



HAL
open science

L'exhibition de la fiction dans le récit historique sur la 2e guerre mondiale : Renouveau du pacte du lecteur et intérêts didactiques

Magali Brunel

► **To cite this version:**

Magali Brunel. L'exhibition de la fiction dans le récit historique sur la 2e guerre mondiale : Renouveau du pacte du lecteur et intérêts didactiques. Devoir de mémoire et pouvoir des fictions, 2015. hal-03348731

HAL Id: hal-03348731

<https://hal.science/hal-03348731v1>

Submitted on 20 Sep 2021

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

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

Devoir de mémoire et pouvoir des fictions

L'EXHIBITION DE LA FICTION DANS LE RÉCIT HISTORIQUE SUR LA 2E GUERRE MONDIALE : RENOUVELLEMENT DU PACTE DU LECTEUR ET INTERÊTS DIDACTIQUES

Magali Brunel
LITT&ARTS
Université Grenoble-Alpes

Résumé :

Le récit historique sur la seconde guerre mondiale connaît une grande vigueur dans les parutions les plus récentes. Ce développement s'accompagne d'une évolution du rapport temporel à l'événement qui fait évoluer les postures auctoriales. A partir de différents exemples, nous montrerons comment la recherche formelle, et en particulier l'exhibition du travail de l'écrivain dans l'œuvre, se développe parallèlement au questionnement sur la légitimité à prendre en charge le récit de ces événements traumatisants, alors qu'on ne les a pas vécu et comment cette nouvelle posture engage également de nouveaux pactes de lecture. Enfin, nous proposerons de dégager de ces analyses quelques pistes didactiques, ces ouvrages nous semblant permettre à la fois un processus d'identification de nature à impressionner l'élève, et un processus de mise à distance, susceptible de former un lecteur-citoyen réfléchi, ces deux aspects nous semblant fondamentaux dans l'enseignement du devoir de mémoire que l'école a pris en charge.

Le récit historique sur la seconde guerre mondiale n'a jamais cessé de présenter une vigueur éditoriale. Tout récemment encore, le nombre de prix attribués à des romans traitant de cette période sombre de notre Histoire témoigne de cette réalité. Ainsi, les dernières rentrées littéraires ont été qualifiées d'« historiques », comme en témoigne par exemple cette réflexion de M. Landrot, dans *Télérama*, en 2009 : « D'où vient que tant d'écrivains se soient emparés de l'Histoire pour en faire une matière romanesque vivante ? ». Comment comprendre la vigueur de ce genre aujourd'hui ? Comment s'inscrit-elle dans la constitution de la mémoire du lecteur, et dans la perspective du

devoir de mémoire ? Ce nouvel élan littéraire se situe au moment particulier et sensible du passage d'une époque à une autre : la génération des témoins s'efface peu à peu devant celle qui n'a pas connu la guerre et qui cherche de nouvelles voies pour faire mémoire, pour transmettre la mémoire. De nouvelles formes narratives émergent alors. Parmi elles, nous voudrions attirer l'attention sur quelques ouvrages qui nous semblent attester de la vigueur de l'exploration narrative dans ce genre de la fiction historique.

Nous nous proposons d'envisager une rapide étude des dispositifs narratifs de trois œuvres, *Jan Karski* de Yannick Haenel¹, *HHhH*, de Laurent Binet² et *La part de l'autre*³, d'Eric Emmanuel Schmitt, spécifiques en ce qu'elles exposent la fiction dans le récit lui-même, mettant à distance l'histoire narrée et engageant ainsi un nouveau pacte avec le lecteur.

Dans un second temps, nous présenterons l'intérêt didactique de ces œuvres très récentes, au moment où l'on s'interroge sur les modalités de transmission du devoir de mémoire au sein du système scolaire : Le récit historique exhibant la fiction constitue selon nous un support didactique fort intéressant sur le plan littéraire, en ce qu'il permet aux élèves de démonter et de remonter les différents niveaux narratologiques mais aussi sur le plan de l'enseignement du devoir de mémoire, en ce qu'il permet la mise à distance du traumatisme et qu'il engage le lecteur élève à adopter une double posture : celle du lecteur ressentant, et celle du lecteur distant, puisque ces textes particuliers de mise en fiction de l'histoire assurent un recul par rapport à l'événement narré, et ainsi, questionnent le lecteur qui accueille la mémoire.

Le roman sur la 2^e guerre mondiale : cerner les spécificités d'un genre à succès

1

Yannick Haenel, *Jan Karski*, Gallimard, 2009.

2

Laurent Binet, *HHhH*, Grasset, 2009.

3

Eric-Emmanuel Schmitt, *La part de l'autre*, Albin Michel, 2001, augmenté d'un dossier « journal de *La part de l'autre* », 2010.

Les romans historiques des dernières rentrées littéraires présentent les caractéristiques du genre. Un genre hybride et complexe, qui, comme tout récit historique, met en récit les événements passés, mais entretient un rapport à la fiction spécifique, en ce qu'il articule des éléments passés réels et des éléments fictionnels, présentés comme vraisemblables. L'Histoire est ainsi présentée de manière vivante, incarnée, personnalisée, et selon une logique romanesque. Le narrateur raconte, décrit, et restitue les pensées de ses personnages, en cherchant, à partir d'une connaissance historique précise et documentée, à les rendre plausibles, en fonction du contexte et des circonstances. Il articule, le plus souvent, le conflit historique et un parcours singulier, « une quête personnelle et une participation au destin collectif » (Durand-Leguern, 2008, p. 81), véhiculant souvent des stéréotypes idéologiques ou nationaux. Il lui est également possible, comme dans tout autre roman, commenter l'action, intervenir - à la manière du narrateur stendhalien - pour souligner un fait, en présenter sa vision, son interprétation. L'auteur peut alors osciller entre deux choix radicaux : d'un côté, celui de restituer un monde historique stéréotypé, et permettre ainsi à son lecteur une reconnaissance d'un univers culturel familier ; d'un autre côté, le choix de questionner un problème d'histoire, d'ébranler certaines certitudes de notre imaginaire historique commun. Deux postures de lecteurs correspondent à ces choix : d'une part, le lecteur est orienté vers une identification aux personnages et la recherche de ce qui peut satisfaire ses attentes ; d'autre part, il est sollicité plus activement, dans sa capacité à remettre en question ses préjugés.

Le roman historique est proche d'autres genres qui donnent à connaître le passé collectif : il est voisin de la chronique - normalement rédigée par un témoin et relatant des faits avérés de manière chronologique- des mémoires - dont l'énonciateur est un acteur historique, rapportant lui-même ultérieurement des événements passés qui l'ont impliqué - , ou encore du témoignage - texte produit par un témoin sur son expérience personnelle,

décrite de l'intérieur, et donnée comme vraie (Audigier & Ronveaux, 2007). Comme le souligne Gérard Gengembre, ces formes « mettent en jeu des procédures d'écriture différentes, même si elles peuvent se combiner, s'influencer mutuellement, s'imiter, voire se parodier » (2006, p. 98).

Le roman de guerre constitue, dans le genre de la fiction historique, un ensemble particulier parfois considéré comme un « sous-genre » : ainsi, il trouve une première vigueur avec les récits sur la première guerre mondiale, après 1918⁴, et donne lieu à nouveau à une production abondante après la seconde guerre mondiale. Le genre se caractérise notamment par la mise en scène de tableaux crus et violents et par une visée dénonciatrice. Ainsi, fictionnalise-t-il la guerre et ses grands combats. Mais il peut également chercher à restituer l'expérience concentrationnaire, alors que les genres prenant en charge le récit de cette dernière sont plutôt le témoignage et le récit autobiographique : même si parfois, les frontières génériques sont poreuses, l'horreur de la Shoah ayant limité la production fictionnelle, tant il pouvait sembler insupportable de restituer sous cette forme le génocide. Cependant, dans la littérature récente, des tentatives d'écrire en fiction ces épisodes traumatisants de l'histoire ont pu émerger et remporter des succès éditoriaux⁵.

Le genre du roman de guerre présente une vigueur particulière dans l'édition la plus contemporaine: pour le confirmer, citons par exemple P. Boucheron, commentant la rentrée littéraire 2009 : « le verdict est tombé, comme il se doit, aux tout derniers jours du mois d'Aout : elle sera placée sous le signe de l'histoire » (2010, p.442). Le critique évoque alors *Démon*, de T. Hesse, *Les Enfants de Staline*, d'Owen Matthews, *Jan Karski*, d'Y. Haenel, et *Les Sentinelles*, de Bruno Tessarech. Ajoutons encore *Les*

⁴ Le plus connu de ces fictions historiques étant sans doute *Le Feu* de Barbusse, premier livre sur la guerre de 1914-1918.

⁵ Sans doute la parution d'un texte fictionnel sur le génocide dans l'immédiate après guerre était encore moins envisageable qu'aujourd'hui. Tel fut le cas du roman *La mort est mon métier*, de R. Merle, qui suscita en son temps une importante polémique et n'obtint pas la faveur des lecteurs.

Bienveillantes, de J. Littell, qui non sans certaines polémiques, remporte le prix Goncourt 2006 et d'autres reconnaissances sont encore plus récentes : Laurent Binet, pour *HHhH*, est couronné par le prix Goncourt du premier roman en 2010, Hélène Grémillon, pour *Le Confident*, a reçu plusieurs prix, et Mathieu Riboulet est récompensé par le prix Décembre, pour son récit *Les Œuvres de miséricorde* (2012). D. Viart et B. Vercier constatent également une multiplication des récits de guerre après une relative absence dans les deux décennies précédentes, pendant lesquelles, selon eux, l'enjeu consistait plutôt d'« éloigner ces années noires et pendant lesquelles d'autres avant-gardes occupaient le champ littéraire ».

Le lectorat du roman historique s'est élargi : des publics nouveaux, notamment plus jeunes - on pense par exemple à la création de collections spécifiques d'édition pour la jeunesse comme celle des « romans de la mémoire », chez Nathan, - et des genres nouveaux - l'album, par exemple *Grand-père*, de G. Rapaport, ou des œuvres de BD - se développent et prennent en charge la restitution d'événements historiques par le biais de la fiction, y compris pour des épisodes particulièrement terribles. Comme le souligne M. Peltier, le roman historique pour la jeunesse est aujourd'hui un des genres les plus florissants ; il permet aux jeunes lecteurs de saisir dans leur lecture, une identité collective, mais également de tisser des liens entre le passé et le monde contemporain, pour le comprendre et le questionner (Peltier, 2003).

De manière générale, le roman historique contemporain semble donc trouver, à l'aube du XXI^e siècle, un public avide de connaître son passé :

Alors que s'approche la fin d'un siècle saigné à blanc par les tueries des deux guerres mondiales, le besoin se fait sentir de comprendre ce qui s'est passé [...] L'Histoire que la littérature contemporaine interroge est celle du XX^e siècle, marquée par la fin de l'illusion du progrès. (Viart, Vercier, 2005, p.126)

Ce nouvel intérêt s'accompagne, semble-t-il, d'une exploration formelle, que P. Boucheron considère comme une « donnée nouvelle » dans l'écriture romanesque, et qu'il caractérise ainsi : « la fiction romanesque et la vérité historique sont en voie d'hybridation » (2010, p.443).

Dire la guerre : évolution des postures actoriales, d'un indicible à l'autre.

Cette exploration de formes est le signe d'une interrogation nouvelle au sujet de ces épisodes traumatisants de la seconde guerre mondiale tout autant que d'un questionnement sur la manière de dire le passé :

Ici, plus de récit linéaire, plus de chronologie tendue vers un sens positif, mais la reconstruction hésitante et inquiète d'expériences partielles, habitées par une double question : comment en est-on arrivé là ? L'homme a-t-il un quelconque avenir ? (ibid, p.126).

La relation avec l'événement traumatisant de la guerre ou de la Shoah qu'entretiennent des auteurs impliqués dans ces tragédies ne peut être la même que celle des auteurs qui ne les ont pas vécues. Le devoir de mémoire des témoins ne peut pas être celui de ceux qui recueillent le témoignage. Néanmoins, pour tous, s'acquitter de ce devoir consiste à transmettre par le témoignage, le recueil des traces, les œuvres d'art, le souvenir du traumatisme. Pour rester le plus proche possible de celles et de ceux qui l'ont enduré. Pour honorer le courage de celles et de ceux qui ont donné ou risqué leur vie dans la lutte contre la barbarie. Pour dénoncer celles et ceux qui n'ont pas cherché à savoir, qui ont feint l'ignorance ou qui ont participé aux crimes. Pour transmettre, avec la vérité, la conscience de la fragilité du rempart entre l'homme et la brute. Primo Levy est ainsi très clair sur un projet qui n'était pas, en premier lieu, littéraire :

Je suis en paix avec moi-même, parce que j'ai témoigné,
parce que j'ai suffisamment ouvert les yeux et les oreilles
pour pouvoir raconter ce que j'ai vu de manière véridique⁶.
(p.217)

L'historienne Annette Vervioka parle, pour désigner ce moment de l'immédiat après-guerre, de « l'ère du témoin », qui fut, longue, difficile (Ernst, 2008, p.63), au moment même où l'on voulait oublier les périodes noires. En revanche, les auteurs des générations suivantes ont été marqués par les conséquences de la guerre, par les silences, parfois par l'incompréhension devant un phénomène qu'ils n'avaient pas vécu ou qu'on a parfois, pour eux, tenu à distance. De plus, l'évolution du rapport temporel à l'événement fait également évoluer les postures auctoriales. Ainsi, l'auteur tantôt invente un « je » témoin, ou un personnage fictif vivant de l'intérieur les événements historiques, comme dans *Le confident*, tantôt il se décrit comme chercheur de traces, qui lui permettraient de se relier à un passé traumatisant, comme le propose P. Modiano dans *Dora Bruder* ; dans ce récit, l'auteur enquête sur l'histoire d'une jeune fille à propos de laquelle il a trouvé un avis de recherche et il cherche à reconstituer l'itinéraire tragique de celle-ci, en se débattant au cœur d'un système bureaucratique réticent et opaque. Dès lors, le récit n'est plus exactement un récit de guerre, mais un texte qui cherche à comprendre les événements, qui enquête sur un individu, un groupe et se développe souvent sous le mode de l'incertitude, de l'énigme ou du secret. Tel est l'enjeu du récit historique *Un secret*, de P. Grimbart, dans lequel l'auteur découvre qu'il a eu un frère, déporté et mort pendant la guerre, que ses parents ont vécu eux-mêmes des événements traumatisants, sans que jamais il n'en ait eu écho. Le malaise que perçoit celui qui est écarté de la réalité constitue alors, dans ces récits, la trace d'un traumatisme de guerre devenu familial, héréditaire, qui se prolonge, et déséquilibre la génération suivante.

⁶ Primo Levi, *Conversations et entretiens*, Paris, R. Laffont, 1998.

Ainsi, écrire la guerre, pour des auteurs qui ne l'ont pas vécue, c'est partir d'un déjà-là, c'est trouver une place à côté des récits des rescapés. Faire mémoire revêt alors d'autres enjeux et le sens même du devoir de mémoire est réinterrogé : que transmettre, pourquoi le transmettre, comment l'expérience individuelle peut-elle se nourrir de cette transmission ? Dans toutes ces démarches, le mode de l'incertitude, la difficulté d'écrire est souvent exhibée, comme si la question de l'indicible, centrale dans les écrits de la génération des témoins, avait fait place à une autre difficulté d'écrire la guerre et ses épisodes les plus douloureux : celle qui consiste à écrire, alors que l'on n'a pas vécu, à retrouver, alors que les événements sont lointains, à se positionner, à se sentir légitime comme auteur, alors que l'on ne possède ni la légitimité de l'expérience vécue, ni celle de la scientificité. C'est notamment cette interrogation sur la légitimité à écrire qui conduit à l'exploration formelle : J. Littell choisit la voie de l'extrême documentation, pour garantir la crédibilité d'un récit de fiction si précis, si documenté dans ses moindres détails qu'il dépasse les exigences du roman historique au point qu'il a pu pousser les historiens à réagir. Parfois, l'écrivain choisit d'exposer son texte comme fiction, et s'engage dans la voie de l'uchronie, explorant alors les possibilités d'une Histoire fictive, mais vraisemblable, et dont le récit donne à concevoir, à interroger le monde passé mais également l'époque contemporaine, comme dans *Le Maître du haut château*, ou plus récemment dans *La Part de l'autre* d'E.E. Schmitt.

C'est dans ce cadre que nous nous centrerons sur l'intérêt littéraire d'œuvres contemporaines qui renferment un questionnement sur l'écriture elle-même. Les postures énonciatives alternent alors d'un « il » représentant un personnage historique reconstitué, recomposé par le récit fictionnel, à un « je » - auteur cherchant sa légitimité à écrire cette histoire. Ouvrant alors l'histoire puisant dans l'Histoire à une autre histoire, celle de l'écriture, ces textes exposent le travail de documentation, de composition, mais aussi les interrogations de l'écrivain.

Quelques mots sur ses trois œuvres :

Dans *La part de l'autre*, publiée en 2001 puis, rééditée en 2010 augmentée d'une postface « journal de la part de l'autre » de l'auteur, E.E Schmitt propose de lire un double itinéraire pour un même personnage Adolf Hitler. Les différentes périodes narrées subissent ainsi deux traitements. L'un est proche de la biographie d'Hitler tandis que l'autre s'inscrit dans l'uchronie et propose une fiction de ce qu'aurait pu être la vie d'Hitler, nommé alors Adolf H., à partir d'un événement déclencheur : la réussite, ou l'échec au concours de l'académie des beaux-arts. L'itinéraire artistique, amoureux mais également politique du personnage double est alors présenté, le personnage Adolf s'écartant de plus en plus, choix après choix, événement après événements, du personnage Hitler, comme si l'auteur mettait ainsi en évidence le poids de l'enchaînement des faits, de la construction progressive d'un personnage sombre qui, étape par étape, accède à la monstruosité de manière d'autant plus frappante que d'autres choix, conduisant à d'autres conséquences, sont ensuite présentés. Enfin, la dernière partie de l'œuvre, le « journal », rapporte jour après jour l'avancée du travail de l'écriture et les difficultés qu'il a comportées.

Le deuxième ouvrage, *HHhH*, de Laurent Binet, présente un récit historique visant à reconstituer l'itinéraire de personnages réels dont les destins se croisent : d'un côté deux héros de la résistance tchèque Gabcik et Kubis, de l'autre celui d'Heydrich, bras droit d'Hitler en Tchécoslovaquie et surnommé « bourreau de Prague ». Le texte commence ainsi : « Gabcik, c'est son nom, est un personnage qui a vraiment existé ». Tout au long de l'œuvre, et dès l'incipit, l'auteur mêle le récit sur ses personnages et l'histoire de l'écriture de son roman, comme dans ces premières lignes :

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. (p.10)

Enfin, *Jan Karski*, de Yannick Haenel, est un récit rapportant des événements de la vie de Jan Karski, polonais résistant pendant la seconde guerre mondiale à qui les résistants juifs polonais ont confié la mission d'aller témoigner, auprès des Européens et des Américains, du sort réservé aux juifs des ghettos. L'auteur annonce dans une note préalable que son texte comprend trois parties, la première restituant les paroles de Jan Karski lui-même dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann, la seconde constituant le résumé du livre de Jan Karski dans lequel il restitue son expérience, et enfin la troisième consistant en une fiction sur Karski. Si l'ouvrage a donné lieu à certaines réactions d'historiens, au nom de la vérité historique⁷, ces aspects ne sont pas premiers dans notre étude, puisque nous nous l'abordons, pour notre part, en tant qu'exemple d'une pratique de recherche formelle dans les récits historiques sur la guerre.

Ainsi, chaque auteur superpose de manière explicite différents niveaux de texte. De la sorte, la structure narrative des textes participe clairement de leur questionnement sur la forme à donner au récit de la seconde guerre mondiale. Elle souligne également leur interrogation sur la légitimité même de relater ces épisodes traumatisants : la superposition de différentes tentatives dans *Jan Karski*, le contre-champ permanent de l'écrivain sur l'événement dans *HHhH*, ou encore, le contrepoint qu'offre le journal sur le récit historique sont autant de signes manifestant la réflexion des auteurs sur le récit qu'ils peuvent faire de l'Histoire, et sur la possibilité d'écrire en relation avec les textes déjà écrits (de témoins ou d'historiens). L'exhibition de la recherche formelle est alors liée au questionnement sur l'Histoire : les interrogations « que peut-on dire ? Peut-on le dire ? » deviennent indissociables de la question « comment le dire ? ».

⁷ Le travail de Haenel a en effet donné lieu à de nombreuses réactions à sa parution, notamment celle d'Annette Wieviorka qui en contestait la vérité historique. Voir sur ce sujet, notamment la revue *L'Histoire*, janvier 2010.

Haenel choisit de relater l'itinéraire d'un même personnage (à des moments qui ne se superposent pas totalement toutefois) à travers trois parties distinctes, comme s'il fallait réitérer le récit de témoignage pour rendre enfin audible la parole d'un témoin qui, en son temps, n'avait pas été entendue. É. E. Schmitt, quant à lui, emploie une structure complexe : d'une part, une organisation binaire met en écho deux itinéraires, l'un procédant du roman biographique - racontant la vie d'Hitler - et l'autre de l'uchronie ; d'autre part, à côté de ces deux récits historiques, il relate son propre itinéraire d'écrivain composant le roman. Enfin, Laurent Binet choisit également d'articuler deux plans, le récit historique et le récit de l'écrivain sur son récit historique. De la sorte, ces écrivains accordent, dans leurs textes respectifs, une place à l'auteur qu'ils exhibent. Ils soulignent également les différents statuts de leur récit: s'ils articulent différents plans, ils permettent au lecteur de les distinguer en lui donnant à voir la fabrique du récit en même temps que le récit historique lui-même.

La difficulté à trouver sa légitimité pour dire l'événement monstrueux et à le restituer débouche également sur un questionnement d'ordre générique : quels genres se prêtent le mieux à la restitution d'épisodes de guerre ? A nouveau, c'est sur le mode de la tentative que se placent les auteurs : ainsi L. Binet interroge les limites du roman historique :

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. (p.10)

Je lis aussi beaucoup de romans historiques, pour savoir comment les autres se débrouillent avec les contraintes du genre. Certains savent faire preuve d'une rigueur extrême, d'autres d'en foutent un peu, d'autres enfin parviennent à contourner habilement les murs de la vérité historique sans pour autant trop affabuler. Je suis frappé tout de même par le fait que dans tous les cas, la fiction l'emporte sur

l'Histoire. C'est logique mais j'ai du mal à m'y résoudre.
(p.29)

Je sens bien que mes deux héros tardent à entrer en scène. Mais s'ils se font attendre, peut-être que ce n'est pas plus mal. Peut-être qu'ils n'en auront que plus de corps. Peut-être la marque qu'ils ont laissée dans l'Histoire et dans ma mémoire pourra-t-elle s'imprimer d'autant plus profondément dans mes pages. (p.138)

Le récit de fiction se trouve ainsi miné par le récit de la fiction, en même temps que ce second récit met à distance, interroge la fiction sans lui ôter son efficacité.

De son côté, E.E. Schmitt interroge deux formes du récit historique en les confrontant : le travail de parallélisme de l'itinéraire de ce(s) un/deux personnages conduit également à questionner les possibilités du genre historique : l'invention d'une histoire possible - le genre de l'uchronie⁸ - peut-elle servir la mémoire, la conscience historique ? Est-elle contraire au devoir de mémoire ? Est-il plus légitime d'inventer que de rendre crédible l'itinéraire d'un monstre ? Certes, l'écrivain remplit toujours les trous de l'histoire. Mais ce qui est considéré comme une limite du roman historique constitue la règle dans l'uchronie. A l'inverse, la vraisemblance de l'uchronie paraît souvent plus rigoureuse que les heurts et accidents de la vérité historique. Ainsi, les deux genres se frottent l'un à l'autre et questionnent le rapport à la vérité, à l'Histoire, à la fiction, en même temps qu'ils interrogent les frontières de l'humanité : où est le point de bascule entre la naissance d'un être monstrueux et l'itinéraire d'un homme ordinaire, peut-on le mettre en question grâce au roman ?

Dans le travail de Yannick Haenel, les trois formes narratives reconstituant un épisode biographique de Jan Karski relèvent de trois genres différents : le premier consiste en un récit, assumé par Haenel, du film Shoah de C. Lanzmann, dans lequel Jan Karski

⁸ Nous renvoyons aux travaux de L. Bazin et à sa communication sur le genre de l'Uchronie et son intérêt didactique.

apparaît et témoigne. La narration prend alors la forme d'un compte-rendu articulant les paroles rapportées de Karski et les commentaires de Haenel sur le film: trois temps se superposent, celui de l'événement raconté par Karski, sa rencontre avec les juifs du ghetto, celui du tournage du film de Lanzmann et celui du spectateur-narrateur Haenel. A leur manière, chacun fait signe : le film donnant à voir le délitement de la parole de Karski, *l'impossibilité* à dire, puis Haenel, dans une seconde mise en abyme, met en évidence les coupes et les silences du film, c'est-à-dire les manifestations de la difficulté à transmettre de Lanzmann lui-même. La deuxième partie de l'ouvrage est le résumé du livre de témoignage de Karski : à nouveau, Haenel compose le récit d'un récit, et superpose le cadre énonciatif (présent, phrases raccourcies) et générique du résumé à celui du témoignage (citations, répétitions des noms de personnages) de Karski lui-même, cité, restitué dans sa densité. La narration du résumé porte ainsi celle du témoin, Haenel devenant témoin du témoin, subjectif, éclairant certains épisodes, commentant certains autres. Enfin, la troisième partie de l'ouvrage explore la forme de la fiction biographique à la première personne. Ainsi, tout au long de l'œuvre, les postures énonciatives, les genres et les dispositifs contrastent, comme si l'auteur cherchait à trouver sa voix propre dans l'histoire, mais également le genre le plus approprié pour la dire l'histoire, l'auteur explorant ainsi la notion de témoignage dans sa complexité, inventant « une véritable *poétique du témoignage* qui contraint à inventer de nouvelles *formes littéraires* » (Viart & Vercier, 2005, p. 170).

Le troisième aspect innovant de ces récits de guerre contemporains réside dans la mise en évidence de la recherche de l'écrivain, au sein même de sa fiction : particulièrement apparente dans le texte de L. Binet ou le *Journal* de E.E. Schmitt, ce procédé participe de la richesse littéraire de l'œuvre, en même temps qu'il permet de déboucher sur une interrogation sur la mémoire : l'écrivain devient personnage, le roman objet, et cette mise à distance donne à voir l'aventure d'une recherche sur le sens de l'écriture historique et de la transmission. Les auteurs interrogent la dimension morale de leur travail, notamment leur

légitimité à consacrer leur récit à des hommes responsables d'atrocités. Ainsi, l'écrivain mis en scène dans HHHH raconte un rêve dans lequel il se trouve avec Heydrich :

Soudain, pendant ma ronde, j'étais surpris par Heydrich en personne, qui venait de faire une inspection. [...] J'étais terrorisé à l'idée qu'il puisse trouver quelque chose) me reprocher (section 41, p.68)

Il se trouve alors face à une difficulté morale qu'il expose :

Force est de m'incliner, une fois de plus, devant l'incommensurable et néfaste pouvoir de la littérature/ En effet, ce rêve prouve formellement que, par son indiscutable dimension romanesque, Heydrich *m'impressionne*. (Section 41, p.68)

De son côté, E.E. Schmitt témoigne des résistances qu'il a rencontrées auprès de son entourage, lorsqu'il a évoqué son projet de récit de la vie d'Hitler et sa propre peur à le réaliser. Il souligne aussi le risque éthique d'entrer en « compréhension intime » avec un être maléfique :

Des amis et des membres de ma famille me supplient de renoncer à ce livre. Cela me conforte. (p.483).

Pas une seconde je ne suis contaminé par ses idées mais lui, il m'envahit pleinement. (p.496)

Ces écritures nouvelles conduisent également à questionner la fonction de l'écrivain, comme le proposent D. Viart et B. Vercier : « ce traumatisme du siècle, cette expérience de l'innommable, peut-on s'en faire l'héritier ? En sommes-nous les héritiers ? » (2005, p.126) Semprun lui-même, conscient que nous sommes à l'heure où les témoins du traumatisme nous quittent, propose cette réponse : « il va falloir que les romanciers s'approprient cette mémoire », qu'ils prennent possession de ces épisodes par l'imagination, se donnent la possibilité de rendre eux-mêmes

hommage, deviennent ainsi passeurs de mémoire. C'est ce qu'annonce L. Binet, dès l'incipit de son récit :

Gabcik lui, a donc vraiment existé, et c'était bel et bien à ce nom qu'il répondait (quoique pas toujours). Lui et ses camarades sont, à mes yeux, les auteurs d'un des plus grands actes de résistance de l'histoire humaine [...]. Depuis longtemps, je souhaitais lui rendre hommage. (p.10)

Ainsi, si les récits ne restituent plus des expériences vécues, ils établissent cependant des liens avec ceux qui les ont vécues et, puisque L. Binet peut rendre hommage, le lecteur d'aujourd'hui peut être bouleversé par le destin et le courage de ces hommes. C'est également dans cette empathie que s'engage parfois l'écrivain lui-même, comme le souligne E.E. Schmitt:

Je me sens plein de tendresse, d'une tendresse diffuse, une tendresse vive. J'embrasse les vivants et une partie de mes baisers va aux morts. J'embrasse l'humanité. (p.489)

Dès lors, l'œuvre dépasse son ancrage spatio-temporel et peut tisser des liens entre passé et présent : restituer aujourd'hui les épisodes les plus sombres de notre histoire récente, c'est aussi en questionner les causes, les conditions, en relation avec notre présent. Par exemple, E.E. Schmidt annonce combien, dans le dispositif d'écriture qu'il choisit, il est « exigeant » vis à vis de son lecteur, combien, sans doute dans un esprit polémique, il le conduit à questionner son temps et ses menaces, à se questionner lui-même :

Je me rends compte que je fais appel à un lecteur exigeant qui voudra mener en ma compagnie une réflexion parfois embarrassante. [...] tant qu'on ne reconnaîtra pas que le salaud et le criminel sont au fond de nous, on vivra dans un mensonge pieux. [...] Hitler est une vérité cachée au fond de nous-mêmes qui peut toujours resurgir. (exipit du journal, p. 503)

Ⓜ

De même, à la fin de son récit, Laurent Binet relie le présent à un épisode terrible de son récit : il met en relation l'extermination par les nazis de tous les habitants du village de Lidice, pris pour cible en représailles de l'assassinat d'Heydrich, avec un article du journal *Libération*, de 2006. Ainsi, la section 240 restitue l'épisode et la réaction des deux résistants assassins d'Heydrich :

La nouvelle de la destruction du village plonge les deux parachutistes dans l'horreur et le désespoir. Plus que jamais la culpabilité les ronge. [...] Ils n'arrivent toujours pas à se persuader que la mort d'Heydrich a servi à quelque chose.

La courte section 241, qui suit immédiatement ces phrases résonne comme un écho à la précédente:

« Polémique sur le net tchèque

Un site Internet conçu pour intéresser les jeunes tchèques à l'histoire du village de Lidice, entièrement détruit par les nazis en juin 1942, propose un jeu interactif consistant à « brûler Lidice dans un laps de temps le plus court possible ». »

(*Libération*, 6 septembre 2006).

Le récit de fiction permet alors de lire le présent à la lumière du passé, d'éclairer les événements, en les faisant entrer en résonance. C'est également en ce sens que se prononce D. Borne, lorsqu'il souligne que ces épisodes doivent parler au monde d'aujourd'hui :

Hitler et les nazis ont exercé un pouvoir de fascination et ont entraîné derrière eux, comme le joueur de flûte, tout un peuple qui abdiquait et raison et humanité. [...] Qui peut affirmer qu'il n'est en aucun cas susceptible d'entrer dans cette « zone grise » que nous évoquions. Seule la conscience de l'humanité de chaque homme et l'exercice de la raison peut nous garder des séductions empoisonnées que

diffusent les passions nationales et les intégrismes. (2008, p.153)

Comme nous le voyons alors, dans ce propos qui prolonge celui d'E.E. Schmitt, lire ces ouvrages de fiction historique contemporaine, c'est devenir lecteur actif au texte, lieu de résonance des voix des morts et des témoins ; c'est aussi porter un regard vigilant sur le monde d'aujourd'hui ; c'est porter une mémoire qui non seulement honore mais éveille.

En ce sens sans doute, il nous apparaît que le récit de fiction historique contemporain peut présenter un intérêt au sein de l'école, qui depuis l'institutionnalisation du devoir de mémoire, s'est vue assignée cette mission d'enseignement.

Enjeux et intérêts didactiques du travail sur les œuvres de fictions historiques contemporaines

Pour prolonger notre étude dans le cadre d'une réflexion sur la transposition didactique de telles œuvres, nous nous proposons de montrer que l'exploration formelle de ces récits peut présenter un intérêt didactique, dans le cadre de l'enseignement de la mémoire à l'école. En effet, tandis que la politique de la mémoire en France s'est accentuée et institutionnalisée, qu'elle est aujourd'hui une préoccupation internationale (Stockholm, 2000), son approche a dépassé le cadre d'une initiative militante de certains enseignants pour devenir un enseignement obligatoire. Une réflexion sur sa didactisation dans les différentes disciplines s'impose alors, les enseignants se trouvant souvent en difficulté face à ce sujet : comme le souligne S. Ernst : « ne pas transmettre était inacceptable, transmettre était vertigineux » (Ernst, 2008, p. 92). Les dangers de l'injonction relative au « devoir de mémoire » à l'école ont été identifiés (Ernst, 2008, p.95) : verser dans le pathos de « faire sentir la souffrance », conduire les élèves à une posture qui ne doit pas être celle de l'historien, et même conduire les différentes communautés à des rivalités entre traumatismes. En même temps, la généralisation et

l'institutionnalisation de la transmission de la mémoire peut conduire à faire de cet enseignement un sujet désincarné, ronflant de formules éculées, en forme de plus « jamais ça », qui peuvent ne pas revêtir suffisamment de corps pour les élèves. Comment alors prendre en charge cet enseignement, en évitant ses effets pervers ? Pour l'enseignant de français, la difficulté est renforcée du fait qu'il ne maîtrise pas suffisamment les savoirs historiques.

C'est dans ce contexte institutionnel et didactique qu'il nous apparaît que l'exploitation des ouvrages que nous venons de présenter peut revêtir, dans le cours de français, un intérêt didactique. En guise d'ouverture, nous en dégagerons quelques uns, en nous appuyant sur des extraits d'une séance mettant en œuvre, en classe de 3e, une lecture d'un extrait de HHHH⁹.

Tout d'abord le travail de l'enseignant en classe de français doit rester un enseignement, et non la transmission d'une idéologie : l'enseignement du devoir de mémoire gagne ainsi à être articulé à des œuvres qui présentent également un intérêt littéraire. Ancrés dans des récits, dans des situations, les personnages et les événements évoqués prennent chair, et évitent le danger de la banalisation ou de la désincarnation. Dès lors, il nous apparaît que les textes que nous avons étudiés et qui associent un travail sur la structure narrative complexe à une transmission de l'événement historique peuvent offrir cet avantage. De plus, le mécanisme de ces récits - en particulier HHHH - conduit le lecteur à se rapprocher, voire à s'identifier à la posture de l'auteur (devenu lui-aussi sujet du récit). Il est amené à partager ses réflexions et ses difficultés ; à réfléchir sur les techniques et ressources du genre, son rapport à la vérité, comme le souligne par exemple cet extrait :

220.P : Hein donc en fait il vous fait part/ de/ euh des choix de son métier / et il vous parle finalement de son

⁹ Cette séance de lecture a été réalisée dans le cadre du traitement des récits portant un regard sur le monde contemporain, au programme en classe de 3e, par une enseignante du collège J.Y. Cousteau, La Garde (Académie de Nice), en France.

métier d'écrivain comment il construit un roman / hein voilà donc euh

221.E1 : ah en fait c'est un journaliste en fait ?

222. P : Oui c'est ça il fait un boulot de journaliste tout à fait. On se rend compte que écrire un roman historique/ c'est se documenter/ c'est partir à la recherche d'informations /comme un journaliste / un vrai reporter de guerre finalement oui hein/[...] parce que finalement si lui fait le portrait qu'est ce qu'il risque de se passer ? aheuh en opposition avec des documents officiels//

223. E2 : il peut imaginer...

224. P : Il peut imaginer il peut inventer et vous savez que dans l'écriture évidemment ya toujours une part d'invention/ donc il sera pas aussi /euh fidèle au portrait/ si il les fait lui / d'accord.

Impliqués au sein de la fabrique de la fiction de l'histoire, les élèves mesurent le rapport de la fiction à l'événement réel, identifient les écarts entre récit fictionnel et Histoire.

En outre, ces récits peuvent faire naître, chez le lecteur, une double attitude : d'une part, l'ancrage dans la fiction, autour de personnages, par exemple dans *HhhH*, conduit les élèves à une posture d'identification, d'empathie avec ces résistants tchèques qui ont donné leur vie pour combattre l'idéologie nazi. Les élèves sont tenus en haleine par leur aventure héroïque, bouleversés par leur sacrifice final : :

56.P : ces soldats là en fait ils ressemblent à quoi ? il leur parle comme à qui ?

57.E1 : Des martyrs.

58.E2 : qui meurent //

59.P : Alors y a ça mais aussi ?

60.E2 : ...qui meurent pour une bonne cause

61. P : qui meurent pour une bonne cause, oui...

62.E3 : sans avoir rien fait

63.P : ça oui sans avoir rien fait, quelque part ils sont... (*elle désigne une élève*)

64.E4 :fiers de mourir

Mais les dispositifs de ces textes, sans effacer cette lecture émotionnelle du récit, permettent d'adopter également, et presque simultanément une posture réflexive par rapport à l'événement narré, puisque la classe est conduite à réfléchir sur sa mise en narration.

224.P :alors moi ca me fait un peu penser aussi à ce qu'on trouve euh /dans les dans les DVD / les bonus vidéos/ qu'est-ce qu'on trouve dans les bonus ?

225. E9 : la vie personnelle

226. E11 : le tournage

227. P : le tournage voilà

228. E5 : Le making of

229. P : hein le making of le secret du tournage et donc... [...] on voit derrière la caméra / euuh bah tous les instruments etcetera on voit le réalisateur qui se pose des questions « non toi pas là, là » / c'est vraiment ça/ hein donc au cinéma on a l'habitude / dans la littérature c'est moins courant / [...] quand l'auteur nous parle de/ son métier d'écrivain et de comment il a fait cette œuvre / qu'est ce que ça / quand vous le lisez qu'est-ce que vous ressentez ?

232. E11 : surprenant !

233. E6 : au début on comprend pas trop

234. P : On comprend pas trop / est-ce que ca vous plait ?

235. E6 (et plusieurs en même temps) : euuuh Ouais. C'est original / mais/ ouai c'est une bonne idée/ mais c'est un peu brusque / il prévient pas.

236. E7 : nous on est habitués à d'autres choses.

Dès lors, une forme d'équilibre entre un récepteur saisi par les affects, bouleversé parfois, et un récepteur invité à mettre à distance, à faire preuve de réflexion sur l'événement décrit paraît bien plus satisfaisante et de nature à encourager la formation d'un citoyen qui ne serait pas régi que par ses affects.

Dès lors, ces ouvrages nous semblent comme le propose N.Tutiaux-Guillon, de « dépasser le spectacle de la souffrance des autres » pour « en faire le ressort d'une compréhension et le levier d'un lien social et/ou d'un projet » (2008, p.38).

BIBLIOGRAPHIE :

- Audigier F. & Ronveaux C. (2007). « Récit d'histoire, récit de fiction. Exemple de l'expérience de la guerre ». In *Pratiques* n°133-134, juin 2007, pp. 55-76.
- Borne D.(2008). « Faire connaître la shoah à l'école », dans *Quand les mémoires déstabilisent l'école* (sous la dir. de Sophie Ernst).INRP.
- Boucheron P., (2010). « « Toute littérature est assaut contre la frontière » » Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010/2 65e année, p. 441-467.
<http://www.cairn.info/revue-Annales-2010-2-page-441.htm>
- Boucheron Patrick (2011). « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, 2011/3 n° 165, p. 41-56.
<http://www.cairn.info/revue-le-debat-2011-3-page-41.htm>
- Bouju Emmanuel (2010). « Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent » » La transcription de l'histoire dans le roman contemporain, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010/2 65e année, p. 417-438.
- Durand-le Guern I. (2008). *Le Roman historique*. Paris : Armand Colin.
- Ernst S.(dir.) (2008). *Quand les mémoires déstabilisent l'école*, INRP.
- Gengembre G. (2006). *Le Roman historique*. Paris : Klincksieck.
- Peltier M. (2003). *Littérature : roman et histoire, cycle 3*. Paris : Bordas pédagogie.
- Solchany J. (2007). « Les Bienveillantes ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2007/3 n° 54-3, p. 159-178.

Solet B. (2004). « Histoire-littérature jeunesse, une manne pour la jeunesse », *TDC n°876, Le roman historique*, mai 2004, p. 18-21.

Viart D. & Vercier B., (2005), *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

Ce que les romans savent

Guillaume Bellon

Annales. Histoire, sciences sociales, n° 2, mars-avril 2010 :
« Savoirs de la littérature », EAN 9782713222405.