compréhension de ses subtilités. Alors que le sujet de l'énonciation, qui jusque-là nous prenait en charge, se fait tout à coup plus discret, le ton change, la scène s'anime et les personnages sont dotés d'une voix. Dans la ruche SS, Heydrich – en coordonnateur – enchaîne les appels :

– Allô ! Il est mort... Laissez le corps sur place. Officiellement, c'est un suicide. [...] – Allô ! C'est fait ?... Très bien... La femme aussi ?... Bon, vous direz qu'ils ont résisté à l'arrestation... [...] – Allô !... Quoi ?... [...] Il jouait au tennis ?... Il a franchi les haies et il a disparu dans les bois ? Vous vous foutez de ma gueule ?... Vous ratissez tout ça et vous le retrouvez ! – Allô !... Comment ça « un autre » ? Comment ça, « le même nom » ?... Le prénom aussi ?... Bon, amenez-le, on l'enverra à Dachau en attendant de retrouver le bon. [...] – Allô ? Heydrich à l'appareil. [...] (*H*, p. 62-63)

La reconstitution de l'assassinat de Gregor Strasser – cet homme politique allemand qui fut l'une des cibles de la purge –, présente également une esthétique romanesque qui détonne :

À plat ventre sur le sol de la cellule, Strasser entend le verrou tourner dans la porte, puis des bruits de bottes autour de lui, l'haleine d'un homme qui se penche sur sa nuque, et des voix :

– Il vit encore ?

– Qu'est-ce qu'on fait ? On l'achève ? [...]

Une paire de bottes s'éloigne. Un moment s'écoule. Les bottes reviennent accompagnées. Claquements de talons à l'entrée du nouvel arrivant. Un bruit de flaque. Silence. Et soudain cette voix de fausset qu'il reconnaîtrait entre mille et qui achève de lui glacer l'échine :

– Il n'est pas encore mort ? Laissez-le saigner comme un porc !

La voix d'Heydrich est la dernière voix humaine qu'il entendra avant de mourir. Enfin, humaine, façon de parler... (H, p. 65-66)

Comme le soutenait Gérard Genette, la présence de scènes détaillées et de descriptions étendues – comme celles que proposent les chapitres 38 et 39 de *HHhH* – « communique au lecteur une impression – justifiée – de “fictionnalisation” » (Genette, 1991, p. 55). À la lecture de ces scènes, nous ne pouvons nous empêcher d'éprouver un certain malaise ou, du moins, une perplexité. Ce style sensationnel, plus grand que nature, ne s'apparente-t-il pas à celui de ces romans historiques critiqués par le narrateur, ces textes où l'amplification et la dramatisation du fait font dévier de la vérité historique ? Alors que se multiplient les marqueurs de fictionnalité et les effets de style – nous pensons, entre autres, au rythme saccadé, à la dimension psychologisante, à la reconstitution tronquée des dialogues ou à la narration sur le mode de l'indirect libre –, ne sommes-nous pas portés à considérer que la scène est hors de créance ? Décidément, il est ardu de nous faire acquiescer aveuglément aux prémices de l'*infra roman* de Laurent Binet : difficile d'ébranler cette intuition que ce qui sonne faux l'est nécessairement ou, autrement dit, que la forme romanesque rime plus souvent avec mystification et invention qu'avec vérité. Pour désamorcer la méfiance que nous inspirent les chapitres 38 et 39, avec leur esthétique romanesque débridée, le narrateur de *HHhH* se doit d'intercepter notre pas de recul. À cette fin, l'instance narrative entretient, dans son métadiscours, une sorte de dialogue avec un lectorat envisagé : la visée perlocutoire serait, le cas échéant, de nous obliger à remettre en cause notre capacité de déchiffrement et de nous amener à nous interroger sur notre « façon de concevoir le sens. » (Jouve, 1993, p. 12) Dans *Lector in fabula*

(1985), Umberto Eco affirme que la situation de communication différée qu'institue tout texte littéraire implique nécessairement une double hypothèse interprétative ; en creux de l'image suggérée du sujet locuteur – cet « Auteur Modèle<sup>119</sup> » que se figurent les lecteur·trices à partir des stratégies textuelles déployées<sup>120</sup> – se profile aussi celle du destinataire de son discours, soit celle d'un « Lecteur Modèle<sup>121</sup> ». Cette relation, qui unit le destinataire à ses destinataires, sera d'ailleurs explicitement mise en abyme dans l'*infra roman*. Au 40<sup>e</sup> chapitre, ce copain de fac prénommé Fabrice s'étonne, comme nous, que les chapitres qui portent sur la nuit des Longs Couteaux ne soient pas un produit de l'imagination fertile de l'auteur :

[J]'ai un soupçon, et crois bon de préciser : « Mais tu sais que chaque coup de téléphone correspond à un cas réel ? Je pourrais te retrouver presque tous les noms, si je voulais. » Il est surpris, et me répond ingénument qu'il croyait que j'avais inventé. Vaguement inquiet, je lui demande : « Et pour Strasser ? » Heydrich qui se déplace en personne, donnant l'ordre de laisser agoniser le mourant dans sa cellule : ça aussi il pensait que j'avais inventé. Je suis un peu mortifié, et je m'exclame : « Mais non, tout est vrai ! » Et je pense : « Putain, c'est pas gagné... » J'aurais dû être plus clair au niveau pacte de lecture. (*H*, p. 66-67)

En ce qui concerne nos réflexes d'interprétation – inconsciemment informés par notre horizon d'attente<sup>122</sup> –, l'avatar de Binet avait vu juste et nous prend de court ; il était

---

<sup>119</sup> À propos de la notion d'« Auteur Modèle », Umberto Eco indique qu'elle émerge lorsque l'on « [...] se représente le sujet d'une stratégie textuelle telle qu'elle apparaît à partir du texte examiné, et non pas quand on émet l'hypothèse, derrière la stratégie textuelle, d'un sujet empirique qui éventuellement voulait ou pensait ou voulait penser des choses différentes de ce que le texte, comparé au code auquel il se réfère, dit à son Lecteur Modèle. » (Eco, 1985, p. 80) L'intérêt que recèle cette notion est mis en évidence par le théoricien lui-même : « La configuration de l'Auteur Modèle dépend de traces textuelles mais elle met en jeu l'univers de ce qui est derrière le texte, derrière le destinataire et probablement devant le texte et le processus de coopération (au sens où elle dépend de la question : "Qu'est-ce que je veux faire de ce texte ?"). » (Eco, 1985, p. 82)

<sup>120</sup> En ce sens, la notion d'« Auteur Modèle », élaborée par Umberto Eco, se rapproche des notions d'ethos et de scénographie.

<sup>121</sup> Selon Vincent Jouve, il s'agirait de la projection textuelle d'un « [...] lecteur idéal qui répondrait correctement [...] à toutes les sollicitations – explicites et implicites – d'un texte donné. » (Jouve, 1993, p. 31)

<sup>122</sup> Cette impression que les scènes de la nuit des Longs Couteaux et de l'assassinat de Gregor Strasser sont forcément « faussées » par l'esthétique romanesque est un réflexe d'interprétation induit par

peut-être trop tôt pour nous laisser « seul·es » face à ces scènes sans nous dicter comment les lire. Si, comme Fabrice, nous n'avons pas su reconnaître, sous les effets de style, cette vérité historique qu'entend livrer l'œuvre, l'avatar de Binet vient nous reprendre. En répondant à ce premier lecteur et en rectifiant son interprétation fautive, c'est aussi à nous qu'il s'adresse, indirectement : « Non, ce n'est pas inventé ! Quel intérêt, d'ailleurs, y aurait-il à “inventer” du nazisme ? » (*H*, p. 68), s'exclame-t-il. C'est à une lecture immersive que nous conviait soudain le narrateur, en espérant que le plaisir de lecture qu'induit la forme littéraire n'amène pas les lecteur·trices à douter de la validité des faits présentés. S'il s'adonne à d'occasionnels excès de fiction dans la première partie du texte, le sujet de l'écriture, d'abord prudent et consciencieux, en avise généralement les lecteur·trices et s'empresse de corriger le tir, car l'apparence de la vérité est parfois bien plus dommageable qu'un mensonge assumé. Le sujet réaffirme ainsi les clauses du contrat de lecture de son texte hybride, raccrochant peut-être ceux ou celles qui n'y adhéraient pas encore : « [t]out comme le lecteur est interpellé par le texte, l'auteur interpelle le lecteur » (Iser, 2012, p. 35). À travers le pacte qu'elle institue, l'œuvre livre finalement un « savoir-lire », c'est-à-dire qu'elle indique « ce que doit faire le lecteur (ou, plus exactement, ce que “devrait” faire un lecteur modèle) pour répondre de façon optimale aux sollicitations des structures textuelles [mises en place]. » (Jouve, 1993, p. 6)

En revanche, même s'il prétend rejeter les artifices trompeurs de la fiction et jure de ne présenter que des faits attestés dans son texte, nous verrons que le sujet de l'écriture n'observe pas toujours ses propres codes de conduite, surtout dans la

---

notre horizon d'attente à la lecture. Cette intuition se forge à partir de nos expériences de lecture antérieures de romans plus traditionnels. Prenons pour exemple la scène du saut en parachute dans le roman de Burgess : l'esthétique romanesque y était justement un indice nous permettant de conclure que l'imaginaire fictionnel avait irréversiblement dénaturé (ou du moins déformé) le fait historique.

seconde partie du « roman ». Cette défaite, on nous l'annonçait déjà en quatrième de couverture :

Dans ce livre, les faits relatés comme les personnages sont authentiques. Pourtant, une autre guerre se fait jour, celle que livre la fiction romanesque à la vérité historique. L'auteur doit résister à la tentation de romancer. Il faut bien, cependant, mener l'histoire à son terme... (*H*, quatrième de couverture)

Le narrateur peine donc à honorer son programme de départ, l'exécution n'étant pas toujours à la hauteur des prétentions métanarratives du sujet. L'épigraphe de la première partie du texte, une citation du poète russe Ossip Mandelstam, donnait déjà le ton à cette fiction embarrassée : « “À nouveau la pensée du prosateur fait des taches sur l'arbre de l'Histoire, mais ce n'est pas à nous de trouver la ruse qui permettrait de faire rentrer l'animal dans sa cage portative.” » (*H*, p. 7) À l'approche de la scène fatidique de l'attentat – point culminant de l'opération « Anthropoïde » qu'appréhendait le sujet de l'écriture –, le prosateur sort finalement de sa cage :

Sans doute je voudrais pouvoir reculer cet instant éternellement, alors même que tout mon être tend si intensément vers lui. Le Slovaque, le Morave et le Tchèque de Bohême attendent eux aussi et je donnerais cher pour ressentir ce qu'ils ont ressenti alors. Mais je suis trop corrompu par la littérature. « Je sens monter en moi quelque chose de dangereux », dit Hamlet, et même en un moment pareil, c'est encore une phrase de Shakespeare qui me vient à l'esprit. (*H*, p. 328-329)

N'ayant plus la force de repousser plus longtemps cette scène qui le hante, la force lui manquera aussi pour résister à l'élan fictionnel qu'elle lui inspire et qui l'étreint désormais ; ce besoin presque viscéral de représenter aura ultimement raison de sa pudeur. Il espère néanmoins que ses *intentions déclarées* – dont le pacte de lecture est apparemment dépositaire – suffiront à convaincre les lecteur·trices de sa bonne foi et incidemment, de la validité de son discours sur le fait historique : « “Nous valons plus

par nos aspirations que par nos œuvres.” Cela signifie que je peux rater mon livre. Tout devrait aller plus vite maintenant. » (*H*, p. 252)

### 3.2 Les anomalies fictionnelles

Dans la deuxième partie du texte – qui s’étend du 222<sup>e</sup> chapitre au 257<sup>e</sup> chapitre (de la page 351 à la page 443) –, les anomalies fictionnelles et les entorses au pacte se multiplient, sans égards apparents aux précautions énoncées plus tôt. Dans ce second mouvement, les lecteur·trices prennent la mesure de l’écart entre ce que l’instance narrative avait dit vouloir faire (ses intentions déclarées) et ce qu’il fait réellement (ses attitudes exhibées). Loin d’être strictement compositionnelle ou structurelle, la césure entre les deux parties du texte annonce un changement de paradigme dans l’écriture qui coïncide, nous semble-t-il, avec un « passage de l’Histoire au roman » (*H*, p. 254). L’appel de l’imaginaire se fait finalement irrésistible, tant pour le sujet de l’écriture qui entend livrer sa « vision » (*H*, p. 10) de l’événement que pour les lecteur·trices qui ne demandent qu’à se laisser transporter par elle<sup>123</sup>. Ce que permettront les épisodes de fictionnalisation « balisés », dans la seconde partie du texte, c’est en quelque sorte de transformer l’Histoire en littérature :

La mémoire n’est d’aucune utilité à ceux qu’elle honore, mais elle sert celui qui s’en sert. Avec elle je me construis, et avec elle je me console. [...] Pour que quoi que ce soit pénètre dans la mémoire, il faut d’abord le transformer en littérature<sup>124</sup>. C’est moche, mais c’est comme ça. (*H*, p. 244)

Décidément, face à une telle (H)istoire, impossible de rester indifférent·es.

---

<sup>123</sup> Après tout, l’opération « Anthroïde » comporte d’emblée tous ces grands thèmes qui font les meilleures histoires romanesques, que ce soit le sacrifice, la mort, le courage, la lutte pour la liberté, etc. Cette (H)istoire mobilise nos affects : elle nous intrigue et nous émeut.

<sup>124</sup> Selon Alexandre Prstojevic, « la fiction est un moyen [efficace] de transmission de la connaissance historique » (Prstojevic, 2012, p. 13). À travers sa recherche éthico-esthétique, le critique littéraire démontre que « *la modernité esthétique intervient dans le récit de la Shoah* » (Prstojevic, 2012, p. 14).

### 3.2.1 La scène de l'attentat : une séquence cinématographique

Tandis que le premier régime d'écriture fait tout pour empêcher la prise en charge du fait historique par l'imaginaire – c'est-à-dire pour briser la représentation mentale sous forme d'image ou pour décourager la scénarisation –, le second mouvement du texte tend plutôt à la favoriser ; quand vient la scène de l'attentat, l'image s'impose aux mots. Difficile cependant de monter une scène, de former l'image, sans « faire du cinéma<sup>125</sup> » : « Donc la Sten ne tire pas. Tout le monde reste figé de stupeur pendant de très longs dixièmes de seconde. Gabčík, Heydrich, Klein, Kubiš. C'est tellement kitsch ! tellement western ! » (*H*, p. 346) Il nous semble que le sujet de l'énonciation favorise ici l'association entre la scène fabriquée et le réel dans notre esprit : même si c'est pour s'en plaindre, le sujet appelle lui-même ces images à la lecture. Dans l'imaginaire des lecteur·trices contemporaines – et par extension, dans celui du narrateur –, force est de constater qu'un bassin d'images tirées de la culture cinématographique de masse, hollywoodienne en l'occurrence, interfère dans l'appréhension du réel et dans la reconstitution de l'événement historique<sup>126</sup>. Dans son article « Cinéma et histoire : Reconstruire le temps, ressentir l'histoire » (2009), Zoé Protat explique en quoi consiste cette interférence :

Notre expérience et nos souvenirs se mêlent étroitement aux représentations filmiques (documentaires ou de fiction) auxquelles nous avons été exposés ; ainsi notre vision des faits se trouve teintée par des images qui ne nous appartiennent pas, mais que nous assimilons comme faisant partie de notre mémoire. [...] Nous sommes à ce point exposés aux images qu'elles s'imbriquent étroitement dans notre expérience de l'histoire, de plus en plus façonnée par l'audiovisuel. (Protat, 2009, p. 46)

---

<sup>125</sup> Notons que l'univers cinématographique est omniprésent dans l'œuvre, en tant que topos : certains films qui touchent l'opération « Anthroïde », de près ou de loin, sont appréhendés dans l'enquête et examinés par l'instance narrative. La narration s'y intéresse, mais dans la mesure où elle se méfie de ses tendances à défigurer et à trafiquer le réel.

<sup>126</sup> À ce propos, Vincent Jouve soutient que « [t]oute lecture interagit avec la culture et les schémas dominants d'un milieu et d'une époque. Qu'elle les récuse ou les conforte, c'est en pesant sur les modèles de l'imaginaire collectif que la lecture affirme sa dimension symbolique [...] » (Jouve, 1993, p. 13).

Avec ses rebondissements rocambolesques, le substrat historique évoque d'emblée, dans un étrange effet de déjà-vu, l'imaginaire filmique et son esthétique. Ainsi, le réel ne renvoie pas qu'à lui-même, sans autre exemple ou comparatif. Après tout, les univers cinématographiques du western, du film d'espionnage ou du film de guerre ne regorgent-ils pas, comme c'est le cas dans l'opération « Anthroïde » réelle<sup>127</sup>, de guet-apens, de poursuites, d'armes qui défont aux moments les plus inopportuns, etc. ? Selon Marie-Andrée Morache, le processus de figuration dans le texte comporte donc un risque, soit celui « que le lecteur ne puisse lire [...] sans visualiser ce qu'il a vu à répétition au cinéma, sans discerner les traits d'une vedette, sans entendre la musique entraînante de son film d'action préféré » (Morache, 2014, p. 125). Cela dit, la mise en scène présente un obstacle de taille ; en faisant de l'événement un spectacle, le réel devient du « semblant » :

Pendant ce temps, Gabčík court toujours. La cravate au vent, les cheveux décoiffés, on dirait Cary Grant dans *La Mort aux trousses* ou Belmondo dans *L'Homme de Rio*. Mais évidemment, Gabčík, même très bien entraîné, n'a pas l'endurance surnaturelle que l'acteur français affichera dans son rôle extravagant. Gabčík, contrairement à Belmondo, ne peut pas courir indéfiniment. (*H*, p. 362)

L'univers cinématographique, qui a si souvent plagié l'Histoire et ses thèmes, est intrusif, car ses images viennent coloniser nos schèmes mentaux<sup>128</sup>. À défaut de pouvoir la « voir » réellement, le narrateur imagine la scène à l'instar de ses copies. Voilà le paradoxe de la représentation ; c'est par elle que la mémoire s'entretient, mais ce qu'elle produit n'est plus tout à fait le réel. En dénonçant cette faillibilité dans l'interprétation des lecteur·trices – cette confusion avec un « *trop bien connu* »

---

<sup>127</sup> Jusqu'à tout récemment, l'opération « Anthroïde » aura d'ailleurs inspiré plusieurs œuvres cinématographiques : nous recensons notamment *Atentát* (1965), *Operation: Daybreak* (1975), *Lidice* (2011), *Operation Anthropoid* (2016) et *The Man with the Iron Heart* (2017). Notons que ce dernier film est une adaptation de *HHhH* de Laurent Binet.

<sup>128</sup> En exposant l'emprise de l'imaginaire cinématographique sur la perception du réel, l'œuvre conditionne, selon nous, une expérience de lecture réflexive et consciente de ses tendances : les lecteur·trices peuvent alors éprouver leur propre regard.

(Morache, 2014, p. 126) – le narrateur se prend aussi lui-même en défaut. En effet, il n'est pas absout d'une certaine propension à évoquer ces mêmes images condamnables ou à s'approcher – par la technique du montage et de ses opérations – du mode d'expression cinématographique et de son esthétique pour rendre compte de l'événement historique. Dans le 222<sup>e</sup> chapitre – le plus long et le plus dense de l'œuvre –, le sujet de l'écriture s'abandonne finalement, contre toute attente, à l'impulsion de romancer. Plus question d'esquisser vaguement ou de comprimer la scène<sup>129</sup>, le sujet de l'écriture prend désormais le parti de la figurer dans le temps et dans l'espace. Malgré son dédain affiché pour les « effets faciles » (*H*, p. 344) et pour l'artificialité, le sujet de l'écriture anime finalement la scène de l'attentat en cinéaste :

La bombe explose [...]. La Mercedes décolle d'un mètre. [...] *Une veste de SS, posée sur la banquette arrière, s'envole.* Pendant quelques secondes, *les témoins suffoqués ne verront plus qu'elle* : cette veste d'uniforme flottant dans les airs au-dessus d'un nuage de poussière. *Moi, en tout cas, je ne vois qu'elle.* La veste comme une feuille morte décrit dans l'air d'amples circonvolutions tandis que l'écho de la déflagration s'en va tranquillement résonner jusqu'à Berlin et Londres. *Seuls le son qui se propage et la veste qui volette bougent.* Il n'y a aucun autre signe de vie dans le virage d'Holešovice. *Je parle en secondes, désormais.* La seconde suivante, ce sera autre chose. Mais là, ici, en cette matinée claire du mercredi 27 mai 1942, *le temps suspend son cours*, pour la deuxième fois en deux minutes, quoiqu'un peu différemment. La Mercedes retombe lourdement sur le bitume. [...] Lorsque le pneu crevé de la roue arrière droite, dernier des quatre en suspension dans l'air, retrouve le contact au sol, *le temps repart pour de bon.* [...] *Hitler dort encore. Beneš feuillette nerveusement les rapports de Moravec. Churchill en est déjà à son deuxième whisky.* [...] Roosevelt envoie des aviateurs américains en Angleterre pour aider les pilotes de la RAF. [...] De Gaulle se bat pour légitimer la France libre auprès des Alliés. [...] En Belgique, les Juifs sont obligés de porter l'étoile jaune à partir d'aujourd'hui. Les premiers maquis apparaissent en Grèce. [...] *La veste de SS vient délicatement se poser sur les fils électriques du tram, comme un linge*

---

<sup>129</sup> Tandis que dans le premier mouvement du « roman », les chapitres font rarement plus de trois pages, ceux de la seconde partie peuvent atteindre les vingt pages.

qu'on aurait mis à sécher. *On en est là. Mais Gabčík n'a toujours pas bougé.* (*H*, p. 353-355 ; nous soulignons)

À la lecture de cette scène, il est indéniable que le cinéma travaille l'écriture romanesque de l'intérieur. Tandis que l'œil du narrateur semble s'assimiler à l'objectif d'une caméra, cette mise en scène cinématographique favorise l'immersion dans l'univers historique reconstitué : « Le pouvoir de l'image est ici capital [...] [, car] elle crée une proximité et une identification plus immédiate. » (Protat, 2009, p. 41) Plutôt que d'offrir un reflet statique de l'événement, le sujet de l'énonciation livre une expérience affective et immersive de son matériau ; décidément, l'avatar de Binet veut nous faire *voir* l'attentat et, par le fait même, nous le faire *vivre*. Tout à coup, on nous invite dans l'image et on nous y guide, *comme si nous y étions*. Les différents effets sur l'image – nous relevons notamment le gros plan, le ralenti, le suspens et la juxtaposition des plans –, contribuent à dynamiser la séquence, à la rendre vivante. Par le biais des opérations de montage, le sujet imprime aussi son regard sur la scène, sa perception de l'espace et du temps<sup>130</sup>. L'imaginaire sert ici à satisfaire un fantasme du narrateur, soit celui d'avoir été témoin<sup>131</sup> « du plus haut fait de résistance de la Seconde Guerre mondiale » (*H*, p. 10). Or, en donnant le temps de tout voir, même des détails qui échapperaient normalement à la vue et à la mémoire, l'illusion ne convainc pas tout à fait : s'impose alors l'artificialité de la mise en scène.

---

<sup>130</sup> Le gros plan sert à créer un effet de présence dans l'image, car c'est à travers le regard de ce « garant » que nous voyons à notre tour la scène. L'avatar de Binet guide notre regard en nous parlant du sien : c'est lui qui opère le cadrage sur la veste (« Moi, en tout cas, je ne vois qu'elle »). Dans l'arrêt sur l'image (« le temps suspend son cours »), nous devinons le geste du sujet qui, au moment du montage, s'arrête sur le *bon* photogramme. La juxtaposition des plans crée, quant à elle, des effets de simultanéité en rappelant la technique de l'écran subdivisé (« Hitler dort encore. Beneš feuillette nerveusement les rapports de Moravec. Churchill en est déjà à son deuxième whisky [...] »). Dans l'effet de ralenti, nous sentons la mainmise du sujet sur la vitesse d'enchaînement des photogrammes (« Je parle en secondes, désormais »). À ce propos, Vannina Micheli-Rechtman indique qu'« une seconde de plus ou de moins peut changer la valeur d'un plan ou d'une image du tout au tout. Le montage est donc le lieu d'une stylisation, où coexistent la liberté et la conventionnalité du cinéma. » (Micheli-Rechtman, 2015, p. 196)

<sup>131</sup> Tandis qu'à travers la scénographie du *témoin différé*, le narrateur impose une limite à son fantasme (celui d'imaginer la scène *comme s'il y était*), il place cette fois son regard, quasi-omniscient, au centre de la scène.

Les efforts du narrateur pour rendre au réel tout son poids entraînent finalement une autre forme de distanciation, soit celle que suscite l'intellectualisation du processus narratif<sup>132</sup>. De plus, il nous semble que dans la séquence de l'attentat, le sujet de l'écriture déroge de la simple visée de représentance à laquelle se restreignent habituellement les historien·nes dans l'écriture de l'Histoire : l'illusion n'est-elle pas destinée à plaire et à divertir, plutôt qu'à strictement dépeindre (Ricoeur, 1985, p. 341) ? Lorsqu'il nous décrit, avec force détails, le vol plané de la veste de SS ou qu'il nous fait pénétrer dans l'intimité de divers personnages – au moment même où la Mercedes reprend contact au sol, nous apercevons successivement Hitler dormir, Benes consulter des documents, Churchill boire, etc. –, nous nous posons une question que s'était lui-même posé l'avatar de Binet à la lecture d'un autre roman : « Comment le sait-il ? Comment peut-il *en être sûr* ? » (H, p. 253) La chercheuse Marla Epp note que les lecteur·trices sont alors amené·es à se demander « quelles parties du texte relèvent de l'histoire et quelles parties sont le produit de l'imagination, ainsi qu'à se confronter à la possibilité d'un détournement de faits avérés par le jeu de la narration non fiable. » (Epp, 2018, p. 4) Le cadre romanesque déforme donc le réel comme une lentille de caméra : tout ce qui passe dans son objectif n'est déjà plus tout à fait la réalité, plus tout à fait référentiel.

### 3.2.2 La scène de l'uchronie : et s'ils avaient survécu...

Au 250<sup>e</sup> chapitre, le sujet de l'énonciation se montre un peu plus téméraire (pour ne pas dire impudent) en élaborant une uchronie, c'est-à-dire qu'il propose une version alternative de l'Histoire. Dans l'essai qu'il consacre au phénomène uchronique, Emmanuel Carrère décrit bien son caractère scandaleux :

---

<sup>132</sup> Par ailleurs, nous postulons que l'esthétique du montage – en désarticulant le récit et en le rendant hétérogène – convie plus authentiquement la complexité de l'appréhension du réel, car le montage tend « [...] à produire sans cesse des effets de rupture dans la pensée du spectateur, à le faire trébucher intellectuellement pour rendre plus vivace en lui l'influence de l'idée exprimée par le réalisateur et traduite par la confrontation des plans. » (Martin, 1992, p. 152)

Pour le sens commun, l'histoire accréditée est la vraie et l'uchronie est la fausse [...] : la première est regrettable, la seconde digne de regret [...] puisque la langue française permet de regretter un bonheur enfui ou inadvenu comme de regretter un péché. (Carrère, 1986, p. 52)

Par la fiction, le sujet change *ce qui a été* et imagine une nouvelle destinée à ses protagonistes, s'accordant ainsi un « [...] privilège de démiurge. » (Carrère, 1986, p. 106). Dans la dérive uchronique du narrateur, Gabčík – dans lequel il se projette, en parasite – et ses camarades auraient survécu à leur mission-suicide et jouissent d'un bonheur serein dans une Tchécoslovaquie réunifiée :

Je suis Gabčík, enfin. Comment disent-ils ? J'habite mon personnage. Je me vois au bras de Libena marcher dans Prague libérée [...]. Nous sommes mariés, elle attend un enfant, j'ai été promu capitaine, le président Beneš veille sur la Tchécoslovaquie réunifiée, Jan vient nous voir avec Anna [...], nous rions aux éclats en repensant au temps de la lutte. Tu te souviens de la crypte ? Qu'est-ce qu'il faisait froid ! C'est un dimanche au bord de l'eau, j'enlace ma femme, Josef vient nous rejoindre, et Opálka avec sa fiancée de Moravie dont il nous a tant parlé, les Moravec sont là aussi, et le colonel qui m'offre un cigare, et Beneš qui nous apporte des saucisses, il offre des fleurs aux filles, il veut faire un discours en notre honneur, Jan et moi nous défendons, non, non, pas encore un discours, Libena rit, elle me taquine gentiment, elle m'appelle son héros [...]... Je ne sais pas quelle heure il peut être. (H, p. 413-414)

La transgression des clauses d'historicité, de référentialité et de véracité du pacte est flagrante : dans ce passage quasi onirique, le sujet cherche à exaucer un fantasme – celui d'habiter son personnage<sup>133</sup> – ainsi qu'une fantaisie – celle de sauver ses héros. Par l'uchronie, le sujet donne corps à une histoire rêvée, idéale (Carrère, 1986, p. 101-102) :

---

<sup>133</sup> Alors qu'à de multiples reprises dans le texte, l'énonciateur rappelait son altérité par rapport aux figures de l'histoire qu'il met en scène – « Mais je n'étais pas dans sa tête et je n'ai pas la moindre idée de ce qu'il a ressenti [...] » (H, p. 345) –, il se permet tout de même de se fondre, momentanément, dans la peau de son personnage.

L'uchronie est une histoire gouvernée par le désir, ce qui signifie qu'elle sait où elle va et qu'en réalité elle part, consciemment ou non, des vœux de son auteur, soit des conséquences qu'il souhaite pouvoir tirer. L'altération, dès lors, n'est ni gratuite ni innocente, elle sert un objectif et le choix de la cause n'est que l'effet d'un désir. (Carrère, 1986, p. 76)

Pourtant, l'avatar de Binet s'y résigne, il ne peut pas changer *ce qui fut*, ni ressusciter qui que ce soit par la littérature :

Kubiš est mort. Je regrette d'avoir à écrire ça. J'aurais aimé mieux le connaître. J'aurais voulu pouvoir le sauver. Il paraît, d'après les témoignages, qu'au bout de la galerie il y avait une porte condamnée qui communiquait avec les immeubles voisins et qui aurait pu permettre aux trois hommes de s'échapper. Que ne l'ont-ils empruntée ! [...] Quoi que je fasse, quoi que je dise, je ne ressusciterai pas Jan Kubiš le brave, l'héroïque Jan Kubiš, l'homme qui a tué Heydrich. (*H*, p. 421)

Il ne peut pas non plus prendre la place de son personnage :

Je ne suis pas Gabčík et je ne le serai jamais. Je résiste in extremis à la tentation du monologue intérieur et, ce faisant, me sauve peut-être du ridicule en cet instant décisif. La gravité de la situation ne constitue pas une excuse je sais très bien l'heure qu'il est et je suis parfaitement réveillé. (*H*, p. 414)

Finalement, comme l'explique Carrère dans son essai, « [l']uchronie n'est qu'un jeu. Injouable par nature, car on ne révoque pas l'irrévocable, sérieux néanmoins. Et triste à tous les coups » (Carrère, 1986, p. 48), car « [...] plus une uchronie est euphorique, plus son contraste avec la décevante histoire qui fut a de quoi nous navrer – et navrer son auteur, en tout cas. » (Carrère, 1986, p. 49) Or, même s'il fait marche arrière, le sujet de l'énonciation s'est tout de même aventuré en territoire interdit, au-delà des balises qu'il s'était lui-même fixées.

3.2.3 La scène finale : « Si je le fais, ce sera la preuve définitive que, décidément, la fiction ne respecte rien » (*H*, p. 148)

Lorsque vient la scène finale au dernier chapitre, la fiction l'emporte à nouveau sur les principes d'historicité, de référentialité et de véracité du pacte. Sans crier gare, le sujet invente de toutes pièces la rencontre de ses deux protagonistes :

257

C'est un paquebot aux armatures rouillées qui glisse sur la Baltique comme un poème de Nezval. Derrière lui, Jozef Gabčík laisse les côtes sombres de la Pologne et quelques mois drapés dans les ruelles de Cracovie. Avec lui, d'autres fantômes de l'armée tchécoslovaque sont enfin parvenus à embarquer pour la France. Ils circulent à bord, fatigués, inquiets, incertains, joyeux pourtant à la perspective de se battre enfin contre l'envahisseur, sans rien savoir encore de la Légion étrangère, de l'Algérie, de la campagne française ou du brouillard de Londres. Dans les coursives étroites, ils se bousculent maladroitement, à la recherche d'une cabine, d'une cigarette ou d'une connaissance. Gabčík, accoudé, regarde la mer, si étrange à ceux qui viennent d'un pays enclavé comme le sien. C'est sans doute pourquoi son regard n'est pas dirigé vers l'horizon, trop facile représentation symbolique de son avenir, mais vers la ligne de flottaison du bâtiment, là où les va-et-vient de l'eau ondulent et s'écrasent de nouveau, en un mouvement de balancier hypnotique et trompeur. « Tu as du feu, camarade ? » Gabčík reconnaît l'accent morave. Il éclaire de son briquet le visage du compatriote. Une fossette au menton, des lèvres épaisses pour fumer, et dans les yeux, c'est frappant, un peu de la bonté du monde. « Je m'appelle Jan », dit-il. Une volute se disperse dans l'air. Gabčík sourit sans répondre. Ils auront le temps, durant la traversée, de faire connaissance. (*H*, p. 442-443)

Dans cette scène ultime, l'avatar de Binet s'abandonne à tout ce qu'il condamnait avec zèle : soit décrocher de la certitude historique en s'adonnant à la vraisemblance, intégrer une dimension psychologisante au récit, faire le monologue intérieur de son personnage, écrire sur le mode de l'indirect libre, verser dans l'esthétique romanesque et dans les clichés, etc. Cette fois, l'épisode de fictionnalisation n'est pourtant pas mis en contexte ou précédé d'un avertissement qui puisse conditionner notre lecture. Le

sujet ne vient pas non plus justifier sa posture dans une réflexion métanarrative ou excuser ultérieurement son débordement, comme il avait l'habitude de le faire jusqu'à présent. L'interprétant est donc essentiellement laissé à lui-même face à cet étrange « flash-back » asynchrone<sup>134</sup>. Or, un·e lecteur·trice attentif·ve se souviendra qu'au chapitre 91, presque 300 pages plus tôt, le narrateur avait brièvement médité sur le point aveugle que constitue la rencontre de Gabčík et de Kubiš dans l'Histoire. S'il ose mettre en scène la rencontre des deux hommes – c'est-à-dire l'inventer puisqu'aucun document ne permet d'attester sa reconstitution –, le sujet nous invite à conclure que la fiction dépasse les bornes :

Le point d'orgue, pour moi, en serait la rencontre avec Kubiš. Où et quand se sont-ils rencontrés ? *En Pologne ? En France ? Pendant le voyage entre les deux ?* Plus tard, en Angleterre ? C'est ce que j'aimerais savoir. Je ne sais pas encore si je vais « visualiser » (*c'est-à-dire inventer !*) cette rencontre, ou non. *Si je le fais, ce sera la preuve définitive que, décidément, la fiction ne respecte rien.* (H, p. 147-148 ; nous soulignons)

Le sujet de l'énonciation fait le procès de la fiction (entendue ici comme invention), mais il se rend ultimement coupable de ce qu'il dénonce : malgré l'interdit, il finit par « visualiser » la scène. Il nous semble que cette trahison est plus grave que les précédentes, car dans ce dernier chapitre, l'usage de la fiction ne se limite plus simplement à donner des inflexions romanesques – comme dans la scène de l'attentat – ou à explorer des univers alternatifs – comme dans la scène de l'uchronie où le sujet imagine *ce qui aurait pu advenir* sans pour autant nier *ce qui fut*. En fabriquant cette scène qui fait défaut, le sujet succombe finalement à la tentation de combler les failles de l'inconnaissance par un recours à l'imaginaire et à la fictionnalisation, attitude à laquelle il se refusait catégoriquement dans la première partie du texte<sup>135</sup>. Dans

---

<sup>134</sup> Le sujet de l'énonciation venait tout juste de raconter la mort des deux parachutistes : celle de Kubiš d'abord (à la page 421), puis celle de Gabčík (à la page 432).

<sup>135</sup> Les théories de Paul Ricoeur nous permettent cependant de considérer ce recours à l'invention fictionnelle autrement : la fonction de la fiction, « mêlée à l'histoire, est [aussi] de libérer

l'excipit de l'*infra roman*, le sujet de l'énonciation pousse encore plus loin sa fantaisie tandis qu'il se matérialise, avec sa copine, sur le pont de ce mystérieux paquebot où les parachutistes auraient fait connaissance : « Une jeune femme qui ressemble à Natacha se tient sur le pont, les mains posées sur le bastingage, une jambe repliée jouant avec l'ourlet de sa jupe, et moi aussi, peut-être, je suis là. » (*H*, p. 443) Nous reconnaissons, dans ce dénouement particulièrement anachronique, les procédés de la métalepse<sup>136</sup>, cette notion introduite dans le champ des études narratologiques par Gérard Genette dans *Figures III* (1972). Dans un article paru dans l'ouvrage collectif *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation* (2005), Tom Kindt soutient que la métalepse est un cas de non-fiabilité narrative qui entraîne la résiliation (complète ou partielle) du contrat de communication établi. Selon Kindt, la figure de la métalepse souligne non seulement « la médiation narrative dans la construction d'un texte, mais elle renvoie de surcroît à son caractère fictionnel » (Kindt, 2005, p. 178). Concernant cette mise à l'épreuve de la frontière, Marie-Laure Ryan ajoute que

[I]a métalepse ontologique est plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel. (Ryan, 2001, p. 207)

Il nous semble que cette métalepse finale dans l'œuvre de Laurent Binet symbolise bien en quoi les frontières entre le fait et la fiction, entre le passé et le présent, entre l'Histoire et l'histoire, etc., peuvent devenir perméables dans le récit. De cette

---

rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique [...]. Ce qui "aurait pu avoir lieu" [...] recouvre à la fois les potentialités du "réel" et les possibles "irréels" de la pure fiction. » (Ricoeur, 1985, p. 347)

<sup>136</sup> Définie par Gérard Genette, la métalepse consiste au « passage d'un niveau narratif à l'autre » (Genette, 1972, p. 243). Autrement dit, il est question du franchissement de la frontière qui sépare le monde où l'on raconte et celui que l'on raconte. (Genette, 1972, p. 245)

manière, le texte rappelle à nouveau son aspect construit, brisant par le fait même l'illusion du monde qui se formait dans la diégèse<sup>137</sup>. À l'issue de notre lecture de cette œuvre hybride, faut-il déduire que « la fiction l'emporte [ finalement ] sur l'Histoire » (*H*, p. 29) ? Le sujet a-t-il réussi à plier l'imaginaire fictionnel à la contrainte de la vérité historique ? Force est de reconnaître que la lecture de la métafiction historiographique équivaut à s'embarquer pour un voyage en eaux troubles ; dans un « mouvement de balancier hypnotique », le récit nous ballote entre les univers de l'Histoire et de la littérature de fiction. Il faudrait donc situer la métafiction historiographique au carrefour des deux disciplines : au domaine de l'Histoire, elle emprunte son matériau et sa méthode, à la littérature de fiction, son écriture et son imaginaire. Décidément, *HHhH* de Laurent Binet propose à ses destinataires un parcours bien sinueux ; au sein du texte, le sujet de l'énonciation est déchiré entre le devoir de respecter son matériau historique – dans toute son incomplétude – et l'impulsion de se laisser transporter par lui – en incorporant l'imaginaire au récit pour ses capacités à « susciter et à donner à voir » (Lavocat, 2016, p. 73). Ce que dévoilent finalement les trois anomalies relevées dans la seconde partie de l'œuvre, c'est ce rapport sensible qu'entretient le sujet avec l'Histoire : à travers l'imaginaire peut légitimement s'exprimer le désir de « voir » et de « ressentir » un passé inaccessible. L'imaginaire du public lecteur est même sollicité, car la fictionnalisation des scènes invite à s'investir affectivement dans le texte. À propos de la lecture, Roland Barthes indiquait que « tous les émois du corps [y] sont [...] mélangés, roulés : la fascination, la vacance, la douleur, la volupté ; la lecture produit un corps bouleversé, mais non morcelé (sans quoi la lecture ne relèverait pas de l'Imaginaire) » (Barthes, 1975, p. 44). Cela dit, nous verrons que

---

<sup>137</sup> À la suite de Genette, nous constatons que le jeu métalectique est parfois troublant dans la mesure où il soutient une hypothèse aussi inacceptable qu'insistante, soit celle « que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit. » (Genette, 1972, p. 245)

l'ethos performé du sujet de l'énonciation contribue à encadrer cette propension que nous avons à nous abandonner à l'(H)istoire racontée<sup>138</sup>.

### 3.3 Une poétique de la disculpation : l'incorporation de l'ethos discursif

La métafiction historiographique de Laurent Binet est un concert d'interactions et de dialogues : entre le narrateur et ses narrataires, entre le présent et le passé, entre la littérature de fiction et l'Histoire, entre la culpabilité d'écrire et le plaisir de lire, etc. Parce que les manières de *dire* influent sur l'appréhension du *dit*, la modulation du contexte de l'énonciation participe de la prise en charge des attentes des lecteur·trices. La présentation de soi répond ainsi au besoin de programmer la lecture : en connotant le discours, l'ethos nous dit comment il faudrait recevoir les énoncés. Pour souscrire aux règles du jeu que propose la métafiction historiographique, les lecteur·trices doivent être placé·es dans des dispositions idéales : il s'agit là, selon nous, du rôle imparti à la présentation de soi du sujet de l'énonciation dans l'œuvre. Après tout, l'apparente fiabilité (ou crédibilité) d'un émetteur ne persuade-t-elle pas, par avance, de la validité, de la légitimité et de l'authenticité de son discours ? Parce qu'elles suggèrent des modes de lecture spécifiques – accordés aux contenus présentés, tant fictionnels que factuels –, les scénographies<sup>139</sup> permettent au sujet d'exhiber des attitudes contraires et même parfois contradictoires, sans qu'elles ne s'invalident mutuellement. Pour se « permettre ceci », le locuteur doit d'abord se « montrer comme cela »<sup>140</sup>, car « [l]es “idées” suscitent l'adhésion du lecteur à travers une manière de dire qui est aussi une manière d'être. » (Maingueneau, 2014) Avant de

<sup>138</sup> Comme le soutiennent Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré dans *Sociologie de la lecture* (2003), « [l]e texte par sa structure et son contenu à la fois explicite et implicite guide l'imagination du lecteur, la contrôle. La lecture est un processus qui alterne entre liberté, création et contrainte. » (Horellou-Lafarge et Segré, 2003, p. 106) Cette dynamique nous évoque d'ailleurs les différentes attitudes exhibées par le sujet de l'énonciation dans *HHhH*.

<sup>139</sup> Rappelons que la scénographie, à la fois cadre et processus, « se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont : c'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même. » (Maingueneau, 2004, p. 192)

<sup>140</sup> Notons que pour convier une scénographie, le narrateur n'a qu'à adopter une fraction des codes ; il ne *devient* pas nécessairement celui qu'il prétend être, mais il importe qu'il soit *perçu comme tel*.

consentir au pacte de lecture ambigu de *HHhH*, il faut que puisse s'établir un « pacte de croyance » envers l'instance qui s'en porte garante. Il n'est pas anodin, nous semble-t-il, que la première partie du texte – où le sujet établit les règles et nous *montre qu'il s'y conforme* – soit presque quatre fois plus longue que la deuxième partie – celle où il les met à l'épreuve ou y déroge. Pour comprendre un énoncé, le destinataire a besoin d'y reconnaître une intention (Jouve, 1993, p. 53<sup>141</sup>), car celle-ci suggère une *finalité* aux discours<sup>142</sup>. En d'autres mots, l'intention supposée permettrait de recontextualiser les attitudes exhibées dans l'énonciation. À considérer les *intentions sous-jacentes* (dont est porteur le pacte de lecture), nous devenons plus enclines à pardonner au sujet de s'être abandonné, le temps de quelques scènes, à l'appel de la littérature. En se présentant aux lecteur·trices comme un être tout autant soucieux de la fiabilité de ses énoncés qu'il est conscient des enjeux éthiques que comporte son projet, le sujet de l'énonciation fait montre des traits de caractère qui, selon Aristote, favorisent l'adhésion du public aux discours, soit la vertu [*areté*], la prudence [*phronesis*] et la bienveillance [*eunoia*]. Quand viennent enfin les anomalies fictionnelles – ces infractions au pacte de lecture établi –, le sujet de l'énonciation aura amplement exposé les ambitions de son texte, nous convainquant tacitement de sa bonne foi. En s'appuyant sur son ethos discursif, le sujet de l'énonciation s'accorde finalement le droit de *raconter littérairement l'Histoire*. Par le fait même, il nous convainc tacitement que son recours à l'imaginaire pour (re)présenter l'événement historique est en quelque sorte « admissible ». S'il franchit ultimement la frontière qu'il s'évertue à établir dans son métadiscours, le narrateur ne contribue

---

<sup>141</sup> Ce principe de l'échange linguistique, que relève Vincent Jouve dans *La Lecture* (1993), est attribué au linguiste et philosophe britannique H. P. Grice.

<sup>142</sup> Dans *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation* (2004), Dominique Maingueneau propose une définition de ce paramètre : « Une *finalité* : tout genre de discours vise un certain type de modification de la situation dont il participe. La détermination correcte de cette finalité est indispensable pour que le destinataire puisse avoir un comportement adapté. » (Maingueneau, 2004, p. 179)

pas pour autant à l'abolir ou à la fragiliser, bien au contraire<sup>143</sup>. La poétique de la disculpation dans l'œuvre permet au sujet de l'énonciation de « transgresser » sans que l'on soit porté à amalgamer sa figure à ces nombreux « narrateurs non fiables » qui prolifèrent dans la production littéraire contemporaine<sup>144</sup>. Envisagé de cette manière, l'ethos performé du sujet dans la métafiction historiographique de Laurent Binet assume une double fonction, à la fois de *figuration* et de *réglage* :

[O]n distinguera une dimension de *figuration* – la mise en scène du créateur – [...], et une dimension de *réglage*, par laquelle ce créateur négocie l'insertion de son texte dans un certain état du champ et dans le circuit communicationnel. [...] Ce sont là les deux dimensions inséparables [de l'ethos] : construire une identité créatrice sur la scène du monde (*figuration*), donner un statut aux unités qui composent l'Opus (*réglage*). (Maingueneau, 2004, p. 113)

Du côté de la production des discours, les scénographies supposent des manières d'appréhender l'objet-Histoire<sup>145</sup> – qu'elle soit éthique (à travers celle de l'*écrivain scrupuleux*), méthodologique (à travers celle de l'*historien-enquêteur*) ou empathique (à travers celle du *témoin différé*) –, tandis que du côté de la réception des discours, elles inspirent différentes attitudes de lecture concordantes, qu'elles soient immersive ou évaluative, participative ou critique. Comme le sujet de l'énonciation dans la production du discours, les lecteur·trices adoptent différentes postures à l'égard des énoncés. Face à un émetteur qui vacille entre la retenue (dans le premier mouvement

---

<sup>143</sup> D'autant plus que, comme le soutient Françoise Lavocat, « le plaisir de la transgression d'une frontière repose précisément sur l'existence et la perception par le spectateur de celle-ci. » (Lavocat, 2016, p. 148)

<sup>144</sup> Il importe cependant de rappeler que la présentation de soi du sujet de l'énonciation est une *construction du texte* et qu'en tant que telle elle participe aussi à l'artifice et à l'illusion qu'elle prétend déconstruire. En affichant ses scrupules et sa culpabilité, attitude qui évoque le chleuasme – un procédé rhétorique qui consiste à se déprécier par fausse modestie pour mieux convaincre –, le narrateur s'attire la sympathie. Sous le couvert de la prétérition – une figure de rhétorique qui consiste à déclarer passer sous silence une chose dont on parle néanmoins –, le narrateur se rend toutefois clandestinement complice des infractions qu'il dénonce.

<sup>145</sup> Comme l'avait si bien expliqué Wolfgang Iser, « [u]n texte littéraire ne reproduit pas les objets, pas plus qu'il ne les engendre [...] ; on peut le définir au mieux comme une représentation des réactions aux objets. » (Iser, 2012, p. 16)

du texte) et l'abandon (dans le second mouvement), les récepteurs seront partagés entre la méfiance et la confiance, entre la crédulité et l'incrédulité. À la fois stratégie rhétorique et marqueur indiciel, l'ethos discursif du sujet de l'énonciation est le fil d'Ariane par lequel nous retrouvons notre chemin dans les dédales de l'œuvre : c'est pour nous éviter d'être incrédule devant le « réel », dupe devant la supercherie ou sourde aux enjeux éthiques du projet que l'ethos est performé de manière aussi spectaculaire. Dans « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? » (2001), Marie-Laure Ryan avance que les textes hybrides qui vacillent entre le fait historique et la fiction romanesque, demandent une lecture tout aussi hybride :

La lecture du texte hybride – ou la lecture hybride d'un texte – ne consiste [...] pas en un degré faible de croyance, mais en une alternance entre une attitude immersive, par laquelle le lecteur trouve son plaisir dans la contemplation du monde textuel, et une attitude évaluative, par laquelle il compare ce monde à sa représentation privée du monde réel, et enrichit cette représentation par l'information qu'il extrait du texte. (Ryan, 2001, p. 34)

La métafiction historiographique de Laurent Binet nous livre finalement beaucoup plus qu'un savoir historique, car « [l]e lecteur ne consomme pas seulement des aventures, mais *incorpore* à son insu les valeurs associées à certaines manières de se mouvoir et de parler en société. » (Maingueneau, 2004, p. 212) Par ailleurs, le sujet de l'énonciation de *HHhH* se présente lui-même comme un sujet-lecteur : en exhibant certaines attitudes à la lecture d'autres textes, l'avatar de Binet dicte aussi comment il nous faudrait agir face au sien. Comme lui, il faudrait être critique et comme lui, il faudrait nous abandonner au plaisir de la lecture de l'Histoire<sup>146</sup>. Par le biais de l'ethos performé du sujet de son énonciation et des scénographies conviées, l'œuvre relaie efficacement à ses lecteur·trices un savoir-être dans le monde et un savoir-faire face à l'Histoire. En même temps que de nous inviter à lire, d'une manière critique,

---

<sup>146</sup> Lorsque les interrogations ou les observations du sujet font écho aux nôtres, le texte reflète – à travers le corps de ce « garant » auquel nous nous identifions – notre propre expérience de lecture.

cette œuvre nous enjoint d’imaginer, d’une manière éthique : ainsi conjure-t-elle l’opposition, relevée par Hans Robert Jauss dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* (1978), « entre la jouissance et l’action, entre l’attitude esthétique et la pratique morale. » (Jauss, 1978, p. 161) Contre toute lecture passive de l’Histoire, *HHhH* nous invite à « lire en levant la tête » (Barthes, 1970b, p. 33), « non par désintérêt, mais au contraire par afflux d’idées, d’excitations, d’associations » (Barthes, 1970b, p. 33), que ce soit pour jubiler ou pour interroger<sup>147</sup>. C’est pour nous apprendre quelque chose du monde et de la constitution des discours que l’œuvre nous intrigue et non strictement pour nous divertir : « [...] derrière des enjeux de plaisirs explicites (émouvoir et distraire), [certains textes] cachent de très réels enjeux performatifs (informer et convaincre). » (Jouve, 1993, p. 93) À la suite de Jacques Sohier, nous sommes convaincue que la métafiction – à la fois « critique complice et transgression autorisée » (Sohier, 2003, p. 43) – stimule la réflexion « sur ce qui fonde la limite d’un genre, d’une identité, d’un savoir [...] [et] du processus de compréhension [...] » (Sohier, 2003, p. 40).

---

<sup>147</sup> Il importe de préciser que ces deux attitudes de lecture ne sont pas mutuellement exclusives. Dans *Languages of Art* (1968), Nelson Goodman s’était penché sur l’expérience esthétique et invitait à reconnaître que les émotions et la cognition ne sont pas dissociées : « Most of the troubles that have been plaguing us can I have suggested, be blamed on the domineering dichotomy between the cognitive and the emotive. [...] This pretty effectively keeps us from seeing that in aesthetic experience the *emotions function cognitively*. [...] Emotion in aesthetic experience is a means of discerning what properties a work has and expresses. To say this is to invite hot denunciation for cold over-intellectualization; but rather than aesthetic experience being here deprived of emotions, the understanding is being endowed with them. [...] Indeed, emotions must be felt – that is, must occur, as sensations must – if they are to be used cognitively. Cognitive use involves discriminating and relating them in order to gauge and grasp the work and integrate it with the rest of our experience and the world. » (Goodman, 1968, p. 247-248)

## CONCLUSION

*Trop de littérature, et l'histoire meurt ;  
pas assez de littérature, et il n'y a plus rien*<sup>148</sup>.

Ivan Jablonka

En abordant de front les enjeux éthiques, narratifs, méthodologiques et esthétiques qu'implique l'écriture de l'événement historique dans un contexte littéraire, *HHhH* rend compte d'un équilibre fragile. La cohabitation entre la littérature de fiction et l'Histoire est-elle envisageable dans un même espace textuel, sans que l'une ne compromette l'intégrité de l'autre *ipso facto* ? À l'issue du présent mémoire, nous sommes portée à répondre par l'affirmative. Les œuvres du sous-genre littéraire de la métafiction historiographique viennent justement subvertir le « partage forcé entre fiction et non-fiction, qui classerait les œuvres soit du côté du témoignage et du document, soit du formalisme ou de l'invention débridée. » (Zenetti, 2017b, p. 10) Le programme que propose *HHhH* de Laurent Binet concorde, nous semble-t-il, avec celui qu'attribuait l'historien français Ivan Jablonka à une « nouvelle » littérature contemporaine du réel, telle qu'il la définit dans son manifeste pour les sciences sociales :

[S]i littérature du réel il y a, elle est plus cognitive que réaliste. Théorie d'une écriture-dévoilement : au lieu d'imiter le réel ou d'inventer des histoires, la littérature peut tenter de dire vrai au sujet du monde. [...] Si

---

<sup>148</sup> Ivan Jablonka (2014), *L'histoire est une littérature contemporaine : Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », p. 33.

la fiction est un texte sans conditions, la littérature-science sociale peut se définir comme un texte sous conditions, conscient des règles qui le façonnent et l'affranchissent. Ces conditions mêmes démultiplient les pouvoirs du texte – une littérature qui casse tout effet de réel, qui sait de quoi elle est faite, qui passe son temps à se réfuter, à se critiquer, à sortir d'elle-même, à proliférer, à se nier et à se renier, une littérature faite de documents, de citations, d'extraits, de bribes, de traces, une littérature en morceaux, une contre-littérature en quelque sorte, qui ne cherche pas à « en être » et qui en est malgré tout, parce qu'elle est une recherche. (Jablonka, 2014, p. 313)

Le « retour à l'Histoire » qu'annonçaient les critiques dans la production littéraire française du XXI<sup>e</sup> siècle s'étend ici bien au-delà d'une simple réappropriation de l'objet-Histoire : sur un mode ironique (Hutcheon, 1988, p. 39), l'œuvre subvertit les conventions mimétiques (Hutcheon, 1988, p. 5), tout en proposant une écriture de l'Histoire autoréflexive et consciente de ses processus (Hutcheon, 1988, p. 113). *HHhH* nous apprend ce que les deux domaines peuvent s'apporter mutuellement – la référence donne un poids au discours littéraire tandis que l'imaginaire décuple la portée du discours historique – et ce qu'ils ont déjà en partage. En mettant l'accent sur les contingences de la mise en récit du réel historique, la métafiction historiographique nous livre bien plus qu'un savoir sur le passé ; elle nous livre aussi une expérience de saisie du monde. Dans l'optique de situer notre lecture approfondie de *HHhH* de Laurent Binet dans un cadre conceptuel précis, il a d'abord fallu revenir sur l'état d'une rupture, soit celle par laquelle l'Histoire s'était arrachée à la littérature. Pour revendiquer la scientificité de leur discours, nous avons vu que les historien·nes ont dû opter pour une énonciation sur « le mode objectif » et renier les origines littéraires de leur discipline, abandonnant avec elles le plaisir d'écrire, le travail de la forme et la pulsion du récit. Tandis qu'après un long hiatus, les théories narrativistes encourageaient à nouveau les historien·nes à s'adonner à une pratique d'écriture, la remise en question postmoderne de la distinction entre récit de fiction et récit historique – sous l'auspice des théories panfictionnalistes – a obligé les historien·nes à se camper sur leur territoire. Encore aujourd'hui, l'antagonisme entre les deux

disciplines est persistant, car les relents du relativisme sceptique se font toujours sentir. Il semble néanmoins que les deux disciplines aient cessé de diverger (Viart, 2009, p. 12) et que différentes initiatives, tant du côté de l'historiographie que de la littérature de fiction, entendent explorer leurs champs communs. Des œuvres telles que la métafiction historiographique de Laurent Binet nous invitent à réinterroger leur interaction à tous les niveaux, que ce soit sur le plan de leurs pratiques (l'écriture historique versus l'écriture romanesque), de leurs domaines de spécialité (factualité versus fictionnalité) ou encore (et surtout) de la posture d'énonciation adoptée dans leurs discours.

Afin d'étudier la subjectivité de l'énonciation dans *HHhH* de Laurent Binet, c'est-à-dire la place du sujet dans l'écriture de l'Histoire, nous avons introduit la notion d'ethos. Nous avons tâché, dans le premier chapitre de notre mémoire, d'offrir une définition exhaustive de ce concept-clé, en partant de ses origines antiques pour ensuite présenter ses acceptions plus contemporaines. Sur la scène d'énonciation littéraire, nous avons vu que l'ethos discursif est activé par les lecteur·trices, qu'il s'exprime sur deux modes (ethos *montré* et ethos *dit*) et qu'il comporte plusieurs dimensions (catégorielle, idéologique et expérientielle). Pour analyser la scène d'énonciation équivoque de la métafiction historiographique, nous avons également introduit les notions connexes de posture auctoriale et de scénographie. Par rapport à « La mort de l'auteur » (1968a) de Roland Barthes, il a évidemment fallu justifier notre approche. À cette étape, nous avons montré que l'analyse de l'ethos discursif du sujet de l'énonciation dans *HHhH* ne revient pas à traquer la personne réelle de l'auteur<sup>149</sup>, mais bien plutôt à reconnaître des archétypes associés à des *manières de dire*. En montrant que dans l'écriture de l'Histoire, le sujet occupe une place médiane, nous avons vu que les discours de savoir ne sont pas indépendants de l'instance qui

---

<sup>149</sup> Après avoir écarté l'ethos préalable (ou prédiscursif) de nos analyses, nous avons aussi cru bon de rappeler la distinction entre l'instance narrative dans le texte et la personne empirique de l'auteur.

les énonce (ou de ses biais de perspective). Le récit de l'opération « Anthroïde » que nous livre *HHhH* n'est donc pas tout à fait l'Histoire, mais bien sa compréhension située, précise et orientée<sup>150</sup> ; l'œuvre participe ainsi à remettre en question le mode d'énonciation objectif traditionnellement priorisé dans les sciences sociales.

Dans le second chapitre de notre mémoire, nous nous sommes penchée sur la dimension métatextuelle de l'œuvre. Notre analyse de la mise en abyme de l'enquête historico-documentaire et de l'acte d'écriture dans *HHhH* nous a permis d'exposer ce que les pratiques des écrivain·es et des historien·nes ont en partage, notamment la recherche de données, l'acte de configuration impliqué dans toute mise en récit et l'acte de (re)présenter textuellement le passé. Nous avons également réfléchi aux implications épistémologiques de la mobilisation du paradigme de l'enquête dans un contexte littéraire et avons conclu qu'elle « permet d'éclairer la manière dont la littérature se pense elle-même et dans son rapport aux discours de savoir. » (Zenetti, 2019b, p. 2) À travers sa démarche, l'avatar de Binet révèle les deux défis qu'il se lance, soit celui d'acquérir une connaissance exhaustive et précise sur l'opération « Anthroïde », puis celui de rendre compte de cette connaissance acquise par le biais de l'écriture. Par différentes stratégies d'affichage, le sujet de l'énonciation met à l'avant-plan cette relation, tout aussi engagée qu'engageante, qui l'unit à son matériau, à son médium et à son public. Notre analyse des différentes expressions de l'ethos discursif dans le texte nous a ensuite permis de dégager trois scénographies impliquées dans le discours littéraire sur le réel historique : celle de l'*écrivain scrupuleux* (par laquelle le sujet revendique la légitimité de son projet), celle de l'*historien-enquêteur* (par laquelle le sujet se confère une crédibilité accrue) puis celle du *témoin différé* (par laquelle le sujet donne à son récit une plus grande authenticité).

---

<sup>150</sup> Nous acceptons cependant cette interférence de l'avatar de Binet, car la vision de l'événement que livre son texte, à la faveur des résistants, est conforme à la nôtre. Autrement dit, l'axiologie du sujet de l'énonciation dans *HHhH* conforte nos idéaux contemporains de justice et de bienséance.

Parce qu'il adopte une énonciation polyphonique, nous avons vu que le sujet est à la fois unifié et éclaté.

Dans un troisième et dernier chapitre, nous nous sommes intéressée à la situation de communication qu'institue la métafiction historiographique. Nous y avons exploré en quoi l'ethos performé du sujet de l'énonciation dans l'œuvre participe d'une volonté métatextuelle de programmer la réception de son discours. Dans *HHhH* de Laurent Binet, nous avons vu que le pacte de lecture proposé par l'instance narrative se situe à la jonction de deux univers, à la fois référentiel et fictionnel. La rupture entre l'Histoire et la forme littéraire informant toujours nos horizons d'attente, il s'avère cependant que l'avatar de Binet peine à nous faire consentir au pacte de son « roman vrai ». Cela dit, le narrateur entretient aussi une sorte de dialogue avec le lectorat : il désamorce ainsi nos moments d'hésitation, oriente notre interprétation des énoncés et nous conditionne, ultimement, à nous abandonner aux va-et-vient de la métafiction historiographique. À l'approche de la seconde partie du texte, le narrateur déroge toutefois aux codes qu'il dit s'imposer dans l'écriture et succombe à l'élan fictionnel qui l'étreint, sans égards apparents aux idéaux de référentialité, d'historicité et de référentialité préalablement revendiqués. Quand vient la scène de l'attentat, il l'anime comme une séquence de film<sup>151</sup> et lui donne des inflexions romanesques. Dans la scène de l'uchronie, l'imaginaire ne sert plus la vérité historique, mais bien plutôt le fantasme du sujet de l'énonciation. Enfin, lorsque vient la scène finale, le sujet invente de toutes pièces la rencontre de ses héros et, fait aggravant, il se matérialise (avec sa copine) à leur côté, le temps d'un voyage imaginaire. Si, dans une certaine mesure, les trois anomalies fictionnelles relevées contreviennent visiblement au pacte de lecture préalablement instauré par le sujet de l'énonciation dans son métadiscours, elles contribueront aussi à dévoiler une vérité

---

<sup>151</sup> Est alors reflétée notre tendance à confondre le réel avec ses représentations dans la culture de masse : le sujet dénonce, tout en la reconduisant, l'influence de cette association sur notre appréhension de l'Histoire et du monde.

sur l'écriture de l'Histoire : le rapport au passé est sensible et la mise en récit du substrat historique n'échappe pas à l'imaginaire<sup>152</sup>. Enfin, nous avons pu constater que l'ethos performé de l'avatar de Binet, ainsi que les scénographies qui en découlent, favorisent notre adhésion au pacte de lecture ambigu de *HHhH*, tout en dédouanant le sujet de ses excès de fictionnalisation, par la suite. En se présentant tour à tour comme le gardien du « temple<sup>153</sup> » (scénographie de *l'écrivain scrupuleux*), le gardien du savoir (scénographie de *l'historien-enquêteur*) et le gardien du vécu (scénographie du *témoin différencié*), l'avatar de Binet s'arroge en quelque sorte le droit de raconter l'(H)istoire de ses héros, mais aussi celui de se la représenter, par la voie de l'imaginaire. Notre hypothèse de départ s'en voit confirmée : la présentation de soi du sujet de l'énonciation, dans le cadre d'un texte littéraire qui prétend s'en tenir aux faits, influe directement sur les dispositions des lecteur·trices face aux énoncés, encourageant des modes de lecture spécifiques. Nous l'avons bien montré, l'ethos performé dans un texte contribue à définir le sujet énonçant, c'est-à-dire à en former une (ou des) image(s) substantielle(s) et évocatrice(s) à la lecture. En revanche, nous avons vu qu'il ne s'agit pas là de sa seule fonction, surtout dans un texte qui, comme *HHhH*, trépigne à la frontière entre la fiction romanesque et le fait historique. L'ethos discursif étant bel et bien performé à l'intention d'un lectorat anticipé, nous soutenons qu'il ne peut raisonnablement s'extraire de sa dimension argumentative. Patrick Charaudeau, dans son ouvrage *Le discours politique : Les masques du pouvoir* (2005), fait état de cette composante interactionnelle et dialogique de la présentation de soi dans un texte :

---

<sup>152</sup> À cet égard, il nous semble qu'*HHhH* mette en scène le processus subjectif qui accompagne nécessairement toute recherche historique. Après tout, les historien·nes ne se passionnent-ils-elles pas, comme le narrateur, pour l'(H)istoire dont il·elles font le récit ?

<sup>153</sup> Nous entendons par là que l'avatar de Binet défend scrupuleusement l'intégrité du matériau qu'il prend en charge dans l'écriture, ce domaine historique qu'il considère « sacré » ou « intouchable ». Selon l'axiologie à laquelle il prétend se soumettre, il édicte ce que les écrivain·es peuvent se permettre légitimement et ce qu'il faudrait interdire au sein du champ littéraire dans lequel paraît aussi son livre ; ainsi se fait-il le juge du bon goût et de la bienséance.

L'ethos, en tant qu'image qui s'attache à celui qui parle, n'est pas une propriété exclusive de celui-ci ; il n'est jamais que l'image dont l'affuble l'interlocuteur, à partir de ce qu'il dit. *L'ethos est affaire de croisement de regards : regard de l'autre sur celui qui parle, regard de celui qui parle sur la façon dont il pense que l'autre le voit.* (Charaudeau, 2005, p. 88 ; nous soulignons)

Dans l'échange, « “qui je suis pour moi”, “qui je suis pour toi” et surtout “qui je veux être pour toi” sont [constamment] renégociés. » (Amossy, 2010b, p. 105) Comme le souligne Ruth Amossy, le « je » « construit son identité dans son rapport à un “vous”. C'est face à lui et pour lui qu'il construit une image de soi ; c'est pour exercer un effet approprié à l'interaction engagée qu'il se donne à voir » (Amossy, 2010b, p. 130). Est-ce à dire que l'image de soi proposée par l'émetteur correspond toujours à la perception qu'en aura le récepteur ou qu'elle engendre forcément les effets de lecture escomptés ? Puisque l'activation de l'ethos discursif dans un texte repose sur la compétence communicationnelle<sup>154</sup> des lecteur·trices, il faut aussi assumer qu'il·elles sauront déduire, à partir des orientations du texte, les scénographies censées les aiguiller dans la réception des discours. La présentation de soi de l'instance narrative dans *HHhH* a donc pour fonction d'orienter la réception et de favoriser l'adhésion du public aux parcours sinueux qu'impose la métafiction historiographique sur le plan cognitif. Notre étude de l'ethos discursif nous aura non seulement permis de creuser la relation que le sujet de l'écriture entretient avec son objet, mais également la relation qu'entretiendront les lecteur·trices – par l'entremise du sujet du texte – avec la représentation littéraire de cet objet. De cette manière, la métafiction historiographique de Laurent Binet dévoile les enjeux éthiques et esthétiques que pose l'écriture du passé par un sujet au présent, tout en offrant une

---

<sup>154</sup> C'est bien l'un des risques de la « lecture coopérante », telle que l'avait théorisée Umberto Eco dans son fameux *Lector in fabula* : « [...] la prévision quant à la compétence même du Lecteur Modèle peut avoir été insuffisante – par manque d'analyse historique, erreur d'évaluation sémiotique, ou sous-évaluation des circonstances de destination. » (Eco, 1985, p. 70)

réflexion critique sur les potentialités et les limites des pratiques romanesque et historienne.

Finalement, en quoi le traitement inusité du matériau historique dans *HHhH* – par le biais de la mise en scène d’une narration autoréflexive – comporte-t-il une valeur heuristique pour repenser les modes de coexistence de la littérature et de l’Histoire ? L’œuvre de Laurent Binet vient-elle révolutionner les codes du « roman » ou ceux des « sciences sociales » ? Il nous semble qu’en réintroduisant une méthode à la littérature de fiction, tout en restituant à l’historiographie sa part d’imaginaire, la métafiction historiographique joue sur les deux fronts : à la fois *infra roman* et, pourrions-nous dire, *infra Histoire*. Elle nous apprend que la littérature peut « dire vrai » sur le monde et que le récit de l’enquête historique (ou du raisonnement historique) peut être « enlevant ». Dans cette perspective, nous sommes tentée de concevoir *HHhH* de Laurent Binet comme l’exaucement littéraire d’une prescription faite aux sciences sociales :

[S]i l’on considère que l’histoire est une enquête, et l’historien un enquêteur, alors on peut tirer les conséquences littéraires de sa méthode : *utiliser le « je » pour signaler d’où l’on parle, raconter l’enquête que l’on mène, puiser dans l’obsession d’un questionnement, aller et venir entre le présent et les passés, inventer des fictions de méthode pour mieux comprendre le réel, placer le curseur au bon endroit entre distance et empathie, chercher les mots justes, faire une place à la langue des gens (vivants ou morts) que l’on a rencontrés. Ces règles sont des opérateurs de littérarité, c’est-à-dire des outils à la fois cognitifs et littéraires qui, tout en accroissant la rigueur de la recherche et la réflexivité de la démarche poussent le chercheur à écrire. Ici se situe le point de jonction entre histoire et littérature. (Jablonka, 2017b, p. II-III)*

Ainsi, la métafiction historiographique nous a permis d’explorer comment les domaines de la littérature et de l’Histoire s’entremêlent. Dans son article « Paradigmes de l’enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature

contemporaine » (2019b), Marie-Jeanne Zenetti formule un constat qui résume parfaitement bien nos impressions finales, à la considération des enseignements implicites de *HHhH* de Laurent Binet :

Prendre ces textes au sérieux suppose de réévaluer la manière dont on les lit, et dont on détermine leur pertinence. Il ne s'agit pas de se faire le gendarme de la production littéraire, de discriminer entre « bons » et « mauvais », « vrai » et « faux » ; il s'agit de réfléchir aux manières de prendre en compte le fait que *certaines discours ne s'inscrivent plus seulement dans le champ autonome et isolé de la Littérature mais dans le champ autrement réglementé du savoir* ; il s'agit aussi de reconnaître que parmi ces discours, il en est quelques-uns qui développent *des réflexions quant à la position de celui ou de celle qui les énonce, quant à sa démarche et quant à sa responsabilité*, réflexions qui sont susceptibles, autant peut-être que celles des théoriciens en sciences sociales, d'enrichir le débat sur la production des discours de savoir et sur ce qui les fonde en légitimité. » (Zenetti, 2019b, p. 10-11 ; nous soulignons)

À travers les sinuassions de la métafiction historiographique s'exprime finalement le besoin de « réaffirmer que la littérature peut légitimement entrer en dialogue avec les discours, scientifiques ou journalistiques, censés proposer des constructions plus fiables du réel » (Zenetti, 2017b, p. 10). Au rebours d'une littérature qui s'en *empare* irrévérencieusement, il nous semble que l'*infra roman* de Laurent Binet donne à voir, à travers l'ethos discursif du sujet de son énonciation, l'exercice d'une littérature *happée par l'Histoire* : non plus l'Histoire saisie par le « roman », qui l'instrumentalise, mais bien plutôt un *infra roman* saisi par l'Histoire au service de laquelle il se donne.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Binet, Laurent (2009), *HHhH*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 443 p.

### Autres œuvres mentionnées

Binet, Laurent (2001), *Forces et faiblesses de nos muqueuses*, Paris, Le Manuscrit, 176 p.

\_\_\_\_\_ (2004), *La Vie professionnelle de Laurent B.*, Paris, Little Big Man, coll. « Nomad's Land », 190 p.

\_\_\_\_\_ (2012), *Rien ne se passe comme prévu*, Paris, Grasset, 312 p.

\_\_\_\_\_ (2015), *La Septième Fonction du langage*, Paris, Grasset, 291 p.

\_\_\_\_\_ (2019), *Civilizations*, Paris, Grasset, 336 p.

Haenel, Yannick (2009), *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 192 p.

Littell, Jonathan (2006), *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 904 p.

### Corpus critique et théorique

Amossy, Ruth (2010a), *L'argumentation dans le discours*, [Format EPUB], 3<sup>e</sup> éd., Paris, Arman Colin, 293 p.

\_\_\_\_\_ (2010b), *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 235 p.

Audet, René (2006), « La fiction au péril du récit ? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, p. 193-207, en ligne, doi <<https://doi.org/10.7202/014276ar>>.

Aristote (2014), « Rhétorique Livre I », [Format Epub], dans Pierre Pellegrin (dir.), *Œuvres Complètes*, Paris, Flammarion, p. 3701-3774.

\_\_\_\_\_ (2014), « Rhétorique Livre II », [Format Epub], dans Pierre Pellegrin (dir.), *Œuvres Complètes*, Paris, Flammarion, p. 3775-3866.

Barjonet, Aurélie (2012), « La troisième génération devant la Seconde Guerre mondiale : une situation inédite », [Format PDF], *Études romanes de Brno*, vol. 1, n° 33, p. 39-55.

\_\_\_\_\_ (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) », [Format PDF], dans Christine Ott et Jutta Weiser (dir.), *Autofiktion und Medialität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, p. 171-187.

\_\_\_\_\_ (2016), « Le savoir de la troisième génération », [Format PDF], *Revue des sciences humaines*, n° 321, p. 101-116.

Baroni, Raphaël (2009), *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 322 p.

Baroni, Raphaël, Jean Kaempfer, Jérôme Meizoz *et al.* (2010), « Historiographie, littérature et philosophie : une longue et difficile conversation triangulaire », *A contrario*, vol. 43, n° 14, p. 3-9, en ligne, doi <[10.3917/aco.102.0003](https://doi.org/10.3917/aco.102.0003)>.

Barthes, Roland [1967] (1993), « Le discours de l'Histoire », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p. 163-177.

\_\_\_\_\_ [1968a] (1993), « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p. 63-69.

\_\_\_\_\_ [1968b] (1993), « L'effet de réel », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p. 179-187.

- \_\_\_\_\_ (1970a), « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, vol. 1, n° 16, p. 172- 223, en ligne, doi <<https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236>>.
- \_\_\_\_\_ [1970b] (1993), « Écrire la lecture », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p. 33-36.
- \_\_\_\_\_ [1975] (1993), « Sur la lecture », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p. 37-48.
- Berberich, Christine (2019), « "I think I'm beginning to understand. What I'm writing is an *infranovel*" : Laurent Binet, *HHhH* and the problem of "writing history" », *Holocaust Studies*, vol. 25, n° 1-2, p. 74-87, en ligne, doi <[10.1080/17504902.2018.1472876](https://doi.org/10.1080/17504902.2018.1472876)>.
- Binet, Laurent (2011), « Le merveilleux réel », *Le Débat*, vol. 165, n° 3, p. 80-85, en ligne, doi <[10.3917/deba.165.0080](https://doi.org/10.3917/deba.165.0080)>.
- \_\_\_\_\_ (10 juillet 2014), « Plaisir de trahir, joie de décevoir », dans *L'OBS*, en ligne, récupéré de <<https://www.nouvelobs.com/magazine/20140710.OBS3341/plaisir-de-trahir-joie-de-decevoir.html>>.
- \_\_\_\_\_ et Anna Kubišta (10 juillet 2021), « Laurent Binet, onze ans après *HHhH* : "Le 27 mai n'est pas une date ordinaire pour moi" », [enregistrement sonore], Prague, *Radio Prague international*, 16 min 24 s.
- Bleikasten, André (1987), « Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit », *Revue Française d'Études Américaines*, n° 31, p. 7-17, en ligne, doi <<https://doi.org/10.3406/rfea.1987.1255>>.
- Bloch, Marc [1993] (1997), *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, éd. annotée par Étienne Bloch, Paris, Arman Colin, 158 p.
- Bonoli, Lorenzo (2004), « Écritures de la réalité », *Poétique*, vol. 137, n° 1, p.19-34, en ligne, doi <[10.3917/poeti.137.0019](https://doi.org/10.3917/poeti.137.0019)>.
- Booth, Wayne C (1975) [1961], *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago of Chicago Press, coll. « Phoenic books », 455 p.

Boucheron, Patrick (2010), « "Toute littérature est assaut contre la frontière". Note sur les embarras historiques d'une rentrée littéraire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65, n° 2, p. 441-467, en ligne, récupéré de <<https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue-Annales-2010-2-page-441.htm>>.

\_\_\_\_\_ (2011), « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, vol. 165, n° 3, p.41-56, en ligne, doi <10.3917/deba.165.0041>.

Bracher, Nathan (2015a), « L'Histoire à l'épreuve de l'affabulation romanesque : *HHhH* de Laurent Binet comme cas de figure », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 69, n° 2, p. 98-110, en ligne, doi <10.1080/00397709.2015.1038947>.

\_\_\_\_\_ (2015b), « Une histoire nommée désir : revivre le passé à l'imparfait du présent avec "*HHhH*" de Laurent Binet », *Zeitschrift Für Französische Sprache Und Literatur*, vol. 125, n° 2, p. 134-150, en ligne, doi <[www.jstor.org/stable/26603298](http://www.jstor.org/stable/26603298)>.

Carrard, Philippe (2013), *Le Passé mis en texte : Poétique de l'historiographie française contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 351 p.

\_\_\_\_\_ (2014), « Historiographic Metafiction, French Style », *Style, Language Probability Models, Hypertext Fiction, Implied Authors, and Historiographic Metafiction*, vol. 48, n° 2, p.181-202, en ligne, récupéré de <<https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.48.2.181>>.

Carrère, Emmanuel (1986), *Le Déroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L., 128 p.

Cayrol, Jean (1973), *Lectures : essai*, Paris, Seuil, 151 p.

Certeau (De), Michel (1975), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 358 p.

Charaudeau, Patrick (2005), *Le Discours politique : Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert, 256 p.

- Charle, Christophe (2013), *Homo Historicus : Réflexions sur l'histoire, les historiens et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « Le Temps des Idées », 319 p.
- Chauvin-Vileno, Andrée (2002), « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », [Format PDF], *Semen*, n° 14, 16 p., en ligne, doi <10.4000/semen.2509>.
- Cohn, Dorrit [1999] (2001), *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 261 p.
- Delouvé, Fabien (2009), « Aspects de l'*ethos* musical dans l'antiquité grecque », *Intersections*, vol. 29, n° 2, p. 52-65, en ligne, doi <<https://doi.org/10.7202/1000039ar>>.
- Dhondt, Reindert et Beatrijs Vanacker (2013), « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », [Format PDF], *COntEXTES*, vol. 1, n° 13, 17 p., en ligne, doi <10.4000/contextes.5685>.
- Dion, Robert (2018), *Des fictions sans fiction, ou, Le partage du réel*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 219 p.
- Ducas, Sylvie (2009), « *Ethos* et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/aad.669>>.
- Eco, Umberto (1985) [1979], *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 315 p.
- Epp, Marla (2018), « La documentation historique. Un effet de vérité dans le roman contemporain ? », *Captures*, vol. 3, n° 2, 13 p., en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/1055827ar>>.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2009), *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Lavoisier, coll. « Hermes Science », p. 201.

- Fludernik, Monika (2003), « Metanarrative and metafictional commentary : From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction », *Poetica*, vol. 35, n° 1-2, p. 1-39, en ligne, récupéré de <<https://www.jstor.org/stable/43028318>>.
- Gasparini, Philippe (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 393 p.
- Genette, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points Littérature », 293 p.
- \_\_\_\_\_ (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 286 p.
- \_\_\_\_\_ [1991] (2004), *Fiction et diction*, [Format EPUB], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 129 p.
- Gengembre, Gérard (2010), « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? », *Études*, vol. 413, n° 10, p. 367-377, en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/etu.4134.0367>>.
- \_\_\_\_\_ (2011), « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le Débat*, vol. 165, n° 3, p. 122-135, en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/deba.165.0122>>.
- Goodman, Nelson (1968), *Languages of Art: An approach to a theory of symbols*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 277 p.
- Hamon, Philippe (1982), « Un discours contraint », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 117-181.
- Hanaï, Marie-José (2014), « I. Le roman historique postmoderne/la métafiction historiographique », dans Marie-José Hanaï (dir.), *Les fous de l'île oubliée. Isla de bobos d'Ana García Bergua*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « CNED », p. 21-38.
- Harding, Sandra (1987), « I. Introduction: Is There a Feminist Method? », dans Sandra Harding (dir.), *Feminism and Methodology: Social Science Issues*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, p. 1-14.
- Hartog, François (2007), *Évidence de l'histoire : Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, coll. « folio Histoire », 364 p.

- Horellou-Lafarge, Chantal et Monique Segré (2003), *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 124 p.
- Hughes, H. Stuart (1964), *History as art and as science twin vistas on the past*, New York, Harper & Row, coll. « World Perspectives », 107 p.
- Hutcheon, Linda [1988] (2004), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* [fichier PDF], Londres et New York, Routledge, 268 p.
- Iser, Wolfgang [1970] (2012), *L'appel du texte : L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Éditions Allia, 60 p.
- Jablonka, Ivan (2014), *L'histoire est une littérature contemporaine : Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 334 p.
- \_\_\_\_\_ (2017a), « L'historicité de l'historien ou la place des morts », *Sociétés et représentations*, vol. 43, n<sup>o</sup> 1, p. 83-98, en ligne, doi <<https://doi.org/10.3917/sr.043.0083>>.
- \_\_\_\_\_ (2017b), « Moderniser les sciences sociales », dans *L'histoire est une littérature contemporaine : Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », p. I-VIII.
- Jauss, Hans Robert (1978) [1972], *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 333 p.
- Jouve, Vincent (1993), *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 108 p.
- \_\_\_\_\_ (dir.) (2005), *L'expérience de lecture*, Paris, Éditions L'improviste, 468 p.
- Karila-Cohen, Pierre (2015), « « Le "je", l'enquête et l'historien », *Genèses*, vol. 100-101, n<sup>o</sup> 3, p.155-161, en ligne, doi <<https://doi.org/10.3917/gen.100.0155>>.
- Kelly, Van (2013), « La rhétorique d'HHhH : Entrer dans le virage avec Binet, Heydrich, Gabčík et Kubiš » [fichier PDF], dans Marc Dambre (dir.), *Mémoires occupées : Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Paris,

Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », p. 137-144, en ligne, <<https://books-openedition-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/psn/389>>.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine [1980] (2009), *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Arman Colin, coll. « U Linguistique », 290 p.

Kindt, Tom (2005), « L'art de violer le contrat. Une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 167-178.

Kohlhauer, Michael (dir.) (2011), *Fictions de l'histoire : Écritures et représentations de l'histoire dans la littérature et les arts*, Chambéry, Université de Savoie, Laboratoire Langages, Littératures, sociétés., coll. « Écriture et représentation », 263 p.

Latham, Monica (2019), « Reflections on Truth, Veracity, Fictionalization, and Falsification. Laurent Binet, interviewed by Monica Latham », dans Michael Lackey (dir.), *Conversations with Biographical Novelists Truthful Fictions across the Globe*, New York, Bloomsbury, p. 33-48.

Lavocat, Françoise (2016), *Fait et fiction : Pour une frontière* [Format EPUB], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 589 p.

Leduc-Bouchard, Emmanuelle (2015), *Crise de l'Histoire et réécriture postmoderne : L'exemple de The Book of Daniel de E. L. Doctorow et Libra de Don DeLillo* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal], Archipel, récupéré de <<http://archipel.uqam.ca/id/eprint/7909>>.

Leiduan, Alessandro (2014), « Préface. Nouvelles frontières du récit. Au-delà de l'opposition entre factuel et fictionnel », *Cahiers de Narratologie*, n° 26, en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/narratologie.6815>>.

Lejeune, Philippe [1975] (1996), *Le Pacte autobiographique* [nouvelle édition augmentée], Paris, Seuil, 382 p.

Lepaludier, Laurent (2003), « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs » [Format numérique], dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, Rennes,

Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 25-38, en ligne, doi <10.4000/books.pur.29648>.

Maingueneau, Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 208 p.

\_\_\_\_\_ (1999), « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », p.75-100.

\_\_\_\_\_ (2002), « Problèmes d'ethos », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 113-114, p. 55-67, en ligne, doi <<https://doi.org/10.3406/prati.2002.1945>>.

\_\_\_\_\_ (2004), *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 262 p.

\_\_\_\_\_ (2014), « Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula / Les colloques*, Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité, en ligne, récupéré de <<http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>>.

Martin, Marcel (1992), *Le Langage Cinématographique*, Paris, Les éditions du Cerf, 323p.

Meizoz, Jérôme (2007), *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 210 p.

\_\_\_\_\_ (2009), « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/aad.667>>.

Mendes Gallinari, Melliandro (2009), « La “clause auteur” : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/aad.663>>.

Micheli-Rechtman, Vannina (2015), « L'image et la représentation dans le cinéma », *Figures de la psychanalyse*, vol. 30, n° 2, p. 191-199, en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/fp.030.0191>>.

Morache, Marie-Andrée (2014), « La suspension du doute dans *HHhH* de Laurent Binet », *Études littéraires*, vol. 45, n° 1, p. 119-133, en ligne, doi <<https://doi.org/10.7202/1025944ar>>.

\_\_\_\_\_ (2015), « Une jouissance anachronique : sur le gain de la culpabilité dans *HHhH* de Laurent Binet », *Études françaises*, vol. 51, n° 2, p. 215-232, en ligne, doi <<https://doi.org/10.7202/1031238ar>>.

Noiriel, Gérard (1996), *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « folio histoire », 400 p.

Nora, Pierre (2011), « Histoire et roman : où passent les frontières ? », *Le Débat*, vol. 165, n° 3, p. 6-12, en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/deba.165.0006>>.

Nünning, Ansgar (1997), « Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England Since the 1960s », *European Journal of English Studies*, vol. 1, n° 2, p. 217-238, en ligne, doi <10.1080/13825579708574388.>.

\_\_\_\_\_ (2004), « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology », *Style*, vol. 38, n° 3, p. 352-374.

Paquette, Camélia (2019), « *HHhH* et les échafaudages de l'écriture romanesque », *Postures*, n° 29, en ligne, récupéré de <<http://revuepostures.com/fr/articles/paquette-29>>.

Pomian, Krzysztof (1999), *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « folio Histoire », 410 p.

\_\_\_\_\_ (2013), « Partir du présent », *Le Débat*, vol. 175, n° 3, p. 79-92, en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/deba.175.0079>>.

Protat, Zoé (printemps 2009), « Cinéma et histoire : Reconstruire le temps, ressentir l'histoire », *Ciné-Bulles*, vol. 27, n° 2, p. 40-49.

Prstojevic, Alexandre (2012), *Le témoin et la bibliothèque : Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Nouvelles Cécile Defaut, 229 p.

- Rancière, Jacques (1992), *Les noms de l'histoire : Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 209 p.
- Rasson, Luc (2012), « “Frankenstein romancier” : Littel, Haenel, Binet », *Études romanes de Brno*, vol. 33, n° 1, p. 27-37, en ligne, récupéré de <<http://hdl.handle.net/11222.digilib/125785>>.
- Ricoeur, Paul (1983), *Temps et Récit. Tome 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 404 p.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Temps et Récit. Tome 2 : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 298 p.
- \_\_\_\_\_ (1985), *Temps et Récit. Tome 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 533 p.
- \_\_\_\_\_ (2000), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 675 p.
- Robin, Régine (1995), « L'Histoire saisie, dessaisie par la littérature ? », *Espaces temps*, n° 59-61, p.56-65, en ligne, doi <<https://doi.org/10.3406/espat.1995.3959>>.
- Rubino, Gianfranco (2014), « Laurent Binet et Gianfranco Rubino » [Format PDF], dans Gianfranco Rubino (dir.), *Le sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain*, Macerata, Quolibet, p. 53-60.
- Ruffel, Lionel (2012), « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 166, n° 2, p. 13-25, en ligne, doi < <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/litt.166.0013>>.
- Ryan, Marie-Laure (2001), « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », dans René Audet et Gefen Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », p. 16-41.
- Ryan-Sautour, Michelle (2003), « La métafiction postmoderne », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 69-78.

- Sauvanet, Pierre (2008), « Ethos et Rhuthmos », dans Jean During (dir.), *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, coll. « Éthique en contexte », p. 57-66.
- Schaff, Adam (1971), *Histoire et Vérité : Essai Sur l'objectivité de la connaissance historique*, trad. du polonais par Anna Kaminska et Claire Brendel, Paris, Anthropos, 352 p.
- Shields, David (2010), *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Knopf, 240 p.
- Sohier, Jacques (2003), « Les fonctions de la métatextualité » [Format numérique], dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 39-43, en ligne, doi <10.4000/books.pur.29658>.
- Sriratana, Verita (2016), « “But That is perhaps Why I Can Talk of Where I Want to Be without Always Being Dragged Back to My Starting Point” : Rethinking and Re(-)Membering Czech and Slovak Histories of Violence and Dissidence through the Historical “Infranovel” » [Format PDF], dans Ben Dorfman (dir.), *Dissent! Refracted : Histories, Aesthetics and Cultures of Dissent*, Peter Lang AG, p. 165-182, en ligne, récupéré de <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4dpq.10>>.
- Tame, Peter (2013), « “Ceci n'est pas un roman” : HhHh de Laurent Binet, en deçà ou au-delà de la fiction ? » [Format PDF], dans Marc Dambre (dir.), *Mémoires occupées : Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », p. 129-136, en ligne, <<https://books-openedition-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/psn/387>>.
- Veyne, Paul (1971), « Comment on écrit l'histoire », dans *Comment on écrit l'histoire suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, p. 8-199.
- Viart, Dominique (2009), « Nouveaux Modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », dans Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 10 : Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes minard, coll. « La Revue Des Lettres Modernes », p. 11-39.
- \_\_\_\_\_ (2014), « La littérature, l'histoire, de texte à texte », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le roman français contemporain face à*

*l'Histoire*, Macerata, Quolibet, coll. « Quolibet Studio. Lettere. Ultracontemporanea », p. 29-40.

\_\_\_\_\_ (2015), « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi Francesi*, vol. 177 (LIX/III), p. 489-499, en ligne, doi <<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/studifrancesi.1196>>.

Watts, Philip (2013), « Entretien avec Laurent Binet » [Format PDF], dans Marc Dambre (dir.), *Mémoires occupées : Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », p. 155-157, en ligne, récupéré de <<https://books-openedition-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/psn/393>>.

Waugh, Patricia (1985), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* [Format PDF], Londres et New York, Routledge, 176 p.

Woerther, Frédérique (2005), « Aux origines de la notion rhétorique d'*èthos* », *Revue des études grecques*, vol. 1, n° 118, p. 79-116, en ligne, doi <<https://doi.org/10.3406/reg.2005.4607>>.

Wolf, Nelly (1995), *Une littérature sans histoire : Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Librairie Droz, 216 p.

Zenetti, Marie-Jeanne (2017a), « Détournements d'archives : littérature documentaire et dialogue interdisciplinaire », *Fabula / Les colloques*, Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives, en ligne, récupéré de <<http://www.fabula.org/colloques/document6324.php>>.

\_\_\_\_\_ (2017b), « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain » [Format PDF], dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 10 p., en ligne, récupéré de <<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02008416>>.

\_\_\_\_\_ (2017c), « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? » [Format PDF], dans Philippe Daros, Alexandre Gefen et Alexandre Prstojevic (dir.), *Colloque Territoires de la non-fiction*, Paris, Université Paris 3, 9 p., en ligne, récupéré de <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02150297>>.

\_\_\_\_\_ (2019a), « Les angles morts de l'enquête », *En attendant Nadeau : Journal de la littérature, des idées et des arts*, en ligne, récupéré de <<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/07/16/angles-morts-enquete-zenetti/>>.

\_\_\_\_\_ (2019b), « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 2, n° 334, p. 1-11, en ligne, doi <<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02150270>>.