

Université de Montréal

**Écriture de l'histoire et geste littéraire : la production du savoir historique chez
Javier Cercas et Daniel Mendelsohn**

Par

François-Xavier Garneau

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

en littérature comparée

Août 2020

© François-Xavier Garneau, 2020

Université de Montréal
Département de littératures et langues du monde

Ce mémoire intitulé

**Écriture de l'histoire et geste littéraire : la production du savoir historique chez
Javier Cercas et Daniel Mendelsohn**

Présenté par

François-Xavier Garneau

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Barbara Agnese
Directrice de recherche

Robert Schwartzwald
Président-rapporteur

Rémy Besson
Membre du jury

Résumé

Le présent mémoire a pour but d'examiner les romans *Le Monarque des ombres* (2017) de Javier Cercas et *The Lost* (2006) de Daniel Mendelsohn afin de voir comment leurs auteurs y produisent du savoir sur l'histoire, sur la mémoire familiale et sur la mémoire collective. Les deux auteurs écrivent sur leurs grands-oncles : le grand-oncle de Cercas est mort en Espagne, du côté franquiste, pendant la guerre civile (1936-1939). Celui de Mendelsohn est assassiné, avec sa femme et ses quatre filles, en Pologne en 1942 au cours de la Shoah par balles. Dans leurs textes, Cercas et Mendelsohn restituent les étapes des recherches qu'ils ont menées pour retrouver des informations sur les circonstances de la vie et de la mort de leurs grands-oncles. Afin de réfléchir à la nature du geste littéraire qu'ils proposent à l'égard de l'histoire et de la mémoire familiale et collective, nous effectuons dans un premier temps un état des lieux des différents débats académiques récents sur les rapports histoire-littérature. Nous poursuivons ensuite en analysant les procédés métatextuels et autoréflexifs déployés par les deux auteurs dans leurs textes, de manière à voir comment ces procédés reflètent les enjeux éthiques, méthodologiques et épistémologiques de leur démarche et la complexité du savoir qu'ils produisent. Finalement, nous étudions l'usage fait par Cercas et Mendelsohn des archives dans leurs textes. Ce faisant, nous pouvons voir comment les archives photographiques, notamment, sont médiatrices du rapport identitaire et mémoriel qu'entretiennent les deux auteurs avec leurs grands-oncles.

Mots clés : Littérature – Histoire – Historiographie – Mémoire – Savoir historique – Javier Cercas – Daniel Mendelsohn – Archives – Guerre d'Espagne – Shoah

Abstract

This dissertation aims to examine the novels *Lord of All the Dead* by Javier Cercas and *The Lost* by Daniel Mendelsohn to see how their authors produce knowledge on history and on familial and collective memory. Both writers focus their novels on their great-uncles: Cercas' great-uncle died in the Spanish civil war (1936-1939) fighting with the Francoist army. Mendelsohn's great-uncle was killed in Poland in 1942 during the Shoah by bullets with his wife and four daughters. In their texts, Cercas and Mendelsohn reconstruct the different stages of their researches to find out about the lives and deaths of their great-uncles. In order to reflect on the literary texts they wrote and its relations to history and familial and collective memory, we first make a summary of some of the recent debates in the academic field about the relationship between literature and history. We go on by analyzing the metatextual and self-reflexive devices both authors use, to see how they reflect the ethical, methodological and epistemological issues of their approach and the complexity of the knowledge they produce. Finally, we look at how Cercas and Mendelsohn use archives in their texts. By doing so, we can see how archives, mostly photographic archives, are used as devices that reflect the identity and memorial link that connects both authors with their great-uncles.

Keywords : Literature – History – Historiography – Memory – Historical knowledge – Javier Cercas – Daniel Mendelsohn – Archives – Spanish Civil War - Shoah

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des abréviations.....	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
1. Débats historiographiques et littéraires récents autour du roman historique.....	16
1.1 Le cas des <i>Bienveillantes</i> et d' <i>HHhH</i>	16
1.2 Pour l'hybridité des genres : vision favorable à la rencontre de l'histoire et de la littérature.....	27
1.3 Contre l'hybridité des genres : discours défavorables aux interactions de l'histoire et de la littérature.....	37
2. L'autoréflexivité, outil producteur de savoir sur l'histoire.....	46
2.1 Thématization de la recherche et du geste littéraire chez Javier Cercas.....	53
2.2 <i>The Lost</i> : limites de la représentation et mélange des genres.....	63
3. Archives, mémoire et identité.....	75
3.1 Archives photographiques, lettres et culpabilité familiale.....	79
3.2 Cercas: identité, mémoire et héritage franquiste.....	88
3.3 Mémoire familiale, culpabilité, silences.....	100
Conclusions.....	111
Bibliographie.....	124
Annexes.....	132

Liste des abréviations

Par souci de concision, les références dans le texte aux sources primaires ont été abrégées de la manière suivante :

CERCAS, Javier. *Le Monarque des ombres*. Traduit par Aleksandar Grujičić. Arles, Actes Sud, 2018 [2017] = (*Le Monarque*, p.)

MENDELSON, Daniel. *The Lost: A Search for Six of Six Million*. New York, Harper Perennial, 2013 [2006] = (*The Lost*, p.)

Remerciements

Je tiens à remercier du fond du cœur ma directrice de recherche Barbara Agnese pour son soutien, ses conseils et son dévouement. Vous avez été investie depuis le début de ce processus, répondant avec assiduité à toutes mes questions et à toutes mes interrogations. Vos réflexions, votre sensibilité et vos connaissances ont donné à mon travail une profondeur qu'il n'aurait pas eue autrement. Je vous suis reconnaissant pour tout le temps que vous avez consacré aux nombreuses lectures et relectures et me considère très privilégié de pouvoir continuer mon parcours au doctorat en votre compagnie.

Je tiens aussi à remercier Rémy Besson, Claudia Polledri et Éric Méchoulan, cotitulaires de l'école d'été *Entre documentation et création : approches intermédiaires des images* du CÉRIUM à laquelle j'ai participé au mois de mai 2019 pour m'avoir exposé à des enjeux et des thématiques de recherche qui m'ont inspiré pour l'écriture de ce travail. Merci également à Robert Schwartzwald professeur à l'Université de Montréal, au département de littératures et de langues monde, qui a accepté de faire partie du jury pour l'évaluation de ce mémoire. Son expertise sera un atout pour poursuivre les réflexions qui y sont développées.

Un grand merci à Camille pour ses encouragements, son écoute et sa présence dans ma vie, ainsi qu'à mes parents qui m'ont toujours incité à poursuivre mes passions et qui me soutiennent dans mes choix depuis toujours.

Introduction

L'histoire et la littérature partagent des points communs indéniables. Qu'il s'agisse de parallèles d'ordre narratifs, thématiques ou méthodologiques, les deux disciplines, bien qu'appartenant à des sphères distinctes, possèdent en effet depuis toujours des rapports qui les lient entre elles. Si l'idée même de cette contiguïté est aujourd'hui rarement contestée, la nature des rapports qui lient l'histoire et la littérature est en revanche souvent questionnée aussi bien par les historien·ne·s que par les littéraires.

La publication, depuis une vingtaine d'années, d'ouvrages qui interrogent plus frontalement les codes régissant la démarcation entre l'histoire et la littérature a grandement alimenté les débats concernant la nature de ces liens.

Le présent mémoire vise à interroger les relations complexes qui lient l'histoire et la littérature contemporaine en prenant comme exemple deux œuvres récentes : *Les Disparus* (*The Lost*, 2006) de Daniel Mendelsohn et *Le Monarque des ombres* (*El monarca de las sombras*, 2017) de Javier Cercas. Ces deux textes qui abordent l'histoire d'après des angles formels et méthodologiques pouvant être pensés conjointement nous permettront de réfléchir plus largement aux implications épistémologiques que représentent aujourd'hui la production de savoir historique, le traitement de la mémoire historique et la mise en place d'une certaine « objectivité historique » dans un contexte littéraire.

Mendelsohn et Cercas proposent en effet une approche qui emprunte des éléments aussi bien à la discipline historique qu'à celle de la littérature. Ayant tous les deux des formations en littérature, n'étant pas des « historiens de profession », ni des « historiens amateurs », ils abordent une certaine forme d'histoire sans posséder tous les codes du « métier » et sans appliquer systématiquement les règles propres à la discipline historique. De plus, la mise en place d'un certain récit joue un rôle majeur dans leur texte. À la lumière de ces éléments, nous chercherons à savoir quelle est la nature de leur travail, plus précisément quels gestes ils produisent sur le plan historique, historiographique, littéraire et mémoriel. Nous examinerons de quelle manière la littérature, dans leur cas, représente un outil heuristique et épistémologique permettant de transmettre, parmi différentes choses, du savoir sur l'histoire et la mémoire familiale et collective.

Pour tenter de trouver des pistes de réponse à ces questions, nous présenterons dans un premier temps deux discours dominants qui envisagent les rapports liant l'histoire et la littérature. Le premier, majoritairement défendu par des historien·ne·s, cherche à souligner et à maintenir les différences fondamentales qui distinguent les deux disciplines, notamment sur le plan de la scientificité et de la rigueur méthodologique. Le second discours, défendu entre autres par l'historien Ivan Jablonka dans son essai intitulé *L'Histoire est une littérature contemporaine : Manifeste pour les sciences sociales* (2014) revendique au contraire les avantages épistémologiques du décloisonnement des disciplines historiques et littéraires. L'étude croisée des deux tendances permettra de produire un cadre d'analyse des ouvrages de Mendelsohn et de Cercas : elle sera utile pour présenter le contexte intellectuel dans lequel les deux textes ont été écrits. Ce premier chapitre permettra aussi d'établir les bases nécessaires à l'élaboration plus générale d'une réflexion relative aux implications des deux textes à l'égard du domaine historique et historiographique.

Nous nous pencherons dans un deuxième temps sur une dimension spécifique des romans de Cercas et de Mendelsohn, c'est-à-dire la présence d'une certaine mise en scène ou thématization de la recherche historique au sein même des textes. Nous examinerons en quoi cette posture autoréflexive permet aux auteurs de réfléchir à leur démarche littéraire et d'en thématizer la complexité et les nuances. En questionnant le statut de leur propre texte, Cercas et Mendelsohn amènent le·a lecteur·ice à réévaluer leurs attentes vis-à-vis la forme que doit prendre un texte qui a entre autres pour sujet l'histoire. Nous verrons, plus largement, pour quelles raisons cette mise en scène est spécifiquement littéraire et de quelle manière cette dernière représente, pour les auteurs, un procédé leur permettant d'aborder, à l'intérieur des textes, différentes questions d'ordre éthique, épistémologique et méthodologique.

Dans un troisième temps, nous nous questionnerons sur l'usage qui est fait par ces écrivains des archives. Nous verrons comment Cercas et Mendelsohn travaillent à partir d'archives familiales, principalement des photographies et des lettres. Nous examinerons le rapport qui lie les deux écrivains à ce type d'archives ; ce faisant nous serons amenés à voir comment les archives sont médiatrices de la relation complexe qui lie les deux auteurs à la mémoire familiale et à une certaine mémoire collective. La question de la post-

mémoire, tel que développée par la chercheuse américaine Marianne Hirsch, servira de base aux réflexions développées dans cette partie : elle permettra de mieux envisager en quoi le trauma lié à l’extermination des Juif·ves pendant la Deuxième Guerre mondiale, légué de manière transgénérationnelle, oriente la recherche de Mendelsohn et les questionnements qu’il se pose. Nous verrons dans ce chapitre en quoi les codes de la littérature offrent une latitude qui permet aux deux écrivains de produire un savoir sur une certaine histoire déterminé par des enjeux d’ordre personnel et intime, notamment liés à la question de la culpabilité. Dans cette optique, nous serons sensibles au contexte mémoriel, social et politique dans lequel *The Lost* et dans *Le Monarque des ombres* ont été produits et à l’influence de ces contextes sur leur contenu et la forme qu’ils prennent.

L’ensemble de ces réflexions, divisé ainsi en trois parties se répondant l’une l’autre, permettra de mieux réfléchir à la problématique initiale, qui est d’analyser la nature des textes de Cercas et de Mendelsohn, en réfléchissant aux procédés et aux enjeux qu’ils y mobilisent afin de produire un savoir sur l’histoire et sur la mémoire, aussi bien familiale que collective.

a. Cercas et Mendelsohn : écrire l’histoire familiale, ses zones d’ombre et ses traumas

Nous essayerons d’abord de lire le geste littéraire des deux auteurs se trouvant au centre de ce mémoire en les imaginant historiens : dans cette perspective nous émettrons l’hypothèse que leur travail puisse être imaginé proche de celui d’un historien pratiquant la « microhistoire ». Comme son nom l’indique, ce courant de recherche historiographique développé dans les années 1970 par les historiens italiens Carlo Ginzburg et Carlo Poni s’articule autour d’une « échelle réduite de l’observation¹ » : ainsi, la microhistoire italienne se concentre sur des sujets d’étude plus restreints : « [m]icrohistory is [...] the

¹ Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces : vrai faux fictif*. Paris. Verdier, 2010, p. 361.

intensive historical investigation of a relatively well defined, smaller, object, most often a single event or “a village community, a group or families, or even an individual person”² ».

Cercas et Mendelsohn travaillent effectivement à partir de sujets historiques « réduits », indissociables de l’histoire « macrohistorique », néanmoins singuliers en raison de leur dimension restreinte. Les deux écrivains ont pour sujet, comme nous allons voir, le destin des membres de leur famille : ce qui les intéresse avant tout est la manière dont les drames historiques qu’ils abordent ont été vécus, à une échelle individuelle, par certains de leurs proches. Leurs textes, dans un esprit microhistorique, présentent également l’histoire de deux villes Ibañero, en Espagne, et Bolechow, anciennement en Pologne, aujourd’hui en Ukraine. Ces deux villes constituent les lieux où vécurent les figures centrales de leurs récits. Elles occupent un rôle clé dans la quête menée par les deux auteurs.

b. Javier Cercas : *Le Monarque des ombres*

Javier Cercas né en 1962 à Ibañero, dans la région de l’Estrémadure, est écrivain et professeur de littérature. Il déménage avec sa famille, à l’âge de quatre ans, à Gérone, en Catalogne. Titulaire d’un doctorat en philologie hispanique à l’Université autonome de Barcelone, il enseigne par la suite aux États-Unis à l’Université de l’Illinois. Deux de ses premiers romans en espagnol sortent au cours de cette période. Puis en 2001, Cercas publie *Les Soldats de Salamine* (*Soldados de Salamina*) son premier succès populaire en Espagne, traduit dans plusieurs langues, qui se vend à plus d’un million d’exemplaires dans le monde. Le roman présente la recherche que mène un journaliste pour reconstituer l’histoire de Rafael Sánchez Mazas, idéologue d’extrême droite et écrivain phalangiste, retrouvé par un soldat républicain qui le laisse en vie, après qu’il ait fuit un peloton d’exécution, pendant la guerre civile espagnole.

Par après, en plus de poursuivre sa carrière d’enseignement universitaire en Espagne, à l’université de Gérone, et d’être journaliste pour des quotidiens comme *El País*, Cercas écrit, dans l’esprit des *Soldats de Salamine*, une série de romans consacrés à des

² Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « The name and the game: unequal exchange and the historiographic marketplace », dans *Microhistory and the Lost Peoples of Europe*, éd. par Edward Muir et Guido Ruggiero. Baltimore. Johns Hopkins University Press, 1991, p. 3.

événements ou des personnages tirés de l'histoire, la majorité du temps d'une certaine histoire droitiste de son pays natal. *Anatomie d'un instant (Anatomía de un instante)* sorti en 2009 est consacré au coup d'état d'extrême droite du 23 février 1981 perpétré contre le gouvernement d'Adolfo Suarez, premier président démocratique au pouvoir après la chute du franquisme. Son roman *L'Imposteur (El Impostor, 2014)* aborde l'histoire réelle d'Enric Marco, syndicaliste catalan célèbre, soi-disant de gauche qui, pendant de nombreuses années, s'est fait passer pour un survivant des camps de concentration nazis.

Dernier roman publié à ce jour dans cette série de texte consacré à une certaine histoire droitiste de l'Espagne, *Le Monarque des ombres (El monarca de las sombras)*, sorti en 2017, revient encore une fois sur un épisode de la guerre civile, cette fois-ci beaucoup plus proche de l'auteur. Le texte relate la quête menée par Cercas pour retrouver des informations sur son grand-oncle, Manuel Mena, mort en 1938 au cours de la guerre d'Espagne. Ce dernier, « jeune homme noble qui, au profit d'un idéal, renonce aux valeurs du monde et à sa propre vie » (*Le Monarque*, p. 21), tombe au combat à l'âge de 19 ans au cours de la bataille de l'Èbre alors qu'il se bat dans le camp franquiste. Cet élément représente pour le texte un point névralgique : les allégeances franquistes de Mena, politiquement répréhensibles, ont en rétrospective une incidence capitale sur le rapport complexe qu'entretient Cercas avec la mémoire de ce grand-oncle qui occupe une place importante dans son imaginaire familial.

L'histoire que tente de restituer Cercas est donc indissociable de la guerre civile espagnole. Ce conflit, qui dure de juillet 1936 à mars 1939, voit s'affronter deux camps : celui des républicains, formé notamment par les socialistes, les communistes et les anarchistes et celui des nationalistes, ou rebelles, guidés par les franquistes et par conséquence appelés franquistes, comprenant les conservateurs, les monarchistes et les phalangistes³. C'est au sein de ce camp que se battit Manuel Mena.

Le conflit se déclenche suite à un coup d'État militaire perpétré par les nationalistes les 17 et 18 juillet 1936, visant à faire tomber la Seconde République, régime parlementaire et démocratique instaurée en 1931. Résultat de tensions sociales, économiques et politiques présentes au sein de la société espagnole depuis plusieurs décennies, le conflit dura près de

³ La Phalange espagnole est une organisation politique fasciste, principal parti politique de Franco et parti politique unique en Espagne franquiste. La Phalange est fondée en 1933 par José Antonio Primo de Rivera.

trois années. De nombreux affrontements armés eurent lieu dans différentes régions de l'Espagne, qui menèrent à la prise de territoire de plus en plus importante du camp franquiste. Plusieurs pays étrangers prirent également part directement ou indirectement au conflit : les gouvernements fascistes italiens et allemands fournirent des troupes et de l'armement au camp franquiste ; les républicains reçurent l'aide des soviétiques qui leur fournirent aussi des armes. Par le biais des Brigades internationales, de nombreux volontaires venus de différents endroits dans le monde, comme les États-Unis, la Grande-Bretagne et la France combattirent avec les républicains.

Le conflit, qui se conclut par la victoire du camp franquiste et l'ascension au pouvoir du général Franco, fut d'une très grande violence, en particulier pour les civils et le camp républicain qui fut brutalement réprimé pendant et après la fin de la guerre. Le régime franquiste, autoritaire et dictatorial, régna sur l'Espagne pendant près de quarante ans, jusqu'à la mort du général en 1975⁴.

Globalement, les chercheurs ayant mené des études sur le sujet estiment que la répression menée par les rebelles pendant la guerre civile espagnole causa trois fois plus de morts que celle menée dans la zone républicaine : « le chiffre actuellement le plus fiable, bien que provisoire, est de 130 199 morts imputables aux militaires rebelles et à leurs auxiliaires. » D'une manière générale, les victimes, par région, tuées par le camp républicain sont nettement inférieures à celles des franquistes : par exemple, à Séville, on estime à 1 437 le nombre de victimes tués par les républicains et à 12 507 celui des rebelles.

Au total, on évalue aujourd'hui le nombre de civils tués derrière les lignes de combat, « victimes d'exécutions sommaires ou après un semblant de procès », à 200 000. 200 000 hommes furent aussi tués sur les différents fronts. Un nombre égal de républicains furent exécutés après la fin du conflit⁵. À l'instar des auteurs de l'ouvrage *Les fosses du franquisme*, qui cherche à dévoiler l'ampleur des massacres commis contre les républicains

⁴ Pour des analyses plus détaillées de la guerre d'Espagne, voir Anthony Beevor, *La guerre d'Espagne*. Paris. Calmann-Lévy, 2006, 681 p. ou Paul Preston, *Revolution and war in Spain : 1931-1939*. Londres. Methuen, 1984, 299 p.

⁵ Paul Preston, *Une guerre d'extermination: Espagne, 1936-1945*. Paris. Belin, 2016, p. 18. ; *Ibid.* ; *Ibid.* p. 9 ; *Ibid.* ; *Ibid.*

par les franquistes pendant et après la guerre, ce mémoire « réfute la thèse d'une violence de même essence dans les deux camps [républicain et rebelle], une violence qui serait une spécificité espagnole⁶ » et cherche à faire valoir l'idée d'une « différence substantielle dans la nature politique de la violence qui a embrasé l'Espagne pendant la guerre.⁷ » Cette violence franquiste était nourrie par un « programme de terreur et d'extermination [qui] était au cœur des préparatifs rebelles militaires⁸ » et se perpétua, pendant les années de la dictature, en reposant sur la « terreur d'État⁹ ». Pendant la guerre, cette violence

[...] prit d'emblée un caractère systématique et fut dirigée contre tout le personnel politique républicain de gauche, le mouvement ouvrier et la franc-maçonnerie ; elle donna lieu à de véritables massacres [...] et elle fut assumée comme nécessaire et saine par toutes les autorités [...]¹⁰

Les motivations qui poussent Cercas à réhabiliter une figure familiale franquiste, responsable à une échelle individuelle de cette violence, seront donc prises en compte, en particulier dans le troisième chapitre de ce mémoire.

Le Monarque des ombres commence alors que la mère de Cercas est frappée par une voiture : l'incident, sans être grave, l'oblige à rester chez elle en convalescence. L'auteur, au cours de cette période, passe beaucoup de temps avec sa mère ; Manuel Mena constitue alors leur « seul et unique sujet de conversation » (*Le Monarque*, p. 19). Sa mère adorait Mena, cet oncle qui « lui apportait toujours des cadeaux, [...] qui la faisait le plus rire et qui jouait le plus avec elle » (*Le Monarque*, p. 19) ; elle « l'adorait et sa mort fut un coup terrible pour elle [...] il était son premier mort. » (*Le Monarque*, p. 20)

Au cours de cette période, l'auteur découvre plusieurs choses sur la mémoire de son grand-oncle, sur ce que son souvenir représente pour sa mère et sa famille maternelle. Cercas partage ainsi ses réflexions :

⁶ Emilio Silva et Santiago Macías, *Les fosses du franquisme*. Traduit par Patrick Pépin. Paris. Calmann-Lévy, 2006, p. 20.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Op. cit.*, Preston, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰ François Godicheau, « Les violences de la guerre d'Espagne », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 189, n° 2, 2008, p. 418.

Enfant, je ne m'expliquais pas pourquoi ma mère me parlait autant de Manuel Mena ; adolescent, je pensais, secrètement honteux et horrifié, que c'était parce que Manuel Mena avait été franquiste, ou du moins phalangiste, et que pendant le franquisme ma famille avait été franquiste ou du moins avait-elle toléré le franquisme [...] adulte, je compris que cette explication était banale, mais c'est seulement lors de ces conversations nocturnes avec ma mère convalescente que je réussis à déchiffrer la nature exacte de sa banalité (*Le Monarque*, p. 20).

Il comprend alors que la mort de Mena fait écho à la belle mort, *kalos thanatos*, des anciens Grecs :

Je compris alors que la mort de Manuel Mena avait marqué au fer rouge l'imagination de ma mère comme s'il s'agissait de ce que les anciens Grecs appelaient *kalos thanatos*, une belle mort. Pour eux c'était la mort parfaite, la mort d'un jeune homme noble et pur qui, tel Achille dans l'*Illiade*, fait montre de sa noblesse et de sa pureté en jouant son va-tout tandis qu'il lutte en première ligne pour des valeurs qui le dépassent ou qu'il croit le dépasser, qui tombe au combat et abandonne le monde des vivants au faîte de sa beauté et de sa vigueur et échappe ainsi à l'usure du temps et à la décrépitude qui corrompt les humains [...] pour ma mère, Manuel Mena était Achille (*Le Monarque*, p. 20-21).

Mais contrairement à Achille, la mémoire de Mena est en danger :

L'oubli avait entrepris son travail de démolition aussitôt après la mort de Manuel Mena. Dans sa propre maison, un épais silence incompréhensible [...] s'abattit sur lui [...] Quelques mois seulement après la mort de Manuel Mena, la famille ne faisait quasiment plus mention de son nom ou si elle le faisait, c'est qu'elle n'avait pas le choix ; qui plus est, quelques années seulement après sa mort, sa mère et ses sœurs détruisirent tous ses papiers, souvenirs et affaires (*Le Monarque*, p. 22-23).

Face à ces prises de conscience, néanmoins partagé à l'idée d'affronter ce passé très chargé, Cercas nous dit vouloir trouver des « informations sur Manuel Mena, [...] entre deux livres et à [ses] heures perdues, avant que la trace de sa courte vie s'estompe complètement et disparaisse de la mémoire précaire et usée de ceux qui l'avaient connu ou de l'ordre volatil des archives et des bibliothèques. (*Le Monarque*, p. 25) »

C'est ce que Cercas présente dans le reste du texte : les informations qu'il arrive à recueillir sur son grand-oncle et tout le processus de recherche qu'il déploie pour y parvenir. On suit alors Cercas qui, accompagné d'un ami cinéaste, David Trueba, retourne au village natal de sa famille, Ibahernando, où son grand-oncle passa son enfance et son

adolescence. Là-bas, il interroge des témoins de l'époque de la guerre civile, notamment un homme qui connut Mena enfant. Le texte est donc construit autour de ses deux axes de narration, l'un relatant les péripéties que mène Cercas pour recueillir des informations et des témoignages sur son grand-oncle, l'autre, alimenté par la recherche d'une objectivité impossible, où il expose les faits relatifs à la vie de Manuel Mena. Cercas présente aussi l'histoire d'Ibahernando de manière à dépeindre le contexte socio-politique qui contribua à ce que Mena, adolescent, adhère à la Phalange et au franquisme.

Au fil de ses recherches, la figure de Mena se précise dans l'esprit de l'auteur. Interrogeant un de ses oncles, qui avait été proches du jeune homme avant sa mort, il découvre que l'idéalisme de Mena s'est effrité au cours de la guerre : « [j]e compris que Manuel Mena n'avait pas toujours été un jeune idéaliste, un intellectuel de province ébloui par l'éclat romantique et totalitaire de la Phalange et qu'à un moment donné de la guerre, il avait cessé de concevoir celle-ci comme les jeunes idéalistes la concevaient depuis toujours » (*Le Monarque*, p. 247) ; il comprend qu'il « en avait [eu] marre de la guerre » (*Le Monarque*, p. 247) et que « [s]'il avait pu, il serait rentré à la maison [...] [mais] [qu']il était pris au piège » (*Le Monarque*, p. 247). Cette découverte contribue à approfondir, aux yeux de l'auteur, la figure de Mena, faisant ressortir les contradictions et les ambiguïtés qui teintent son souvenir.

Le texte se termine sur la visite qu'effectue Cercas, avec sa mère, au village de Bot, l'endroit où Mena serait supposément mort, après avoir été mortellement blessé sur le champ de bataille. Ils visitent la maison convertie en hôpital pendant la guerre où son grand-oncle fut placé avant de mourir, attendant d'être opéré d'urgence. S'arrêtant dans la pièce où il vécut ses derniers instants, Cercas et sa mère « voient » Manuel Mena « étendu et agonisant sur un grabat » (*Le Monarque*, p. 297). Il s'attend à ce que sa mère pleure, elle qui ne pleure jamais : « j'eus l'impression que si je voyais pour la première fois ma mère pleurer, ici et maintenant, la guerre aurait touché à son terme, soixante-dix-sept ans après sa fin. » (*Le Monarque*, p. 298) Sa mère, pourtant, ne pleure pas : ce moment qu'il croyait être un moment de soulagement pour elle n'en n'est pas un. Il se dit, alors « ça n'a pas de fin [...] ça n'a jamais de fin » (*Le Monarque*, p. 298), comme si le souvenir de la guerre continuait et continuerait immanquablement à avoir une emprise, dans le présent, sur ceux qui la connurent de proche ou de loin.

Cette dernière visite, qui représente le point ultime de sa quête, motive néanmoins Cercas à écrire sur son grand-oncle, les doutes et les malaises qui l'avaient empêché d'écrire jusqu'à-là devenant une nouvelle source de motivation qu'il partage avec le·a lecteur·ice :

[J]'allais finalement raconter l'histoire que je me refusais de raconter depuis le mitan de ma vie, que j'allais la raconter pour dire à ma mère la vérité sur Manuel Mena, la vérité que je ne pouvais pas ou n'osais pas lui dire autrement, non seulement la vérité sur la mémoire et la légende et l'affabulation, celle qu'elle avait créée ou contribué à créer et celle que j'écoutais depuis mon enfance, mais aussi la vérité de l'histoire, l'âpre vérité des faits, que j'allais donc raconter cette double vérité parce qu'elle contenait une vérité plus complète que les deux autres prises séparément, et parce que moi seul pouvais la raconter et personne d'autre [...] (*Le Monarque*, p. 309).

Il comprend, élément capital dans tout le texte, que lui seul peut raconter cette histoire, qu'il s'agit d'une sorte de devoir personnel : en parallèle au récit de son grand-oncle, il y a un récit de famille, celui de sa mère et le propre récit de sa quête. Lui seul est en position, ultimement, pour témoigner de la mémoire de sa propre famille, marquée par la guerre et le destin tragique du grand-oncle.

c. Daniel Mendelsohn : *The Lost*

Daniel Mendelsohn, né en 1960 à New York, professeur titulaire en littérature classique au Bard College, est un écrivain, critique littéraire et chroniqueur. Il grandit dans une famille juive au Long Island. En 1994, il complète un doctorat à l'Université de Princeton. Spécialiste des études classiques, il enseigne au fil des années dans différentes universités, notamment à Princeton et à l'Université de Virginie. En tant que chroniqueur, il publie fréquemment des chroniques culturelles dans des publications et des revues comme le *New Yorker* et le *New York Review of Book*.

En 1999, il publie l'essai autobiographique *The Elusive Embrace : Desire and the Riddle of Identity* qui mélange des thèmes liés à son homosexualité, à son histoire familiale, à la littérature et à la mythologie grecque. Dans une veine similaire, Mendelsohn publie en 2017 *An Odyssey: A Father, a Son, and an Epic*, un texte où se côtoient des éléments autobiographiques sur sa relation à son père et une analyse littéraire de *l'Odysée*

d'Homère. La majorité de ses ouvrages prennent cette forme hybride qui mobilise à la fois des éléments autobiographiques et des réflexions littéraires.

C'est en 2006 qu'il publie *The Lost: A Search for Six of Six Million*, son texte le plus connu, pour lequel il gagne notamment le Prix Médicis étranger et qui est depuis devenu un bestseller international. Le texte, au croisement de l'essai et de l'autobiographie raconte la quête menée par Mendelsohn pour connaître les détails de la vie et de la mort de son grand-oncle Shmiel, de sa grand-tante Ester et de leur quatre filles Lorka, Frydka, Ruchele et Bronia, assassiné·e·s à Bolechow, un village polonais, aujourd'hui situé en Ukraine, au cours de la Shoah par balles, durant Seconde Guerre mondiale.

Au tout début, Mendelsohn ne sait rien sur ses proches, excepté qu'ils ont été tués par les nazis. Il raconte comment, enfant, son grand-père, Abraham – surnommé Aby – partageait des histoires qui le captivaient, à propos de sa famille et de l'ancienne région successivement polonaise, russe et allemande qu'il avait quittée avec d'autres membres de sa famille dans les années 1920 pour émigrer aux États Unis : « [t]his was the man from whom I gleaned hundreds of stories and thousands of facts over the years » (*The Lost*, p. 15), écrit-il. Or, sur son grand-oncle Shmiel, sur sa femme et sur leurs filles, le grand-père ne dit rien : « [m]y grandfather told me all these stories, all these things, but he never talked about his brother and sister-in-law and the four girls who, to me, seemed not so much dead as lost, vanished not only from the world but – even more terrible to me – from my grandfather's stories. » (*The Lost*, p. 19) Pendant longtemps, Mendelsohn ne connaît même pas le nom de trois de ses quatre cousines.

De ce silence naît chez Mendelsohn un désir profond d'en apprendre davantage sur cette branche de sa famille. Lors de l'adolescence et au début de sa vingtaine, il mène des recherches sur elle, compilant des fiches : « when I was a young man in my twenties, I would occasionally dip back into the files I'd made, push my research a little farther, write a few new letters to this or that archive, learn a few more facts. (*The Lost*, p. 51) » Arrivé à la trentaine, il dit connaître tout ce qu'il peut connaître sur sa famille, excepté ce qui concerne Shmiel, Ester et leurs quatre filles :

By the time I was in my thirties, late thirties, it seemed clear that I knew everything there was to know about my family history [...] The only gap, the only irritating lacune, was Shmiel and his family, the lost ones about whom there were no facts to pencil in on the index cards, no dates to enter in the genealogy software, no anecdotes or stories to tell (*The Lost*, p. 51).

Pour approfondir ses recherches, Mendelsohn décide de partir à Bolechow, leur village natal, une première fois en 2001, avec ses deux frères et sa sœur, afin d'interroger certaines personnes qui y vivent. Ce voyage représente pour l'auteur le premier d'une série de voyages qui le mènent en Israël, en Australie, en Suède, au Danemark, puis une deuxième fois en Ukraine. Il cherche au cours de ses déplacements des informations concrètes sur Shmiel et sa famille, sur ce qui leur est arrivé, sur les circonstances de leur mort : il sait au départ qu'ils ont été tués par les nazis et tente de reconstruire comment cela est arrivé exactement. À partir de ce qu'il récolte, il arrive à reconstituer un portrait incomplet de Shmiel, d'Ester, de Lorka, Frydka, Ruchele et Bronia. Il en apprend sur leurs habitudes, sur leur personnalité – par exemple, que Frydka était très belle, que Lorka était silencieuse et discrète (*The Lost*, p. 377). Ces découvertes, qu'il partage avec le·a lecteur·ice permettent de les réhumaniser et de redonner vie à leur individualité. Peu à peu, ces six victimes, parmi les six millions de victimes de la Shoah, n'apparaissent plus comme des souvenirs lointains et oubliés, comme une statistique ou un nombre homogénéisants, mais comme des individus complexes ayant réellement vécu. Comme il l'avance, certaines découvertes favorisent ce processus : « we began to get the kind of concrete details that we'd wanted, the specifics that can transform statistics and dates into a story. » (*The Lost*, p. 185)

Mendelsohn en apprend également sur le contexte plus général dans lequel ils ont trouvés la mort et éventuellement sur les circonstances de celle-ci. À Bolechow, 3800 juifs·ves sont tués lors de l'extermination de masse perpétrée par les nazis en Pologne et en Europe de l'est, au cours des années 1941 à 1943¹¹. Appelée « Shoah par balles », cette étape de l'extermination des Juif·ves d'Europe centrale et d'Europe de l'est, au cours de laquelle des *Einsatzgruppen*, des unités de police politique militarisées, composées

¹¹ Shtetl Routes - NN Theatre, « Bolekhiv - Guidebook », 2 juillet 2020, <http://shtetlroutes.eu/en/bolekhiv-putvnik/>.

principalement de membres de la SS et de l'Ordnungspolizei¹², organisèrent des fusillades de masse, qui causa la mort de 1.5 million de Juif·ves.¹³ De l'été 1941 au printemps 1944, « les meurtriers répétaient le même processus encore et encore : ils exterminaient la population juive – hommes, femmes et enfants – par le biais de peloton d'exécution, la majorité du temps sur des sites juste à l'extérieur des villes et des villages.¹⁴ » Ces tueries pouvaient avoir lieu devant les locaux : la présence de spectateurs ne représentait pas un problème tant et aussi longtemps que le bon fonctionnement des opérations étaient maintenues. Comme l'avance le docteur en histoire Andrej Umansky, ces tueries « ont eu lieu à la vue de tous¹⁵ ».

Bolechow ne fait pas exception sur ce dernier point. Dans cette ville cohabitaient depuis plusieurs siècles différents groupes ethniques et religieux : Juif·ves, Polonais·es catholiques et Ukrainien·ne·s orthodoxes. Au moment de la guerre un sentiment de haine était entretenu par les Ukrainien·ne·s, en particulier par L'Organisation des nationalistes ukrainiens (OUN)¹⁶ envers les Juif·ves : iels étaient perçues comme des étrangers·ères, comme des sympathisant·e·s du régime bolchévique¹⁷. Dans ce climat, plusieurs Ukrainien·ne·s non seulement assistèrent, mais collaborèrent avec les nazis en participant activement aux tueries perpétrées contre les Juif·ves. En 1941, après le retrait des soviétiques de la région, plusieurs pogroms menés par la population ukrainienne ont lieux ; à partir de 1942, plusieurs milices ukrainiennes participent à ces tueries de masse¹⁸. Des civils y participent également ; Mendelsohn écrit à propos de cette collaboration, donnant un aperçu de l'étendu des meurtres commis par une partie de la population ukrainienne. Il explique comment ceuxelles, notamment les Ukrainien·nes qui avaient cohabité pendant des années avec les Juifs·ves sont passé·e·s, pendant la guerre, de voisin·e·s à meurtriers·ères :

¹² Police allemande du Troisième Reich active de 1936 à 1945.

¹³ Roderick Stackelberg, *The Routledge companion to Nazi Germany*. New York. Routledge, 2007, p. 163.

¹⁴ Patrick Desbois, *In Broad Daylight: The Secret Procedures behind the Holocaust by Bullets*. New York. Arcade Publishing, 2018, notre traduction.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Mouvement nationaliste d'extrême-droite ukrainien fondé en 1929.

¹⁷ Tadeusz Piotrowski, *Poland's Holocaust: Ethnic Strife, Collaboration with Occupying Forces and Genocide in the Second Republic, 1918-1947*. Jefferson. McFarland, 2007, p. 221.

¹⁸ Omer Bartov *Erased: vanishing traces of Jewish Galicia in present-day Ukraine*. Princeton. Princeton University Press, 2007, p. 73.

It is a matter of recorded fact that many of the most violent savageries carried out against the Jews of Eastern Europe were perpetrated not by the German themselves, but by the local population of Poles, Ukrainians [...] the neighbors, the intimates, with whom the Jews had lived side by side for centuries, until some delicate mechanism shifted and they turned on their neighbors. More than one survivor I interviewed, in the years following that first trip to Bolechow, expressed bemusement, or anger, or rage that the people they had considered to be neighbors could, in the next moment, become killers (*The Lost*, p. 159).

Mendelsohn rapporte les propos d'un témoin de l'époque qui partage avec lui des exemples précis de cette collaboration :

Another of the Australians I later came to know consistently and rather casually referred to the Ukrainian collaborators as *butchers* [...] One afternoon he said to me, Strutinski was a well-known butcher, he killed many people. And there was a butcher, Matwiejecki, who boasted that he personally killed four hundred Jews himself. There was also a family known as Manjuk – a family of Ukrainians, they spoke perfect Yiddish, and two of the brothers turned against the Jews in the Holocaust and they killed many Jews, too (*The Lost*, p. 159).

C'est au cœur de ce contexte que la famille de Mendelsohn est assassinée. Tel que mentionné, en 1941, les autorités soviétiques qui avaient le contrôle de la région, se retirent suite à la rupture par l'Allemagne du pacte Molotov-Ribbentrop, traité de non-agression entre l'Allemagne et l'Union soviétique¹⁹. Au mois d'août, Bolechow passe alors sous contrôle allemand : une première *Aktion* – une opération d'extermination – est organisée le 28 et le 29 octobre 1941, au cours de laquelle plus de mille Juif·ves sont assassiné·e·s. Une deuxième *Aktion* a lieu du 3 au 5 septembre 1942 : des milliers de Juif·ves y sont aussi brutalement assassiné·e·s ; deux mille autres Juif·ves sont déporté·e·s au camp d'extermination de Belzec.

Mendelsohn apprend que Ruchele est morte au cours de la première *Aktion* et qu'Ester et Bronia ont été déportées, lors de la deuxième *Aktion*, au camp de Belzec où elles périssent – il apprend, plus tard, que Bronia est en fait morte à Bolechow, avec d'autres enfants. De fil en aiguille, il découvre également que Shmiel et Frydka, qui avaient réussi à se cacher chez le petit ami de cette dernière, sont dénoncé·e·s, potentiellement par un voisin, avant d'être abattu·e·s dans la cour de la maison où ils s'étaient mis à l'abri.

¹⁹ *Ibid.*

Lorka, quant à elle, aurait réussi à fuir avant de rejoindre le mouvement de résistance qui s'organisait alors dans la forêt environnante. Les circonstances précises de sa mort demeurent inconnues.

À travers le compte-rendu de ses recherches, Mendelsohn intègre à son texte de nombreuses réflexions sur le savoir qu'il arrive ainsi à déterrer. *The Lost* permet au final à l'auteur de présenter au·à la lecteur·ice toute l'information qu'il retrouve au fil des années sur les membres de sa famille, en explicitant les circonstances qui lui permettent de retrouver ces informations. Cette approche, similaire à celle de Cercas, soulève différents enjeux épistémologiques, liés à la transmission d'un savoir sur une certaine microhistoire et sur la mémoire familiale et collective, que nous examinerons dans les chapitres suivants.

1. Chapitre 1 : débats historiographiques et littéraires récents autour du roman historique

Les débats concernant la nature des liens qui unissent l'histoire et la littérature ont connu depuis le début des années 2000 une résurgence. La publication depuis le tournant du millénaire de livres venus fragiliser la frontière séparant les deux disciplines est en grande partie responsable des disputes intellectuelles qui ont animé le champ historiographique et littéraire ces dernières années. Dans ce premier chapitre nous essaierons de faire une synthèse des différents arguments défendus par les deux principales écoles de pensée issues de ces débats ; ce compte-rendu vise à mieux cerner l'environnement intellectuel dans lequel *The Lost* et *Le Monarque des Ombres* ont été écrits et publiés. Cette analyse permettra, ultimement, de mieux évaluer la place qu'occupent les enjeux littéraires, historiographiques et méthodologiques, analysés plus en profondeur dans le chapitre 2 et 3, soulevés par les deux romans.

1.1 Le cas des *Bienveillantes* et d'*HHhH*

Un nombre important de romans faisant se côtoyer, sous différentes formes, l'histoire et la littérature ont été publiés au cours des vingt dernières années²⁰. L'essayiste et critique littéraire français Dominique Viart va jusqu'à circonscrire le début de cette tendance aux années 1980, période où les publications contrastent avec la « littérature sans histoire », comme l'entend Nelly Wolf, du Nouveau Roman, alors omniprésent. Pour Viart, plusieurs auteur·ice·s, à partir de cette période, « choisissent des événements historiques comme objets de récits et de romans.²¹ »

Dans ce qui suit, nous nous pencherons sur deux textes qui correspondent à cette description, *Les Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell et *HHhH* (2010) de Laurent

²⁰ Une liste non-exhaustive d'ouvrages correspondant à cette définition, qui ne seront pas abordés dans ce mémoire, pourrait comprendre les titres suivants : *Jan Karski* (2009) de Yannick Haenel, *Les Onze* (2009) de Pierre Michon, *L'homme qui aimait les chiens* (2009) de Leonardo Padura, *Six mois, six jours* (2010) de Karine Tuil, *Limonov* (2011) d'Emmanuel Carrère.

²¹ Dominique Viart, « La mise en oeuvre historique du récit de filiation : Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus d'Ivan Jablonka », *Revue des Sciences Humaines : Le savoir historique de la littérature*, n° 321, mars 2016, p. 83.

Binet. Ces deux exemples, sélectionnés avant tout pour la quantité et la qualité des débats littéraires et historiographiques qu'ils ont suscités, nous permettrons de poser les bases des différents arguments avancés par chaque camp. Ces deux romans constituent en effet les échantillons idéals d'une littérature venue ébranler, depuis quelques années, les codes souvent considérés comme hermétiques qui régissent les disciplines littéraire et historiographique ; ils ont, chacun à leur manière, soulevé de nombreuses questions concernant les limites et la nature de la distinction littérature-histoire.

Le premier ouvrage en question, *Les Bienveillantes*, publié en français en 2006 par l'écrivain franco-américain Jonathan Littell, présente les mémoires fictifs de Maximilien Aue, officier SS qui participe aux massacres de masse nazis perpétrés au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Le texte présente l'expérience du narrateur, qui témoigne rétrospectivement de ses années de guerre, de sa participation aux tueries à l'Est alors qu'il est membre d'un Einsatzgruppen, à son affectation dans le Caucase puis à Stalingrad, à son retour à Berlin où il vit la fin de la guerre, les bombardements et l'approche des troupes soviétiques. Son ascension dans la hiérarchie SS et son affectation à différents postes bureaucratiques de renseignement y sont décrites avec détail.

Littell base donc son roman sur l'histoire de l'Allemagne nazie, en particulier sur l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale telle qu'elle est vécue par un haut gradé allemand : différents personnages historiques réels – Heinrich Himmler, Adolf Eichmann, Albert Speer, pour en nommer quelques-uns – apparaissent dans le roman à plusieurs reprises. Des événements clés de la Deuxième Guerre mondiale, comme la bataille de Stalingrad, sont mis en scène par l'auteur ainsi que des lieux réels, comme les camps d'extermination d'Auschwitz et de Belzec que visite le protagoniste à un certain point du roman.

Remportant l'année de sa sortie le prix Goncourt et le grand prix du roman de l'Académie française, le texte de Littell divise la critique, notamment en raison de la représentation très crue de la violence et de l'horreur nazies qu'il propose, de l'humanisation du narrateur choisie par l'auteur et du manque général de réalisme et de vraisemblance. Le cinéaste et écrivain Claude Lanzmann, célèbre pour son documentaire-fleuve *Shoah* (1981), qui donne la parole aux rescapés des camps de concentration et

d'extermination, ainsi qu'à certains exécuteurs nazis, commente dès 2006 le livre de Littell. Son analyse sévère, rapportée par Jean Solchany dans un article consacré à Littell, dénonce les « "900 pages torrentielles qui n'arrivent jamais à l'incarnation"²² » ou encore « l'"effet de déréalisation", "l'indifférenciation de la logorrhée", la "fascination" de l'auteur "pour l'horreur", "pour l'ordure, pour le cauchemar et le fantastique de la perversion sexuelle".²³ »

Dans le même ordre d'idées, l'historien Florent Brayard « reproche à Jonathan Littell [...] de manquer au double impératif du devoir de vraisemblance et du devoir de dignité que se doit de respecter tout artiste ou tout chercheur s'exprimant sur la Shoah.²⁴ » Édouard Husson, également historien, qualifie *Les Bienveillantes*, dans un article de 2006 publié dans *Le Figaro*, de « gigantesque canular²⁵ ».

D'entrée de jeu, ce cas de figure exprime bien le malaise que semblent éprouver les historien·ne·s à l'idée que l'histoire soit abordée d'après un angle fictionnel et plus largement par le biais de moyens littéraires. L'argument de la vraisemblance semble être mis de l'avant dans les critiques adressées aux *Bienveillantes* : c'est cette dimension du texte de Littell qui a, comme le rapporte Solchany, le plus irrité les historien·ne·s qui se sont penché·e·s sur le livre²⁶ et qui lui ont reproché, en grande majorité, son laxisme sur le plan de la rigueur historique.

Il est important, toutefois, de se familiariser avec les intentions de l'auteur pour tenter de voir où se situe le roman vis-à-vis l'histoire et ainsi cibler ce qui, dans les critiques émises par les historien·ne·s, relève peut-être d'un malentendu. Dans un échange accordé à l'historien français Pierre Nora, Littell avoue considérer son livre comme un exercice littéraire, une « façon d'approcher la vérité autrement ». Ce qui importe donc pour lui, c'est qu'il « fonctionne comme opérateur de littéraire. » Qualifiant ainsi son œuvre, Littell lui accorde implicitement une certaine liberté, liberté que l'historien qui exerce dans le cadre de l'historiographie ne peut pas nécessairement intégrer à son travail. Ici, la littérature est

²² Jean Solchany, « Les Bienveillantes ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, vol. 54-3, n° 3, septembre 2007, p. 160.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Edouard Husson, « Les Bienveillantes, un canular déplacé », *Le Figaro.fr*, 26 août 2020, https://www.lefigaro.fr/debats/2006/11/08/01005-20061108ARTFIG90047-les_bienveillantes_un_canular_deplace.php.

²⁶ *Op. cit.*, Solchany, p. 162.

associée à une liberté qui se présente au niveau formel, méthodologique et historique. N'œuvrant pas dans un champ historiographique, Littell se détache des codes et des procédures normalement associées à cette discipline. L'association littérature-liberté reviendra par ailleurs à quelques reprises dans les différentes analyses des rapports littérature-histoire qui seront présentées dans ce premier chapitre.

Littell a donc une posture particulière : sensible aux enjeux de la documentation historique et de l'historiographie, il écrit un roman et emprunte donc beaucoup à la littérature pour construire son récit. Ainsi, l'écrivain essaie de coller le plus près à la dimension historique de ce qu'il traite dans son texte, selon sa « capacité à absorber et comprendre les données historiques. » Les autres dimensions de son écriture par exemple « le fantasmatique, l'onirique, le tragique, etc. » sont ancrées autour de cette « strate historique. » À la question de savoir pourquoi il y a ces autres dimensions, Littell avance qu'il serait incapable de répondre : « c'est comme ça. Si ce n'était pas comme ça, j'aurais peut-être écrit un livre d'histoire, mais pas un roman », précise-t-il.

En effet, malgré que l'ouvrage de Littell soit construit à partir d'un énorme travail de documentation, il ne serait pas, comme le rappelle Nora, un roman historique : son statut serait davantage ambigu. Deux dimensions, qui s'entremêlent, sont en ce sens constitutives du roman de Littell : la première, davantage liée à l'histoire, se manifeste dans la relation très particulière que l'auteur entretient avec la documentation, qui est chez lui « intériorisée, presque habitée » ; la deuxième, plutôt liée à la littérature et à la fiction, s'incarne dans le « mélange déroutant d'hypperréalisme et de remontées d'inconscient » présent dans le roman, dans la « pulsion si explosive, fluviale, de fiction et de fantasme²⁷ » que l'on y retrouve.

En réaction aux critiques reprochant aux *Bienveillantes* de manquer de rigueur sur le plan historique, Julia Kristeva défend dans cette optique, au cours d'une conférence donnée en avril 2007, le roman de Littell, suggérant que « *Les Bienveillantes* n'est pas un ouvrage d'historien, pas plus qu'une analyse de la Shoah : c'est une fiction qui restitue l'univers d'un criminel.²⁸ » Elle encourage à ne « pas [lire] le roman avec les critères que

²⁷ Jonathan Littell et Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire et le roman », *Le Débat*, n° 144, n° 2, 2007, p. 30. ; *Ibid.*, p. 30 ; *Ibid.*, p. 40 ; *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 31-32. ; *Ibid.*, p. 32 ; *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.*

²⁸ Julia Kristeva « De l'abjection à la banalité du mal - autour des *Bienveillantes* de Jonathan Littell », Paris, L'École Normale Supérieure, Université Paris-VII, 2007, <http://www.kristeva.fr/abjection.html>.

requiert une œuvre d'historien, mais avec ceux que requiert une œuvre d'imagination. C'est sur ce plan, et sur ce seul plan que des questions surgissent, autrement plus douloureuses, voire insolubles, que les objections des historiens et des moralistes.²⁹ »

Dans l'ensemble, le cas Littell représente bien un problème plus large concernant la capacité de la littérature, sur le plan formel, méthodologique et épistémologique à produire et à transmettre du savoir historique. Comme nous le voyons ici, différent·e·s intervenant·e·s défendent d'un côté la nature littéraire de l'œuvre de Littell : iels revendiquent l'intérêt spécifiquement littéraire du texte, c'est-à-dire la force avec laquelle il propose une lecture *autre* de l'histoire, une lecture qui répond à des impératifs différents de ceux généralement imposés par la pratique historique ; une lecture qui aborde, autrement dit, des enjeux différents, de l'ordre de l'inconscient ou de l'imagination, par exemple, comme le proposent respectivement Nora et Kristeva. Le champ littéraire permettrait à Littell d'aller au-delà d'enjeux spécifiquement historiographiques ou historiques auxquels pourrait se limiter le domaine de l'essai en histoire.

D'un autre côté, la manière dont le texte de Littell travaille le matériau historique et la forme littéraire qu'il prend préoccupe certain·e·s historien·ne·s. Le style foisonnant et personnel de Littell, qui n'inclut aucun système de notes ou d'appareil critique, ne répond pas aux normes scientifiques de la communauté historique savante. Il est donc possible d'avancer l'idée que la dimension littéraire des *Bienveillantes* représente à la fois sa force et sa faiblesse, selon la perspective avec laquelle on l'aborde.

Il est aussi possible de voir le statut de fiction des *Bienveillantes* comme étant lié à la biographie de l'auteur, à sa famille : Littell, né à New York, est descendant d'une famille juive émigrée de Russie aux États-Unis. L'auteur grandit et vit en France jusqu'au moment où il quitte l'Europe pour poursuivre ses études à l'université Yale au Connecticut. Le narrateur qu'il met en scène grandit lui aussi en France : lui aussi, comme Littell dont la nationalité franco-américaine est double, possède une double identité, cette fois-ci française et allemande. L'auteur inventerait en quelque sorte une histoire européenne et potentiellement une histoire familiale qui parlent de sa propre famille.

L'histoire et la littérature, dans le cas de Littell et des romans historiques récents étudiés ici, sont donc particulièrement intriquées. C'est la littérature qui permet par

²⁹ *Ibid.*

exemple à l'écrivain franco-américain de combler les lacunes inhérentes à la documentation. Pour Littell, subsistent des blancs importants, malgré l'abondance des archives nazies, des « millions de pages de documents [...] accessibles à Moscou depuis les années 1990 [...] [d]es milliers de pages de témoignages des survivants de tous les bords, et [d]es milliers de pages de dépositions des criminels, notamment durant leurs procès³⁰», des blancs importants qui deviennent plus apparents au fur et à mesure que l'on maîtrise cette documentation. Il affirme avoir recours au narratif pour combler les « parts d'ombre³¹ » de cette documentation :

Dans les sujets historiques où les parts d'ombre sont énormes, on a recours au narratif. L'histoire devient tout simplement une histoire [...] on a un matériau à peu près commun, sur lequel tout le monde est d'accord, puis on l'interprète et on en tire une histoire. C'est un narratif, un narratif qui obéit aux lois de l'historiographie, fondé sur des faits, et l'interprétation qu'en fait l'historien, selon ses biais et son époque³².

Du côté de la discipline historique, qui vise à un maximum de clarté et de d'objectivité, nous trouvons des considérations qui pourraient, au moins en apparence, être rapprochées de celles de Littell. Paul Veyne, historien, traite dans son ouvrage *Comment on écrit l'histoire*, publié en 1971, de questions cruciales pour l'historiographie contemporaine. L'historien français y décrit l'approche méthodologique spécifique à l'histoire et à l'historiographie, avançant par exemple que l'historien « découpe dans les témoignages et documents l'événement tel qu'il a choisi de le faire être³³ » ou encore que « l'histoire est narration³⁴ ». Plus significatif encore vis-à-vis les propos de Littell, Veyne rappelle qu'il existe des lacunes dans le tissu historique parce que les documents contiennent nécessairement des lacunes :

En aucun cas un document [...] ne coïncide complètement avec un événement [...] quelques nombreux qu'ils soient, les documents sont nécessairement

³⁰ *Op. cit.*, Littell et Nora, p. 33.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*. Paris. Seuil, 2015, p. 62.

³⁴ *Ibid.*, p. 131-32.

indirects et incomplets ; il faut les projeter sur le plan choisi et les relier entre eux³⁵.

Il est pertinent ici d'examiner les parallèles qui existent entre le discours de Littell et celui de Veyne. Les deux intellectuels soulignent les manques qui composent la documentation, nommant ces manques « parts d'ombre » ou « lacunes » : ils ont chacun conscience de la dimension fragmentaire, incomplète de la documentation historique. Ils semblent également être tous deux interpellés par la nature narrative de l'écriture de l'histoire. Les travaux de Littell et ceux de Veyne, malgré ces sensibilités communes, n'appartiennent pourtant pas au même champ intellectuel : l'œuvre de Littell se situe du côté de la littérature et de la fiction tandis que celle de Veyne appartient davantage au domaine scientifique de la recherche historique et historiographique. Que leur conception de l'écriture de l'histoire semble partager, au-delà de cette distinction, des points communs, montre bien en quoi la frontière qui sépare l'écriture de l'histoire dans un contexte littéraire de l'historiographie savante peut parfois être poreuse ou difficile à cerner : leurs enjeux, sans être exactement du même ordre, peuvent en effet s'apparenter. Cette parenté et ces considérations qui semblent se rapprocher en apparence peuvent être responsables des opinions marquées caractérisant les positions des différent·e·s critiques de ce type de romans.

Il est donc important de préciser que des différences fondamentales subsistent entre un ouvrage d'histoire et un roman : les réflexions de Veyne concernent le premier type d'ouvrage uniquement. Ses remarques s'inscrivent à l'intérieur d'un discours spécifique, c'est-à-dire à l'intérieur de la discipline historiographique, et cherchent au sein de celle-ci à éliminer le mythe de l'objectivité absolue de l'historien et à déconstruire l'idéal d'une histoire qui raconterait des « faits » absolus et vrais à 100%. Ces préoccupations ne concernent pas directement le roman et la littérature où tout, d'une certaine manière, est possible : en littérature, les différences quant à ce qui est attendu des auteur·ice·s se définissent avant tout à partir des genres littéraires et à partir d'un pacte de lecture. Penser le roman de Littell à partir des réflexions de Veyne peut permettre de réfléchir à certains enjeux présents dans le roman, mais cet exercice d'analyse demeure limité par les champs

³⁵ *Ibid.*, p. 207.

disciplinaires propres à l'auteur et à l'historien. Si le geste de Littell et celui décrit par Veyne peuvent être pensés de manière parallèle, ils ne sont toutefois pas équivalents et demeurent inconciliables.

Comme pour *Les Bienveillantes*, le roman *HHhH* (2010) de Laurent Binet représente un autre ouvrage venu ébranler les idées généralement admises sur la distinction histoire-littérature. Peter Tame, chercheur irlandais associé à la Queen's University de Belfast, situe justement le roman de Binet aux côtés des *Bienveillantes*, considérant que les deux ouvrages, avec d'autres textes publiés en France depuis le début des années 2000, intègrent à leur contenu un processus « d'autoréflexion historiographique³⁶ ». Pour Tame, ces œuvres ont en commun d'inclure dans leur contenu une dimension pédagogique et d'utiliser la première personne du singulier, le « je » : cette présence d'une dimension didactique et égocentrique éloignerait leur texte du genre du roman, selon le critique³⁷.

Marla Epp, chercheuse française et enseignante à la MacEwan University à Edmonton, abonde également dans ce sens : « [*HHhH*] se place volontairement dans le sillage des polémiques qu'a suscitées la publication des *Bienveillantes* en 2006³⁸ », écrit-elle par exemple dans un texte critique qu'elle consacre conjointement au roman de Binet et à un roman de Pierre Michon, *Les Onze* (2009). Pour elle, *HHhH*, comme *Jan Karski* de Yannick Haënel publié la même année « illustrent exemplairement la relation tendue du roman contemporain avec l'histoire.³⁹ »

Le récit que présente Binet s'articule autour de la même période historique que le roman de Littell, soit la Deuxième Guerre mondiale. *HHhH* traite de l'attentat mené en 1942 contre Reinhardt Heydrich, alors vice-gouverneur de la Bohême-Moravie, par deux résistants tchécoslovaques. Le texte est parsemé tout au long des réflexions d'un narrateur métafictionnel, apparenté à l'auteur lui-même. Le lecteur·ice est donc exposé·e, au cours de sa lecture aux questionnements méthodologiques et historiographiques du chercheur-historien à propos des recherches qu'il mène afin de reconstruire le récit de la vie des deux

³⁶ Peter Tame, « "Ceci n'est pas un roman" : *HHhH* de Laurent Binet, en deçà ou au delà de la fiction ? », dans *Mémoires occupées: fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, éd. par Marc Dambre. Paris. Presses Sorbonne nouvelle, 2019, p. 129.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Marla Epp, « La documentation historique : un effet de vérité dans le roman contemporain ? », *Captures*, vol. 3, n° 2, 2018, p. 2.

³⁹ *Ibid.*

résistants, de l'assassinat du dirigeant nazi et du contexte sociopolitique de la Tchécoslovaquie alors annexée par l'Allemagne.

Dans un passage, qui représente bien le type de questionnements animant le texte de Binet, le narrateur métافictionnel, après avoir lu un roman déjà publié sur l'attentat qu'il cherche lui-même à décrire, se questionne sur la couleur de l'auto dans laquelle Heydrich a été attaqué. L'auteur du livre qu'il lit affirme que cette dernière est verte, ce qui ébranle ses convictions : « du coup, je m'interroge⁴⁰ » avance-t-il, « cette Mercedes, pourtant je l'ai vue noire, j'en suis sûr, aussi bien au musée de l'Armée à Prague, où la voiture était exposée, et puis sur les nombreuses photos que j'ai pu consulter.⁴¹ » Ce genre de questionnements, de remises en question et de réflexions concernant le contenu de l'information qu'il présente au·à le lecteur·ice parsèment le roman de Binet. Comme il l'avance lui-même dans un entretien accordé à Monica Latham, professeure de littérature britannique à l'Université de Lorraine, « l'angle de travail derrière *HHhH* était la recherche fanatique pour la vérité historique⁴² ». Cet angle de travail s'incarne dans l'attitude du narrateur, obsédé par l'authenticité des détails des événements qu'il cherche à décrire et des personnages historiques qu'il cherche à mettre en scène.

L'intérêt pour Binet, comme il l'admet lui-même, réside dans la confrontation entre la fiction et l'histoire⁴³. Certains passages du roman sont fictionnalisés, par exemple le chapitre 105⁴⁴, dans lequel l'auteur *imagine* les détails d'une mission aérienne ratée, réellement effectuée par Heydrich en 1940. Des passages comme celui-ci sont fictionnalisés : cette fictionnalisation est déployée malgré l'exigence de véricité historique qui plane sur tout le texte. Elle est mise en place malgré les réticences du narrateur face au « caractère puénil et ridicule de l'invention romanesque⁴⁵ », malgré le pacte de lecture, vis-à-vis duquel il « aurait pu être plus clair⁴⁶ ». Tout le texte laisse effectivement entendre que le narrateur-auteur signe avec le·a lecteur·ice un « pacte d'historicité, qui consiste à ne

⁴⁰ Laurent Binet, *HHhH*. Paris. Le Livre de Poche, 2012, p. 253.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Monica Latham, « Reflections on Truth, Veracity, Fictionalization, and Falsification: Laurent Binet, Interviewed by Monica Latham », dans *Conversations with Biographical Novelists: Truthful Fictions across the Globe*, éd. par Lackey Michael. Londres. Bloomsbury Publishing, 2018, p. 37, notre traduction.

⁴³ *Ibid.*, 34.

⁴⁴ *Op. cit.*, Binet, p. 171-173.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 67.

mettre dans son “entonnoir narratif” [...] que les données qu’il a pu vérifier d’après ses procédés de documentation⁴⁷ », pacte qui est alors rompu dans ces passages où l’auteur *imagine, suppose* ou *extrapole* sur ce qu’il ne peut connaître avec certitude.

Cette relation tendue entre le fictionnel et l’histoire rend mal à l’aise certains critiques qui perçoivent dans la démarche du narrateur-auteur une contradiction. Peter Tame, par exemple, parle de la gêne évidente de Binet face au genre romanesque⁴⁸, allant jusqu’à dire que ce dernier pratique une certaine « mise en accusation du roman⁴⁹ ». Il note du même coup la « rigidité de son approche historiographique⁵⁰ ». Il est donc simultanément critique de la dimension historiographique présente dans *HHhH* et du choix de Binet de ne pas adhérer entièrement au genre du roman : Binet se priverait, en campant son récit dans l’histoire, de la liberté propre au roman⁵¹. Il avance que, de manière générale, la « fragmentation des registres et des sections [dans *HHhH*] a tendance à déstabiliser et à désorienter le lecteur, à le défamiliariser.⁵² » Tame semble ainsi condamner l’hybridité des registres d’*HHhH*, son penchant tantôt historiographique, tantôt littéraire ou fictionnel et l’indécision avec laquelle Binet passe de l’un à l’autre.

Marla Epp, quant à elle, souligne la faiblesse de la démarche de Binet : son idéal de vérité historique, selon elle, serait miné par l’intégration dans le texte des sources et des citations à partir desquelles l’auteur travaille :

L’intégration des citations dans *HHhH* [...] n’a pas toujours l’effet escompté. Les citations tirées des textes historiques et de sources primaires – journaux, lettres et peintures, entre autres documents – produisent un effet d’incertitude. En dévoilant les références qui constituent la base historique du roman, Binet [...] [encourage] le lecteur à se demander où se situent les frontières entre fait et fiction⁵³.

⁴⁷ Van Kelly, « La rhétorique d’*HHhH* : entrer dans le virage avec Binet, Heydrich, Gabčík et Kubiš », dans *Mémoires occupées: fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, éd. par Marc Dambre. Paris. Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 137.

⁴⁸ *Op. cit.*, Tame, p. 130.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁵¹ *Ibid.*, p. 132.

⁵² *Ibid.*, p. 133.

⁵³ *Op cit.*, Epp, p. 4.

Dans la même optique, la tendance qu'a Binet de partager avec le·a lecteur·ice ses incertitudes et ses remises en question fragiliserait selon Epp le statut d'expert qu'il aimerait entretenir. Cette propension « crée tantôt un effet de fiabilité, tantôt un questionnement de [son] statut d'expert⁵⁴ ».

Ces critiques évoquent l'inconfort qu'éprouvent certain·e·s commentateur·ice·s vis-à-vis la dimension inclassable du texte de Binet. Elles ne prennent toutefois pas en compte l'éventualité que Binet mette consciemment en place ces contradictions, ces échanges entre le fictif et l'historiographique : iels voient plutôt dans ces échanges des faiblesses formelles et méthodologiques qui nuisent à la qualité du texte. Binet lui-même souligne pourtant la dimension autoréflexive et démonstrative d'une telle démarche :

Les chapitres dans lesquels je fictionnalise sont toujours signalés comme tel à un certain moment, et ils servent volontairement à illustrer les dialogues et les débats que je voulais avoir avec le lecteur en lien avec la question de savoir comment raconter une histoire vraie⁵⁵.

À propos du passage où il décrit la mission aérienne effectuée par Heydrich au-dessus du territoire soviétique, il avance les propos suivants, qui évoquent bien l'intention qui motive son choix de fictionnaliser cet événement :

J'aime cette scène, je l'ai donc gardée dans mon roman, mais pour ne pas trahir le contrat établi avec mon lecteur, elle est devenue le sujet d'un commentaire méta-créatif : quelques chapitres après, je la déconstruis et j'admets que j'ai eu recours à la fiction. Et, évidemment, tout cela va à l'encontre de mon projet créatif et à l'encontre du contrat de lecture, donc j'utilise ce chapitre pour illustrer la relation entre la fiction et l'histoire. C'est donc vrai que dans mon livre j'insère des chapitres qui sont purement fictionnels, mais je les présente au lecteur comme tels et je signale leur fictionnalité⁵⁶.

Les critiques mentionnées plus haut ne semblent pas intégrer cette dimension dans le commentaire qu'iels font du texte de Binet. On lui reproche, au final, de ne pas adhérer à un seul registre d'écriture : le passage incessant de la fiction à des commentaires d'ordre historiographique fragiliserait tantôt la rigueur scientifique du texte, tantôt ses qualités

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Op. cit.*, Latham, p. 36, notre traduction.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 36-37, notre traduction.

romanesques. Ce genre de critiques semblent s'articuler autour de l'idée que, pour fonctionner et éviter les contradictions, le texte devrait répondre aux impératifs méthodologiques d'un seul registre sans qu'il y ait la moindre ouverture ou le moindre glissement vers d'autres registres. Elles ne reconnaîtraient pas les avantages épistémologiques potentiels d'une démarche qui tente de brouiller sciemment la ligne de démarcation séparant la littérature de l'histoire, voyant plutôt dans cette dernière un manque de rigueur ou un échec sur le plan littéraire et historiographique.

Sans chercher à prendre position, nous avons évoqué ces deux exemples pour illustrer comment la publication de textes venant ébranler la distinction normalement admise entre histoire et littérature suscite des opinions tranchées de la part des critiques. Qu'il s'agisse des critiques des *Bienveillantes* ou d'*HHhH*, elles semblent toutes s'articuler autour du traitement que font Jonathan Littell et Laurent Binet, dans leur roman, de l'histoire. Dans ce qui suit, nous tenterons de départager de manière plus générale les arguments principaux des deux perspectives exemplifiées dans ces critiques : celle qui conçoit positivement la rencontre, dans le roman, de l'histoire et de la littérature et celle qui demeure méfiante vis-à-vis celle-ci.

1.2 Pour l'hybridité des genres : vision favorable à la rencontre de l'histoire et de la littérature

La rencontre de l'histoire et de la littérature évoque pour certain·e·s un sentiment positif : voyant dans le décloisonnement de la discipline historique et de son écriture des avantages d'ordre méthodologique et épistémologique, certain·e·s écrivain·e·s et certain·e·s historien·ne·s préconisent dans leur travail et dans celui des autres les échanges possibles entre les deux disciplines. Pour illustrer cette position nous nous pencherons d'abord sur un ouvrage de l'historien français Ivan Jablonka intitulé *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*. Ce texte, publié en 2014, présente les arguments de l'auteur en faveur de la conciliation plus générale des sciences sociales et de la création littéraire.

Pour Jablonka, la littérature représente vis-à-vis l'histoire une possibilité d'avancement épistémologique et de progrès réflexif⁵⁷. Dans une formulation qui renferme le cœur de sa pensée, l'auteur affirme dès les premières pages de son essai que « concilier sciences sociales et création littéraire, c'est tenter d'écrire de manière plus libre, plus juste, plus originale, plus réflexive, non pour relâcher la scientificité de la recherche, mais au contraire pour la renforcer.⁵⁸ » Trois questions de fond orientent sa réflexion : « qu'est-ce qui, intellectuellement, fonde l'histoire en tant que science sociale ? Quelles sont ses spécificités ? Sont-elles réellement irréconciliables avec celles qui sont propres à la littérature ?⁵⁹ » Les raisons qui amènent Jablonka à poser ces questions sont directement liées à sa position et à sa formation d'historien, dans le contexte spécifiquement français des études historiennes. Ce qu'il tente de faire alors est de déconstruire, de l'intérieur, les idées préconçues qui dominent en France quant à la fermeture et au repli sur soi de la discipline historique.

Pour y arriver, il présente d'abord l'historique, depuis l'Antiquité, des différentes interactions de l'histoire et de la littérature. Cette approche lui permet de montrer qu'il existe historiquement un « point de contact entre littérature et sciences sociales, une zone d'interpénétration où les appartenances sont indécidables ». Son essai, qui comme l'indique son sous-titre, prend parfois la forme d'un manifeste, cherche à démontrer la pertinence d'œuvres qui seraient à la jonction des deux disciplines. Ces œuvres échangent des outils formels et méthodologiques et intègrent à leur contenu des éléments des sciences sociales et de la littérature. Jablonka valorise, dans une formulation qui semble aporétique, de

[p]roduire un texte qui soit intégralement littérature et intégralement sciences sociales, qui apporte des preuves dans et par un récit ; une histoire qui est littérature parce qu'elle démontre, non parce qu'elle met de la "chair", insuffle de la "vie", crée des "ambiances" ; une recherche où s'approfondit un problème, non des résultats jetés dans une non-écriture comme des poissons sur un étal ; en un mot, une littérature qui obéit aux règles de la méthode.

⁵⁷ Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine : Manifeste pour les sciences sociales*. Paris. Éditions du Seuil, 2017 [2014], p. 13.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*

Pour lui, « l'histoire est une *possibilité d'expérimentation littéraire* » : elle gagne à emprunter aux techniques et au style de l'écriture littéraire. Comme il le suggère, « jamais le raisonnement historique n'a empêché d'écrire, de construire une narration, de mener un travail sur la langue, ni même d'avoir une intention esthétique.⁶⁰ »

Le discours que développe Jablonka autour des avantages épistémologiques et formels de la conciliation histoire-littérature se reflète dans un autre de ses ouvrages, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, paru en 2012. Dans ce texte, l'historien retrace, à partir d'archives et de témoignages, la vie de ses grands-parents paternels, morts à Auschwitz en 1943. Ce texte hybride, qui emprunte à la fois à l'historiographie, à la littérature et à l'essai, représente pour l'auteur une mise en œuvre concrète des idées qu'il développe dans *L'histoire est une littérature contemporaine* : la démarche qu'il préconise dans *Histoire des grands-parents* a pour but « d'inscrire les sciences sociales dans une forme qui tient à la fois de l'enquête, du témoignage, de l'autobiographie, du récit – histoire en tant qu'elle met en œuvre un raisonnement, littérature en tant qu'elle fait vivre un texte.⁶¹ » Elle représente une tentative pour concilier une certaine scientificité et la littérarité du « je⁶² ». L'idéal de recherche et d'écriture qu'envisage Jablonka dans *L'histoire est une littérature contemporaine* renvoie donc aux codes qu'il déploie dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* : les deux ouvrages se lisent conjointement, le second étant la mise en application des idées soutenues dans le premier.

Ce qui ressort, notamment, du discours de Jablonka et du texte qu'il consacre à ses grands-parents disparus, est l'idée que la littérature sert l'histoire d'une manière bien spécifique : elle assure une transmission perfectionnée de l'histoire qui la rend, aux yeux du·de la lecteur·rice, plus touchante et plus prenante. Cette idée est par ailleurs partagée par Pierre Nora et Patrick Boucheron, deux historiens particulièrement estimés en France. L'un et l'autre conçoivent que la littérature permet de *mieux dire* l'histoire. L'analyse de Nora, qui se réfère aux *Bienveillantes* de Littell, souligne l'influence positive de la littérature sur l'écriture de l'histoire, en particulier sur la fiction historique.

Nora réfléchit à cette influence d'après sa position d'historien. Selon lui, c'est la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 212 ; *Ibid.* p. 249 ; *Ibid.* ; *Ibid.* p. 247.

⁶¹ *Ibid.*, p. 283.

⁶² *Ibid.*, p. 293.

littérature, par sa sensibilité et sa force d'évocation, qui permet par exemple à Littell de représenter les scènes d'exécution de masse perpétrée contre les Juifs par les nazis. Ces passages qui sont d'une très grande violence incorporent de nombreux détails par lesquels l'auteur cherche à restituer l'horreur des massacres et la manière dont ils sont vécus par le narrateur, qui occupe alors un rôle de bourreau et d'observateur. Pour Nora, la littérature permet à l'écrivain franco-américain d'aborder frontalement cette « part aveugle que les historiens avaient réservée et ne pouvaient pas envisager.⁶³ » Ainsi, comme il le rappelle, l'approche de Littell « qui suppose une immense maîtrise de la documentation existante, est extérieure à la démarche historique et aboutit à une sorte de vérité autre, que les historiens ne peuvent atteindre ni approcher, et qui est de restituer le vécu de l'exécution.⁶⁴ » Littell, selon Nora, *fait vivre* des grands phénomènes de l'histoire par l'entremise du roman⁶⁵.

D'après cette perspective, la littérature permet à l'histoire de s'incarner, de prendre vie. C'est elle qui parvient à restituer l'expérience sensible, phénoménologique des événements historiques, autrement dit la manière dont ces derniers sont vécus par les actrices qui y prennent part. Annette Wieviorka, historienne de la Shoah, abonde dans ce sens ; elle défend, comme le souligne Viart, « [...] le recours à des sources littéraires dans l'historiographie de la catastrophe, dans la mesure où ces sources seraient, davantage que le récit historique, aptes à restituer et transmettre la façon dont l'histoire fut vécue par les victimes.⁶⁶ » Dans l'esprit ce que propose Nora, la littérature est décrite chez Wieviorka comme étant plus apte à rendre compte des expériences extrêmes ; elle seule pourrait potentiellement rendre dicibles des expériences souvent considérées comme indicibles, contredisant la célèbre formule du philosophe allemand Theodor W. Adorno, selon laquelle toute poésie écrite après Auschwitz serait barbare⁶⁷.

Selon la conception de Nora, l'écriture de l'histoire qui n'intègre à sa forme aucune caractéristique proprement littéraire n'est pas outillée pour aborder des événements aussi complexes et délicats que les exécutions de masse : son analyse laisse entendre que la

⁶³ *Op. cit.*, Littell et Nora, p. 36.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁶ *Op. cit.*, Viart, p. 95.

⁶⁷ Theodor W. Adorno, *Prisms*. Cambridge. MIT Press, 1983, p. 34.

littérature possède en effet de meilleurs outils, une profondeur et une sensibilité qui permettent de rendre compte avec plus de justesse de tels événements. Par souci de rigueur historique, l'écriture de l'histoire, dans un contexte scientifique, se base uniquement sur ce qui est présent dans la documentation : elle ne possède donc pas la latitude créative de la littérature. En ce sens, toutes tentatives de spéculation ou d'extrapolation dans un contexte historique, comme elles ne renvoient pas directement aux données tirées de la documentation, peuvent apparaître comme problématiques.

La position de Patrick Boucheron est similaire à celle de Pierre Nora. Boucheron exprime toutefois plus clairement qu'aucun des deux genres, la littérature ou l'histoire, n'est « par nature supérieur à l'autre⁶⁸ ». Sa position est plus explicite quant aux avantages que la littérature retire de l'histoire : pour lui, l'écrivain·e lit l'historien·ne pour s'inspirer. On comprend donc que l'écrivain·e est en mesure de puiser dans l'histoire des sujets d'écriture.

Malgré l'importance qu'il accorde au travail de la langue, qu'il considère primordial pour dire adéquatement le référentiel et le fictif, Boucheron est critique du « débord possible de l'écriture » : pour lui, le travail de la langue doit avoir pour objectif avant tout de mieux dire l'histoire ; il est à la fois contre l'attitude qui consiste à accoler à l'histoire des qualités littéraires pour la rendre plus accessible et contre celle qui consiste à ériger la référentialité factuelle en valeur ultime. Sa position préconise donc un échange égalitaire et réfléchi entre les deux disciplines⁶⁹.

Cette position nuancée montre bien comment s'est effritée avec le temps une certaine vision de la distinction histoire-littérature qui se basait sur la caractéristique de la première à être plus scientifique et de la deuxième à faire preuve d'un plus grand souci narratif ; elle exprime bien comment il existe aujourd'hui une plus grande conscience que les deux disciplines œuvrent « sur les mêmes objets⁷⁰ ».

Au-delà des objets sur lesquels se penchent à la fois l'histoire et la littérature, les outils et les différentes méthodes qu'elles mobilisent sont souvent mis en parallèle. En effet, la mise en texte de l'histoire et l'écriture littéraire s'effectue autour de procédés

⁶⁸ Ursula Bähler, « L'historien moderne face au roman historique: positions et postures », *Revue des sciences humaines*, n° 321, 2016, p. 35.

⁶⁹ *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 36 ; *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 34-35 ; *Ibid.*, p. 36 ; *Ibid.*, p. 34-35 ; *Ibid.*, p. 36.

⁷⁰ Viart, *op. cit.*, p. 84.

connexes qui prennent différentes appellations, selon le·a chercheur·se : mise en intrigue, narration, reconfiguration, raisonnement historique, etc. Ces concepts sont souvent mobilisés pour décrire le fonctionnement de l'écriture historique et l'écriture littéraire : ils semblent constitutifs de l'une comme de l'autre. Pour ces chercheur·se·s, la conciliation histoire-littérature apparaît comme naturelle étant donné la parenté méthodologique et formelle qui les lie ainsi entre elles.

Dominique Viart suggère par exemple que la mise en intrigue, qu'on associe normalement à la littérature, est de plus en plus présente dans le travail d'écriture des historien·ne·s. Il avance que ces dernier·ère·s sont moins récalcitrant·e·s à l'idée de travailler la mise en intrigue de leur texte, qu'ils se sont « peu à peu émancipé des données quantitatives et statistiques promues par [l'école historiographique des] Annales ». Il laisse entendre qu'ils accordent un plus grand souci à la manière dont les données tirées de la documentation sont présentées, mises en relation les unes avec les autres pour le plaisir et le bénéfice du·de la lecteur·ice.

Viart réfléchit par ailleurs à cette dimension de l'écriture historique à l'aune d'un des ouvrages de Jablonka mentionné plus haut : *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*. Dans ce type de texte, originellement issu de la littérature, qu'il appelle des *récits de filiation*, l'auteur·ice présente ses recherches effectuées pour « restituer l'existence d'ascendants ». Ces récits de filiation mettent de l'avant des éléments de méthode qui naissent selon lui du « *croisement* [de] deux exigences, littéraire et historique. » Pour Viart, les méthodes mobilisées dans ce genre de texte sont « indémêlablement historiques et littéraires ». Dans le cas de l'ouvrage de Jablonka, c'est l'aspect littéraire du texte qui permet de rendre vivants les individus réels dont l'auteur tente de restituer le récit de vie. Comme c'est le cas dans l'analyse de Nora et de Boucheron, la littérature en histoire permet de rendre vivant ce qui demeure autrement méconnu, faute d'avoir les ressources nécessaires pour être imaginé. Les figures individuelles que Jablonka situe au cœur de son texte – celles de sa grand-mère et de son grand-père – sont individuées, distinguées : leur singularité est réellement mise de l'avant à la manière du « romancier soucieux de restituer les tribulations d'une *personne* ». Ce geste s'effectue néanmoins toujours dans une perspective historique.

Cette analyse s'articule en opposition à un certain type d'histoire qui, n'empruntant

pas sa forme à la littérature, se limite à présenter froidement les données récoltées : la littérature telle qu'elle est perçue ici arrive à donner chair aux données historiques, à les rendre vivantes. Pour l'essayiste français, les récits de filiation comme celui de Jablonka ont inauguré « leurs *propres méthodes littéraires*, lesquelles viennent à leur tour enrichir l'atelier historien.⁷¹ » La mise en intrigue et le travail formel que l'on retrouve dans ce genre de textes, influences directes du contact de l'histoire avec la littérature, sont donc perçus comme un réel enrichissement du travail historien.

Paul Veyne, pour qui l'intérêt d'un livre d'histoire se trouve aussi dans sa valeur littéraire, met également en lumière l'importance de l'intrigue dans l'écriture de l'histoire. Sans se rapporter explicitement à la littérature, il rappelle néanmoins qu'il faut « voir les événements [historiques] dans leurs intrigues » et qu'il est impossible de « raconter la totalité du devenir [...] [qu'il] faut choisir ». Il encourage alors à penser une historiographie qui se concentre sur « l'unité d'intrigue ». Veyne exprime également l'idée selon laquelle l'histoire est narration⁷².

Similaire au concept de mise en intrigue, celui de narration est par exemple souligné dans l'analyse faite par l'historien Carlo Ginzburg, mentionnée plus haut, de l'écriture de l'histoire. On retrouve aussi ce concept de narration dans l'analyse d'Étienne Anheim et d'Antoine Lilti, tous deux historiens. Anheim et Lilti ont rédigé en 2010 l'introduction d'un numéro de la célèbre revue *Annales. Histoire, sciences sociales*. Cette revue, associée à l'école historiographique du même nom, initié par Marc Bloch et Lucien Febvre à la fin des années 1920, est notamment connue pour sa rigueur scientifique. L'école des Annales visait plus précisément à « reconstruire [...] une identité épistémologique pour l'histoire qui la rattache aux autres sciences *et en même temps la singularise*⁷³ » et à intégrer les « apports de la philosophie scientifique⁷⁴ ». L'historien François Dosse, dans un article intitulé « À l'école des Annales, une règle : l'ouverture disciplinaire », parle toutefois de « l'attitude d'ouverture aux autres disciplines, aux sciences sociales en général qui ont

⁷¹ *Ibid.*; *Ibid.*; *Ibid.*, p. 94 ; *Ibid.*, p. 93 ; *Ibid.*, p. 94 ; *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 93

⁷² Op. cit, Veyne, p. 302 ; *Ibid.*, p. 53 ; *Ibid.*, p. 56 ; *Ibid.*, p. 94 ; *Ibid.*, p. 131-132.

⁷³ Christian Delacroix, François Dosse, et Patrick Garcia, *Les courants historiques en France: XIX^e - XX^e siècle*. Paris. Gallimard, 2007, p. 243.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 242.

nourri la démarche historique portée par les *Annales*.⁷⁵ » Il n'est pas étonnant alors de voir, dès l'introduction de la revue, des questionnements concernant les rapports histoire-littérature. L'entièreté du numéro est d'ailleurs consacrée à des enjeux de cet ordre.

Les deux historiens introduisent donc le numéro intitulé *Savoirs de la littérature* en rappelant la position nuancée de la plupart des historien·ne·s quant aux rapports de l'histoire à la littérature. Plusieurs historien·ne·s seraient en effet « sensible[s] à ce qui subsiste d'irréductiblement narratif dans l'écriture historiographique, mais soucieu[x·ses] aussi de rappeler ce qui distingue les dispositifs scientifiques et disciplinaires de l'historien et la liberté fictionnelle du romancier⁷⁶ ». À la lumière de cette position, Anheim et Lilti cherchent à travers le numéro à « interroger les savoirs construits et transmis par la littérature⁷⁷ » afin d'effacer le clivage littérature-histoire.

Il est intéressant de noter ici la part narrative qui est associée à l'écriture historiographique : on conçoit cette dimension de l'historiographie comme étant un élément qu'elle emprunte à la littérature ou qu'elle partage, du moins avec elle. La littérature est définie comme étant fondamentalement narrative ; l'écriture de l'histoire le serait aussi en partie. Le rapprochement historiographie-littérature se fait sur cette base commune, soulignant qu'il est, d'une certaine manière, naturel. À la narration s'ajoute d'ailleurs la description qui est présentée, elle aussi, comme étant à la fois constitutive du genre historiographique et du genre littéraire : « deux pratiques essentielles des sciences sociales, la description et la narration sont aussi des techniques littéraires, et leurs enjeux sont donc indissociablement épistémologiques et stylistiques.⁷⁸ » Sur cette base, Anheim et Lilti conçoivent que la littérature et l'historiographie ont des enjeux en commun, relatives à la manière dont ils arrivent à produire et à transmettre du savoir. Les deux chercheurs sont par ailleurs intéressés par la capacité de la littérature à « mobiliser des procédures textuelles qui correspond[ant] à des opérations cognitives » lui permettent de

⁷⁵ François Dosse, « À l'école des Annales, une règle : l'ouverture disciplinaire », *Hermès, La Revue*, n° 67, n° 3, 2013, p. 106.

⁷⁶ Étienne Anheim et Antoine Lilti, « Introduction », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 2, mai 2010, p. 253.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 255.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 260.

« produire [...] un ensemble de connaissances morales, scientifiques, philosophiques, sociologiques et historiques⁷⁹ ».

Carlo Ginzburg est également sensible à la dimension narrative de l'historiographie. Il dit avoir, au fil des années, beaucoup réfléchi du côté historien et historiographique aux rapports qui lient l'hypothèse de recherche et les stratégies narratives, autrement dit à la manière la plus adéquate de transposer par écrit, par la narration, les résultats de recherche⁸⁰. La question du style et des stratégies narratives mobilisées par l'écriture historique, auquel il fait référence, est souvent pensée d'après des référents littéraires, ce qui rappelle en quoi on peut observer, en apparence du moins, des ressemblances sur le plan méthodologique et formel entre les deux disciplines. Il parle notamment des « conventions littéraires, par lesquelles les historiens anciens et modernes ont tenté de communiquer [l'effet de vérité]⁸¹ » qui leur permet de faire paraître comme réels les événements qu'ils décrivent.

Ginzburg s'intéresse donc aux éléments dans l'écriture de l'histoire qui s'apparentent à des moyens littéraires et permettent de présenter des données historiques. La question, ici, est de savoir si ce souci de l'écriture est en soi littéraire. S'il est difficile de répondre à cette question, il est néanmoins plus aisé de noter les nombreux référents littéraires qui occupent l'esprit de Ginzburg. Il cite par exemple Tolstoï, en mentionnant la vision de l'histoire de ce dernier. Il rappelle que l'auteur russe, dans *Guerre et Paix* (1867), pallie « l'écart inévitable entre les traces fragmentaires et tordues d'un événement [...] et l'événement lui-même⁸² » par le biais de l'invention, une voie qui « n'est pas permise à l'historien qui dispose seulement de traces, de documents.⁸³ » D'après cette vision, l'historien ne peut pas supposer ou imaginer entièrement ce qui demeure absent des traces ou de la documentation.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 253-54. La question de la capacité de la littérature à produire un certain savoir sur l'histoire est ici cruciale et sera centrale dans l'analyse des deux textes présentée dans les chapitre 2 et 3 de ce mémoire. À la manière d'Anheim et Lilti, nous garderons en tête l'idée que la littérature, à partir de moyens qui lui sont propres arrive à produire un savoir : un savoir pour ainsi dire autre de celui normalement produit dans un cadre historiographique. Nous nous questionnerons avant tout sur la nature du savoir ainsi produit et examinerons les rapports qu'entretiennent avec lui Cercas et Mendelsohn.

⁸⁰ Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces : vrai faux fictif*. Lagrasse. Verdier, 2010, p. 384.

⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

⁸² *Ibid.*, p. 393.

⁸³ *Ibid.*, p. 393.

Dans le même ordre d'idées, *Le fromage et les vers* (1976), l'ouvrage le plus célèbre de Ginzburg est selon Patrick Boucheron « une expérience d'écriture de l'histoire qui précède sa théorisation⁸⁴ » ; le texte incarne « l'acte de l'histoire [...] sa narration »⁸⁵. Encore une fois, on y décèle un souci formel qui interroge les modalités d'écriture de l'histoire. Que la préface de Ginzburg au *Fromage et les vers* inclue une citation de Céline et de Benjamin, « des autorités qui pourraient paraître inconciliables⁸⁶ » n'est pas si étonnant au bout du compte : cela reflète les intérêts à la fois littéraires et théoriques de l'historien italien et la manière dont ils coexistent dans sa pensée et potentiellement dans son écriture.

Comme on peut le voir, les réflexions de Ginzburg sur l'écriture de l'histoire s'articulent notamment autour d'une réflexion sur la littérature. Bien qu'il reconnaisse l'apport épistémologique de la mise en place de stratégies narratives pour l'écriture de l'histoire, il exclut de cette dernière la moindre possibilité d'invention, associant celle-ci à la littérature. Certaines conventions littéraires, en contrepartie, permettent à l'écriture historienne de rendre compte des données et des traces en favorisant un « effet de vérité⁸⁷ ».

Paul Ricoeur, autre penseur majeur du XX^e siècle, s'est également beaucoup questionné sur les rapports de l'histoire à la littérature. C'est entre autres le cas dans sa trilogie *Temps et récit* : dès les premières pages du premier tome, il parle de « l'identité *structurale* entre l'historiographie et le récit de fiction⁸⁸ » et mentionne vouloir remettre en question l'appartenance de l'historiographie au champ du discours narratif. Il va plus loin encore en avançant que « si l'histoire rompait tout lien avec *la compétence de base que nous avons à suivre une histoire* et avec les opérations cognitives de la compréhension narrative [...] elle perdrait son caractère distinctif dans le concert des sciences sociales : elle cesserait d'être historique.⁸⁹ »

La thèse de Ricoeur est donc fortement déterminée par la question de la narration en histoire. Pour le philosophe français, l'histoire la plus éloignée de la forme narrative lui

⁸⁴ Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI^e siècle*. Paris. Aubier, 2014, p. 8.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Marie Blaise, « Histoire et littérature : plaidoyer pour “la main du potier sur le vase d'argile” », *Études françaises*, vol. 53, n° 3, 2017, p. 139.

⁸⁷ *Op. cit.*, Ginzburg, *Le Fil et les Traces : vrai faux fictif*, p. 25.

⁸⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit : l'intrigue et le récit historique*. Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 17, nous soulignons.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 165.

demeure toute de même liée⁹⁰. La narration apparaît ici comme consubstantielle à l'écriture de l'histoire. La question du rapport de l'histoire à la narration est encore cruciale : est-il possible de voir dans cette analyse des attributs narratifs de l'histoire, comme chez Ginzburg, une prédisposition de l'histoire qui serait avant tout littéraire ?

La question des liens étroits de la littérature et de l'histoire se situe donc au cœur des réflexions des chercheur·se·s en philosophie, en histoire et en littérature présenté·e·s dans cette dernière partie. La littérature est vue comme un outil permettant d'ajouter au récit historique une sensibilité provenant de l'imagination ; elle permettrait d'aborder des événements dont la représentation est délicate. On remarque aussi que certains procédés mobilisés par la littérature – appelés narration, mise en intrigue ou récit – partagent des ressemblances avec certaines méthodes employées dans l'écriture de l'histoire.

Si elles ne font pas la même chose, la littérature et l'histoire, à tout le moins, partagent des sensibilités communes qui donneraient parfois matière à des échanges entre elles difficiles à départager. D'après cette perspective, il est intéressant de réfléchir à l'apport que peut avoir une discipline sur l'autre. Les ouvrages comme *Les Bienveillantes* et *HHhH*, mentionnés en début de chapitre, et ceux sur lequel se penche ce mémoire, *Le Monarque des ombres* et *The Lost*, peuvent en apparence faire preuve d'une certaine hybridité quant à leurs influences littéraires et historiographiques. En effet, les textes de Cercas et de Mendelsohn à l'étude ici évoquent, par leur style et par leur approche, des considérations qui sont à la fois littéraires et historiographique : les deux auteurs problématisent et réfléchissent dans leur texte à cet échange entre les deux disciplines.

La perspective qui conçoit favorablement l'hybridité et les échanges potentiels entre la littérature et l'histoire n'est toutefois pas partagée par l'ensemble des cercles académiques. Plusieurs chercheur·se·s préconisent une distinction nette de la pratique historienne et de la littérature. Nous aborderons cette vision dans ce qui suit afin de présenter des arguments moins favorables à la rencontre histoire-littérature. La connaissance des arguments favorables et défavorables à cette rencontre nous permettra de mieux cerner les enjeux littéraires et historiographiques thématés dans *Le Monarque des ombres* et *The Lost*.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 165-166.

1.3 Contre l'hybridité des genres : discours défavorables aux interactions de l'histoire et de la littérature.

Certain·e·s chercheur·se·s voient d'un œil particulièrement critique les interactions de l'histoire avec la littérature. Le principal argument déployé en ce sens concerne la scientificité de la discipline historique. Pour plusieurs d'entre eux, la littérature, lorsqu'elle est employée pour aborder l'histoire, priverait cette dernière des normes scientifiques exigées par une certaine forme d'écriture historique.

Cette position est notamment développée dans un article intitulé « La littérature est-elle l'avenir de l'histoire ? Histoire, méthode et écriture », rédigé par les historiens Élie Haddad et Vincent Meyzie. Les deux chercheurs réfléchissent aux propositions avancées par Ivan Jablonka⁹¹ dans l'ouvrage mentionné plus haut, *L'histoire est une littérature contemporaine*. Les deux historiens s'avèrent être très critiques des idées avancées par Jablonka. Le genre de texte que présente Jablonka, qui met de l'avant, selon eux, des « discours historiographiques sur ce qu'est l'histoire et ce qu'il est souhaitable qu'elle devienne [participent] [...] de l'affaiblissement ou du renforcement de la discipline comme savoir historique⁹² ». Ils reprochent avant tout au genre de textes que promeut Jablonka – texte à la forme hybride, entre l'essai historique et la création littéraire – de nuire à la rigueur scientifique de la discipline historique, rigueur qui serait selon eux indispensable au maintien de la qualité des productions dans ce domaine.

Jablonka, rappellent-ils, accorderait peu d'importance à l'idée d'une communauté scientifique ; Haddad et Meyzie soulignent néanmoins l'importance d'une « évaluation collective et critique des productions des sciences sociales ». Ainsi, dans un contexte où il y aurait, comme le souhaite Jablonka, un « élargissement du jugement des travaux historiens au-delà de la seule sphère académique » il est important de voir quelle « instance légitime peut évaluer le degré de pertinence scientifique d'un travail historien ».

⁹¹ Ivan Jablonka a une position unique dans le paysage intellectuel français : historien de formation, professeur en histoire, il est aussi écrivain et publie des ouvrages qui sortent du cadre académique historique. Il a par exemple gagné en 2016 le Prix Médicis qui récompense généralement des romans pour son texte *Laëtitia ou la Fin des hommes*, qui raconte l'histoire réelle d'une jeune française assassinée en 2011. Ce statut particulier peut peut-être expliquer en partie la publication de son manifeste prônant la rencontre des sciences sociales et de la création littéraire et les critiques dont il est la cible, en grande partie écrites suite à la publication de cet ouvrage.

⁹² Élie Haddad et Vincent Meyzie, « La littérature est-elle l'avenir de l'histoire ? Histoire, méthode, écriture », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 62-4, n° 4, 2015, p. 133.

Les deux chercheurs parlent plus généralement de trois contraintes assurant la scientificité des productions des historien·ne·s. Ces trois contraintes ne sont pas intégrées à la vision que préconise Jablonka : la scientificité historique des productions qu'il décrit serait en conséquence plus fragile. La première contrainte est liée à la conception et à la maîtrise d'un langage théorique de description propres au raisonnement historique. Autrement dit, les textes qui reflètent une certaine hybridité entre la pratique historique et littéraire peuvent exclure de leur élaboration un ensemble de termes et de concepts scientifiques. La deuxième concerne l'évaluation de la pertinence des questions posées en regard des méthodes utilisées et du savoir acquis⁹³. Elle renvoie à la part d'autoréflexivité méthodologique mise de l'avant dans la pratique historique : l'hybridité histoire-littérature peut nuire à cette posture autocritique. Comme nous le verrons toutefois dans le prochain chapitre, cette tendance autoréflexive de la pratique historique, sans être autant scientifique, est potentiellement présente dans les romans en apparence hybrides qui constituent le corpus du présent mémoire.

La dernière, comme nous avons vu, implique le contrôle des résultats par une communauté scientifique sur la base de procédures partagées. La démocratisation de l'histoire défendue par Jablonka pourrait mener, selon Haddad et Meyzie, à l'affaiblissement des procédures et des standards scientifiques qui la régissent. Dans ce même ordre d'idées, les deux chercheurs sont très critiques de l'idée véhiculée par Jablonka selon laquelle l'histoire est un « ensemble d'opérations strictement intellectuelles et pensées comme universelles » ; cette vision participe d'un « réductionnisme cognitiviste qui érige l'histoire, en tant que mode d'appréhension du vrai, en une sorte d'invariant anthropologique » ; elle constituerait ainsi « un ensemble de procédures pouvant être mis en pratique par tous les hommes à travers les âges. »

Cette vision démocratique et universelle de l'écriture historique a pour effet, d'après les auteurs, d'écarter l'histoire des procédures et des techniques scientifiques qui assurent en temps normal sa rigueur et sa qualité. Elle contribue à rejeter l'idée qu'il existe des « préalables indispensables [en histoire] à la faculté de poser des questions pertinentes, [des] obligations inhérentes à l'histoire [qui] supposent une appropriation des savoirs et

⁹³ *Ibid.*, p. 144 ; *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 140 ; *Ibid.*, p. 140.

des méthodes par une formation, une actualisation continue qui requiert du temps pour s'informer et lire, une maîtrise des enjeux spécifiques du champ. »

Haddad et Meyzie suggèrent plutôt que « l'écriture de l'histoire ne peut s'envisager en dehors des procédures et des normes disciplinaires qui la contraignent. » Ils défendent l'idée que l'écriture de l'histoire est avant tout une pratique et qu'elle répond, en tant que telle, à des normes qui assurent sa rigueur méthodologique et scientifique.

Au-delà des implications discutables de la position que défend Jablonka, les deux chercheurs soulignent la « faiblesse [...] d'historicisation⁹⁴ » dont fait preuve l'historien et écrivain français quand il retrace l'évolution des rapports entre histoire, littérature et science depuis l'Antiquité. Ils sont également critiques à l'égard de l'historicisation plus spécifique faite par Jablonka de la littérature. Les deux chercheurs lui reprochent ses « usages fluctuants de la notion même de littérature⁹⁵ » et les « glissements nombreux dans le livre, entre littérature, écriture et style⁹⁶ ». On peut donc dire que les deux chercheurs déconstruisent l'historicisation présentée par Jablonka des rapports histoire-littérature et les conclusions pratiques – l'élaboration d'un nouveau genre hybride – qu'il propose à la lumière de celle-ci. Pour eux, Jablonka « produit finalement un discours très consensuel qui participe à l'affaiblissement des sciences qu'il prétend valoriser.⁹⁷ » Cette critique que proposent les deux chercheurs français représente d'une manière générale la voix de la discipline historique.

Haddad et Meyzie ne sont pas les seuls chercheurs en histoire à revendiquer la rigueur scientifique de leur discipline et les dangers liés à son effritement quand elle est en contact avec la littérature. Monica Martinat, historienne spécialiste de la période moderne, est par exemple du même avis : elle est méfiante des historiens de métier (comme c'est le cas de Jablonka) qui investissent « le territoire littéraire du “roman vrai”⁹⁸ ». L'historienne « évalue les risques de l'hybridation générique entre fiction et histoire

⁹⁴ *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 139 ; *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 142 ; *Ibid.*, p. 152 ; *Ibid.*, p. 146.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁹⁸ Agnès Delage, « Javier Cercas historien. Pour une approche critique de la fiction d'archive contemporaine. », dans *Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives*, dir. par Annick Louis et Clara Zgola, Paris, 13 et janvier 2017, <https://www.fabula.org:443/colloques/document6328.php>.

lorsque celle-ci revendique un statut de savoir historien.⁹⁹ » On comprend ici qu'elle critique avant tout les œuvres hybrides qui prétendent produire un savoir *historien*, autrement dit un savoir dont la nature est identique ou analogue au savoir qui naît dans un contexte historien académique ou scientifique. Comme ces œuvres hybrides résultent généralement d'un geste littéraire et qu'elles ne répondent pas aux normes attendues par la discipline historique, cela apparaît en effet comme étant problématique. Comme nous serons amené·e·s à le voir dans les chapitre 2 et 3, ce que proposent Cercas et Mendelsohn ne correspond toutefois pas à cette description : les deux auteurs ne revendiquent, à aucun moment, un statut de savoir historien.

Dominique Kalifat, historien spécialiste de l'histoire du crime et de ses représentations, abonde aussi dans le sens de Monica Martinat. Il suggère par exemple que :

La vogue sans précédent des récits de la quête du vrai et du roman policier a donné à voir un imaginaire démocratique du lecteur/électeur/enquêteur, qui a produit très paradoxalement un appauvrissement de l'exigence de savoir dont le paradigme initial de l'enquête était porteur¹⁰⁰.

Il est important, pour lui, que la production du savoir fasse « l'objet d'une critique méthodique¹⁰¹ ». Ces standards élevés assurant la qualité du savoir issu du travail historien risquent d'être absents de la démarche moins rigoureuse qui résulte de l'hybridation de l'histoire et de la littérature. Cette tendance contribuerait autrement dit à ce que des individus sans aucune formation académique en histoire puissent écrire – en amateur·rice·s, en passionné·e·s, mais non en historien·ne·s – sur l'histoire : iels le feraient sans les outils et les procédures qui assurent la scientificité de la démarche historique.

Dominique Viart a sur le sujet une position qui est plus nuancée. Il parle ainsi, comme le rapporte Agnès Delage, du :

“Roman historien” pour identifier une production romanesque contemporaine européenne qui a débordé largement le cadre du roman historique [...] Il pose ainsi une nouvelle équation pour le roman contemporain et tout particulièrement pour la fiction d'archive qui serait désormais qualifiable comme une “recherche historique”, certes sans la méthode de

⁹⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 8.

l'historiographie, mais néanmoins reconnue capable de produire un savoir, dont les résultats seraient homologables à ceux de l'enquête en sciences sociales¹⁰².

Sa position est intéressante puisqu'elle reconnaît que les romans qui abordent l'histoire – qu'il nomme « roman historien » ou « fiction d'archive » – s'ils ne fonctionnent pas et ne répondent pas aux normes de la méthodologie exigée par la discipline historique, peuvent néanmoins produire un savoir, autrement dit une connaissance qui demeure proche de celle produite dans un contexte historique. Il ne fait pas l'erreur de mettre sur le même pied d'égalité le savoir produit dans un contexte historique et celui produit dans un contexte littéraire, préférant employer le terme « homologables » pour parler des résultats issues des deux approches. Ce choix de mot reflète la nuance avec laquelle il demeure attentif aux différences constitutives de l'historiographie et de la littérature tout en admettant que cette dernière soit apte à produire un savoir d'ordre historique. Cette analyse nuancée guidera nos réflexions dans le chapitre 2 et 3.

Antony Beevor, historien anglais à succès, spécialiste de l'histoire militaire, a quant à lui une position plus tranchée sur la question. Il est particulièrement méfiant face à l'idée de mélanger des faits historiques à de la fiction, mélange qu'il qualifie de « faction » : pour lui, les « factions » induisent un « contre-savoir ». La montée en popularité de ces « factions » représenterait un exemple de la perte croissante d'esprit critique et de l'affaiblissement du savoir historique.

Beevor critique avant tout la difficulté avec laquelle il est possible de distinguer le vrai du faux dans les productions contemporaines ; il n'y aurait, selon lui, pas assez de « procédés de distanciation énonciative » indiquant au·à la lecteur·ice qu'iel est face à une représentation subjective de l'histoire. Les solutions qu'il propose pour remédier à cette situation sont plutôt radicales : il suggère par exemple aux romancier·ère·s qui écrivent une fiction historique de mettre en gras ou en italique les passages qui sont inventés afin qu'ils soient mis en évidence, ou encore de changer les noms des personnages basées sur des individus réels par des noms fictifs.

La lecture que fait Beevor des objets ayant une forme hybride, au croisement de l'histoire et la littérature, est selon Ursula Bähler, professeure titulaire à l'Université de

¹⁰² *Ibid.*, p. 10.

Zurich, conservatrice : cette lecture se base sur l'idée d'une référentialité « à l'état pur, objective, transparente, dépourvue de tout écran discursif¹⁰³ », une objectivité pure que le·a romancier·ère ou l'historien·ne pourrait atteindre. L'analyse très critique des dangers de la fiction que fait Beevor sous-tend en effet un idéal qui conçoit une écriture objective de l'histoire. Sa vision est problématique dans la mesure où elle ne prend pas en compte la subjectivité dont fait preuve dans son travail tou·te·s historien·ne·s, malgré la rigueur scientifique qu'il exige. Comme Beevor voit dans le contact de la littérature et de l'histoire une grande menace pour la pérennité de l'histoire, sa position est au bout du compte beaucoup moins nuancée que celle de Dominique Viart.

De leur côté, Pierre Nora, déjà mentionné plus haut, et Mona Ozouf, historienne et philosophe française, ont selon Bähler une attitude moderne à l'égard des relations de l'histoire à la littérature. Pour eux l'historiographie et la littérature existent de manière autonome depuis l'antiquité ; ils encouragent donc une coexistence paisible des deux genres « sur la base d'une frontière claire », en tenant compte des acquis et des débats théoriques des 150 dernières années.

Ozouf reconnaît toutefois les avantages que l'histoire peut tirer de la littérature. D'après elle, le roman est plus susceptible d'apporter à l'histoire que l'inverse : « l'Histoire paraît au fond réduite à mettre à disposition du romancier une documentation historique, à lui offrir des sources d'inspiration ». La littérature, en revanche, est très utile pour l'histoire : elle permet à cette dernière d'éviter les raisonnements linéaires et causaux ; elle peut « rendre sensible aux potentialités du sens liées à ce qui n'a pas eu lieu, mais qui aurait pu avoir lieu » ou encore confronter l'histoire aux « “vision particulières” de la réalité vécue ». L'analyse que propose Ozouf semble suggérer que la littérature permet un approfondissement de l'histoire, de la forme qu'elle prend et des thèmes qu'elle aborde. Son influence sur l'histoire lui donnerait accès à une version améliorée d'elle-même.

Pierre Nora, bien qu'il reconnaisse, comme on l'a vu précédemment, les qualités potentiellement historiographiques de certains romans qui abordent l'histoire, comme les *Bienveillantes*, souligne qu'un flou s'est établi depuis une quarantaine d'années entre le roman et l'histoire, principalement parce qu'ils « adhèrent au même “pacte mémoriel” qui se caractériserait par “l'écriture de soi” et l'idée de “témoignage”, par l'implication, en

¹⁰³ *Op. cit.*, Bähler, p. 31 ; *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 32 ; *Ibid.*, p. 33 ; *Ibid.*

d'autres termes, de l'auteur dans ce qu'il écrit.¹⁰⁴ » Il revendique, face à ce flou, trois éléments constitutifs de l'histoire qui contribuent à la différencier de la littérature ; parmi ceux-ci, l'idée que l'histoire est avant tout une « pratique », un « métier », qu'elle répond à un code, à un savoir-faire et à une méthodologie propre¹⁰⁵. Sans entrer dans les détails de la position de Nora qui est plus complexe encore, on constate qu'elle rappelle celle d'Haddad et de Meyzie, pour lesquels le geste historiographique doit impérativement répondre à des normes scientifiques et méthodologiques qui assurent sa rigueur. Ce genre de positions voit les normes qui encadrent les différentes pratiques impliquées par la recherche et l'écriture historiennes comme étant extérieures au geste littéraire.

Cette tension entre l'histoire et la littérature se trouve au cœur de l'œuvre des auteurs qui nous intéressent dans ce mémoire, Javier Cercas et Daniel Mendelsohn. Par exemple, Cercas, malgré la posture à partir d'où il écrit ses textes – celle d'un littéraire, professeur de littérature à l'université – présente souvent dans ses ouvrages une certaine histoire de son pays natal, généralement liée au fascisme ou à l'extrême-droite¹⁰⁶, qui peut être reçue favorablement par certains historiens. Son œuvre apparaîtrait dans ces cas précis comme une forme acceptable d'hybridité, un compromis entre le genre historiographique et littéraire.

C'est notamment l'analyse faite par la chercheuse Agnès Delage du travail de l'écrivain espagnol. Reprenant les idées avancées par Cercas dans son essai *Le point aveugle* (2016), Delage rappelle que le « roman sans fiction » qu'il présente « proposerait [...] au lecteur un mode de connaissance historique directe par documents, inspiré, mais non médiatisé par l'institution académique savante¹⁰⁷ ». Deux éléments ressortent de cette définition : d'abord la volonté pour Cercas de fonder, sur une documentation adéquate, la connaissance historique qu'il transmet dans ses textes, ensuite une irréconciliabilité fondamentale entre ce qu'il produit et les normes académiques savantes.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 25 ; *Ibid.*, p. 30 ; *Ibid.*, p. 29 ; *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁶ Comme nous avons vu dans l'introduction, les sujets de ses romans sont souvent liés à une certaine histoire droitiste de son pays : la figure de Rafael Sánchez Mazas, chef de la Phalange, dans *Les Soldats de Salamine*, celle du coup d'état militaire du 23 février 1981 dans *Anatomie d'un instant*, celle de l'imposteur Enric Marco, prétendument de gauche, celle de son grand-oncle franquiste dans *Le Monarque des ombres*.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, Delage, p. 3.

Cercas, il est vrai, « opère en dehors des procédures historiographiques d'établissement de la preuve » important néanmoins « hors des sciences sociales un régime de vérédicité historique ». Son statut est donc ambivalent : s'il est à la fois très soucieux et très rigoureux à l'égard de cette « vérédicité historique » qu'il cherche à préserver et à transmettre, le geste qu'il produit n'est néanmoins pas historiographique : ce geste demeure littéraire. Cette approche particulière permet par exemple à Cercas d'aborder dans *Le Monarque des ombres* un fragment très spécifique et personnel de l'histoire de la guerre civile espagnole. Ce faisant Cercas produit non seulement du savoir sur ce fragment de l'histoire, mais thématise aussi sa propre histoire, la quête qu'il mène pour retrouver des traces de son grand-oncle et l'histoire de sa famille. C'est à cette intersection que le geste de Cercas apparaît le plus éminemment littéraire : la liberté formelle de la littérature s'exprime dans la possibilité qu'a l'auteur de faire cohabiter au sein de son texte des enjeux et des thèmes d'ordre varié, qui ne se limitent pas à l'histoire.

Monica Martinat qui entretient, comme nous l'avons vu, une posture de méfiance envers les « risques de l'hybridation générique entre fiction et histoire lorsque celle-ci revendique un savoir historique » légitime pourtant « précisément du point de vue historiographique la figure auctoriale d'un "Cercas-historien" ». Cette approbation relève peut-être du fait que Cercas, plutôt que promouvoir un savoir historique, promulgue un « savoir de la littérature¹⁰⁸ », comme si ce savoir littéraire éclairerait, indirectement et différemment, certaines zones d'ombres de l'histoire que l'auteur aborde dans son livre. La mise en place de ce savoir à la jonction du littéraire et de l'histoire et la nature de celui-ci seront examinées plus en profondeur dans les chapitres 2 et 3, en parallèle du travail de Daniel Mendelsohn, qui produit, à partir d'un contexte et d'après des considérations totalement différents, du savoir sur l'histoire de sa famille et sur la quête qu'il a menée pour la reconstituer.

Il est possible d'affirmer que les textes de Cercas et de Mendelsohn sont à la fois nourris par l'histoire et la littérature. La rigueur historique et la réflexivité qu'ils démontrent quant à leur propre statut, sans les élever au statut de travail historique, contribue à faire d'eux des textes qui expriment les limites d'une démarche littéraire qui s'intéresse

¹⁰⁸ *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.*, p. 2 ; *Ibid.*, p. 6 ; *Ibid.*, p. 4.

à l'histoire d'après des perspectives précises liées à l'histoire et à la mémoire familiale et collective. Dans le chapitre suivant, nous nous efforcerons de réfléchir à cette dimension réflexive de leur démarche : à la lumière des différents enjeux et débats historiographiques soulevés dans la première partie, nous chercherons à voir de quelle manière cette réflexivité se manifeste à travers leur texte et les raisons qui poussent les deux auteurs à thématiser ainsi leur propre recherche.

2. Chapitre 2 : l'autoréflexivité, outil producteur de savoir sur l'histoire

L'autoréflexivité et plus largement la métatextualité occupent un rôle central, comme nous le verrons, dans les deux textes qui nous intéressent ici. La posture autoréflexive qu'adoptent Cercas et Mendelsohn représente en effet un élément essentiel de la démarche qu'ils proposent : elle leur permet d'effectuer un travail d'introspection méthodologique qui favorise une déconstruction de la production et de la transmission d'un certain savoir sur l'histoire et la mémoire. En présentant les conditions qui rendent possible cette transmission, les deux auteurs arrivent à mobiliser un savoir qui apparaît approfondi, transparent, personnel et empreint de sensibilité sur l'histoire de leur famille ainsi que sur la mémoire familiale et collective.

Dans ce qui suit, nous nous pencherons d'abord sur la nature et l'origine du procédé autoréflexif. Nous chercherons à voir de quelle manière celui-ci s'inscrit dans une certaine tradition littéraire et répond à des impératifs littéraires. Deuxièmement, nous verrons en quoi ce procédé originellement littéraire permet une certaine prise de conscience et un approfondissement des modalités propres à la transmission d'une connaissance historique et mémorielle. Nous analyserons ensuite plus en détail la manière dont cette autoréflexivité se présente et s'articule dans *Le Monarque des ombres* et dans *The Lost*, en soulignant les enjeux littéraires, historiques, mémoriels, éthiques et méthodologiques qu'une telle posture permet de questionner et de problématiser. Cette approche nous servira à penser, plus globalement, les apports épistémologiques qui naissent du contact de la littérature et de l'histoire dans les textes de Cercas et de Mendelsohn.

Jan Herman, dans l'introduction à l'ouvrage *L'Assiette des fictions. Enquête sur l'autoréflexivité romanesque*, définit l'autoréflexivité comme la « tendance d'un texte à revenir sur lui-même, à se représenter, ou à se remettre en question en tant que tel¹⁰⁹ ». Dans le même ordre d'idée, Éric Wessler parle de texte qui « thématise (notamment dans l'univers de sa fiction) l'un de ses ingrédients constitutifs, qu'il s'agisse de son langage, de

¹⁰⁹ Jan Herman, *L'assiette des fictions: enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque: actes des colloques de Lausanne (mars 2007) et de Louvain (juin 2007)*, Louvain ; Walpole ; Paris. Peeters, 2010, p. 19.

sa structure, de sa fonction, de sa genèse¹¹⁰ ». Ce concept de thématisation est au cœur des romans que nous étudions. L'écriture de Cercas et de Mendelsohn incorpore, en effet, un travail de thématisation de la recherche littéraire et historique et de leur mise en texte.

Avant de décortiquer les différentes formes que prend cette thématisation dans les romans à l'étude, nous tenterons d'approfondir notre définition du concept d'autoréflexivité, de manière à constater les usages principalement littéraires de ce procédé. À partir de cette analyse, nous pourrions reconnaître l'originalité de l'approche de Cercas et de Mendelsohn qui ont ainsi recours à une technique ancrée dans la tradition littéraire pour mobiliser des éléments qui se rapprochent en apparence du travail historiographique.

Karl S. Y. Kao, professeur à l'Université de Tunghai à Taïwan, rappelle dans un article consacré aux figures rhétoriques de l'autoréflexivité, le long historique qui lie cette dernière à la littérature. Pour lui, l'histoire de la littérature occidentale est parsemée d'exemples d'autoréflexivité et de méta-fictions : le chercheur remonte en ce sens jusqu'à la tradition grecque, en particulier à la *Poétique* d'Aristote, ouvrage dans lequel est présenté le poète Hégémon de Thasos, connu pour être le premier auteur de parodies, un genre qui incorpore une forme de réflexivité. Pour Kao, l'autoréflexivité a évolué depuis l'Antiquité jusqu'au postmodernisme. Elle constitue en ce sens « une composante profondément ancrée dans la tradition littéraire occidentale [...] [qui est] simplement portée à son paroxysme par l'hyper métasensibilité du postmodernisme qui se développe en réaction à la disparition du réalisme propre au 19^e siècle.¹¹¹ » D'après ces prémisses, l'autoréflexivité et la littérature évolueraient conjointement, la première s'adaptant aux exigences et aux caractéristiques changeantes de la seconde. Elle est ainsi présente dès les premiers balbutiements de la littérature, s'affichant de manière plus explicite dans les œuvres littéraires postmodernes où elle apparaît comme un ressort essentiel aux démonstrations narratives et formelles que ces dernières tentent de produire¹¹². Cette présence davantage

¹¹⁰ Éric Wessler, *La littérature face à elle-même: l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*. Amsterdam. Rodopi, 2009, p. 25.

¹¹¹ Karl S. Y. Kao, « Self-Reflexivity, Epistemology, and Rhetorical Figures », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, n° 19, n° 59, 1997, notre traduction.

¹¹² Parmi les nombreux exemples de réflexivité présents dans la littérature postmoderne, on peut compter l'œuvre d'auteurs américains comme Thomas Pynchon et John Barth. Dans la première moitié du XX^e siècle, l'œuvre de Virginia Woolf et de James Joyce, entre autres, ont établi les bases d'une littérature faisant preuve d'une conscience d'elle-même et dans laquelle la question de la subjectivité du/de la narrateur-riche est travaillée et thématisée. En France, l'œuvre de Samuel Beckett, notamment la trilogie *Molloy* (1951), *Malone*

explicite de l'autoréflexivité dans le roman contemporain est redevable, selon Kao, à la crise de la tradition réaliste¹¹³.

L'utilisation plus définie du terme est toutefois issue de domaines extérieurs à la littérature. C'est entre autres au sein de la discipline philosophique que l'on identifie l'un de ses premiers usages : l'idée, profondément réflexive, qui implique de se constituer soi-même à la fois comme sujet observant et comme objet d'observation, représente, il est vrai, une des « stratégies épistémologiques dominantes développées par la philosophie des Lumières¹¹⁴ ». Néanmoins, l'autoréflexivité originellement associée à la philosophie s'est progressivement intégrée à la littérature. Elle connaît au fil du temps

un glissement de sens, ne désignant plus seulement la faculté de la conscience à l'analyse de sa propre activité, mais aussi la capacité de l'écriture et de la littérature de revenir sur elles-mêmes, de se réfléchir, de devenir les instruments de leur propre miroitement et de leur propre analyse¹¹⁵.

Au-delà de la philosophie, « [l']autoréflexivité a été employée d'abord par la critique d'art¹¹⁶, [qui l'emprunte] à son tour à l'anthropologie¹¹⁷ ».

Par la suite, dans les années 1980, le concept est récupéré par la critique littéraire¹¹⁸. On voit ainsi comment le rapport entre l'autoréflexivité et la littérature demeure fort, malgré ces contacts au fil du temps avec des disciplines connexes.

Meurt (1951) et *L'Innommable* (1953), constitue également un bon exemple d'une littérature qui joue avec les codes et les limites formelles de la narration et du roman.

¹¹³ *Op. cit.*, Kao, p. 61.

¹¹⁴ Christoph Henke, « Self-Reflexivity and Common Sense in A Tale of a Tub and Tristram Shandy: Eighteenth-Century Satire and the Novel », dans *Self-reflexivity in Literature*, éd. par Werner Huber, Martin Middeke, et Hubert Zapf. Würzburg. Königshausen & Neumann, 2005, p. 14, notre traduction.

¹¹⁵ Alessandro Badin, « “Dans les marges du cahier de textes”. Quelques aspects de l'autoréflexivité dans l'écriture guibertienne », *@analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 7, n°2, avril 2012, p. 129.

¹¹⁶ Il est possible de trouver différents exemples d'autoréflexivité en arts visuels. Dans la peinture on constate par exemple un désir dès le XIV^e siècle d'intégrer des « images dans les images » (Bokody 2017, p. 90, notre traduction) qui constituaient en quelque sorte des commentaires visuels. Cette volonté de la part des artistes permet d'établir selon l'historien de l'art Péter Bokody « de nouvelles bases pour le développement de tendances autoréflexives » (*Ibid.*). Comme en littérature, ces tendances atteignent leur paroxysme avec l'art moderne et postmoderne.

¹¹⁷ *Op. cit.*, Alessandro Badin, p. 129. En anthropologie, la réflexivité se manifeste notamment dans la relation qu'entretient le·a chercheur·euse avec l'altérité que représente son sujet de recherche. Pour Lévi-Strauss, par exemple, « la réflexion sur l'altérité ne se pose pas seul [...] [p]our comprendre un fait social, il faut le saisir de l'extérieur mais aussi comme un objet dont on fait partie intégrante. » (Bertucci 2009, p. 48) Le·a chercheur·se doit donc se considérer lui·elle-même dans ses propres recherches.

¹¹⁸ *Op. cit.*, Éric Wessler, p. 25.

En littérature, la métatextualité, de laquelle découle l'autoréflexivité, peut prendre différentes formes. On peut par exemple penser à *l'emploi de différents niveaux narratifs* pour créer une mise en abyme : « [l']existence de plusieurs niveaux narratifs met en évidence les narrations comme productions subjectives, ce qui engendre une distanciation du lecteur par rapport à ces constructions et met en relief leur nature ou leur spécificité.¹¹⁹ » *Lord Jim* (1900) de Joseph Conrad peut être considéré comme un roman exploitant une telle mise en abyme. Le récit de Conrad est en effet composé de différents niveaux narratifs : « son récit [...] inclut celui de Marlow, qui lui-même comprend notamment les témoignages de Jim, [ce qui] met particulièrement en valeur la question de la subjectivité du récit et de la production du sens, thèmes épistémologiques chers aux modernistes. »

Pour Laurent Lepaludier, professeur à l'université d'Angers, ce travail de mise en abyme est poursuivi chez les auteur·ice·s postmodernes qui « joueront encore davantage sur la multiplicité des niveaux narratifs et les métalepses, ces changements transgressifs de niveau [...] maintenant ainsi dans la conscience du lecteur le caractère d'artifice du texte littéraire et son inscription dans la culture et ses conventions. »

Si la mise en abyme est plus ou moins présente dans *Le Monarque des ombres* et *The Lost*, on y retrouve néanmoins deux procédés métatextuels ou autoréflexifs : la *mise en relief du signifiant* et la *déstabilisation des catégories conventionnelles de la fiction*. Ces procédés « affaiblissent ou neutralisent l'illusion référentielle [ou] surprennent par rapport aux habitudes de lecture axée sur la diégèse, son intrigue, ses personnages perçus comme mimétiques du réel ». Plus précisément, la mise en relief du signifiant se fait au « détriment de l'illusion référentielle¹²⁰ ». Autrement dit, ce procédé contribue à mettre de l'avant le côté *construit, fabriqué* du texte, plutôt que la dimension réaliste du récit qu'il met en scène – dimension réaliste qui cherche normalement à faire oublier au·à la lecteur·ice qu'iel est en face d'un texte. De cette manière, « certains récits de fiction provoquent un questionnement métatextuel par une forte manifestation de l'acte de narration ou des intrusions ostentatoires du narrateur [...] de telle sorte que le lecteur a davantage conscience de l'artifice du discours et de l'écriture [...] Il s'agit alors de relater

¹¹⁹ Laurent Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, éd. Par Laurent Lepaludier. Rennes. Presses universitaires de Rennes, 2016.

¹²⁰ *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.* ; *Ibid.*

l'aventure de l'écriture plutôt que l'écriture de l'aventure.¹²¹ » Cette présence appuyée du narrateur et la volonté de représenter l'acte même de narration constituent en effet deux composantes intégrantes de l'approche littéraire de Cercas et de Mendelsohn leur permettant d'aborder un certain savoir sur l'histoire.

Dans la même optique, la *déstabilisation des catégories conventionnelles de la fiction* peut représenter une autre technique qui découle de la métatextualité. Cette déstabilisation est présente lorsque « les conventions de la mimésis, de l'organisation temporelle et de la représentation de l'espace, de la logique de l'intrigue de la cohérence des personnages [...] sont mis à mal » ; le·a lecteur·ice est alors amené·e à voir l'aspect fabriqué du texte.

Différentes techniques sont mobilisées pour parvenir à cet effet de déstabilisation. Parmi celles qui nous intéressent, on compte « l'emploi de genres multiples », technique qui met en crise les « codes traditionnels et [qui] provoquent un questionnement et une réflexion sur les conventions esthétiques et ce en quoi le texte littéraire qui utilise ces procédés s'en départit.¹²² » Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, une certaine tendance s'est développée depuis le début des années 2000, donnant naissance à des œuvres littéraires hybrides qui soulèvent des enjeux rappelant sur certains points des enjeux historiographiques : ces œuvres, parmi lesquelles se situent *Le Monarque des ombres* et *The Lost*, emploient justement une multitude de genres.

Il est néanmoins important, avant d'aller plus loin, de rappeler que l'autoréflexivité est à la fois une composante importante du fait littéraire et de la pratique historiographique. Dans un essai publié en 1987, Pierre Nora développe par exemple le concept d'ego-histoire, en réaction à :

[...] toute une tradition scientifique [qui] a poussé les historiens, depuis un siècle, à s'effacer devant leur travail, à dissimuler leur personnalité derrière leur savoir, à se barricader derrière leurs fiches, à se fuir eux-mêmes dans une autre époque, à ne s'exprimer qu'à travers les autres; quitte à s'autoriser, en dédicace de la thèse, en préface à l'essai, une furtive confidence. Les acquis de

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Op. cit.*, Lepaludier ; *Ibid.* ; *Ibid* ; *Ibid.*

l'historiographie ont mis en évidence depuis une vingtaine d'années les faux-semblants de cette impersonnalité et le caractère précaire de sa garantie¹²³.

Dans *Essais d'égohistoire* (1987), Nora propose alors à l'historien·ne de se « regarder lui-même en objet d'enquête¹²⁴ ». L'exercice consiste à :

Éclairer sa propre histoire comme on ferait l'histoire d'un autre, à essayer d'appliquer à soi-même, chacun dans son style et avec les méthodes qui lui sont chères, le regard froid, englobant, explicatif qu'on a si souvent porté sur d'autres. D'explicitier, en historien, le lien entre l'histoire qu'on a faite et l'histoire qui vous a fait¹²⁵.

Ainsi, l'historien·ne est invité·e « non seulement à réfléchir à [sa] recherche historique, mais aussi à [lui]·elle-même en tant qu'historien[·ne] au sein d'une génération en particulier.¹²⁶ » Cette approche permettrait selon Nora d'ébranler les fondements de l'objectivité en histoire¹²⁷. Le « je » de l'historien·ne, sa subjectivité, est dans cette optique mise de l'avant, ce qui va à l'encontre de certaines habitudes propres au genre historiographique :

Lorsque Pierre Nora énonce son projet de donner davantage de transparence au « Je » de l'historien, en 1982, il se heurte pourtant à nombre de résistances, à de multiples refus, y compris de ses amis historiens les plus proches, car le genre n'est pas encore véritablement en usage dans la profession qui a pour habitude de masquer le « Je » derrière le nous de la communauté savante¹²⁸.

Une formule comme « l'histoire qui vous a fait¹²⁹ » laisse entendre que l'exercice d'ego-histoire offre à l'historien·ne la possibilité d'un travail d'introspection biographique qui permet de rendre explicite sa subjectivité et de l'intégrer à ses recherches : ce travail

¹²³ Pierre Nora, « Présentation », dans *Essais d'ego-histoire*, éd. par Pierre Nora. Paris. Gallimard, 1987, p. 5.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁶ Siobhan Kattago, « Introduction: Memory Studies and its Companions », dans *The Ashgate research companion to memory studies*, éd. par Siobhan Kattago. Surrey ; Burlington. Ashgate, 2015, p. 3, notre traduction.

¹²⁷ Gillian Whitlock, « Disciplining the Child: Recent British Academic Memoir », dans *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, éd. par Frédéric Regard. Saint-Etienne. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 339.

¹²⁸ François Dosse, « Pierre Nora ou l'avènement de l'intellectuel démocratique », *Revue historique*, n° 664, n° 4, 2012, p. 933.

¹²⁹ *Op. cit.*, Nora, p. 7.

lui permettrait de poser un regard critique sur les éléments qui ont composé son expérience professionnelle d'historien·ne et son expérience personnelle.

À la lumière de cette description, le milieu dans lequel évoluent Cercas et Mendelsohn, comme la forme et la sensibilité littéraires de leur roman éloignent l'autoréflexivité dont ils font preuve de celle sollicitée par l'ego-histoire. L'ego-histoire, comme l'entend Nora, vise avant tout des historien·ne·s de formation, la majorité issue d'une même génération. Des formules comme « expliciter, *en historien*¹³⁰ », laisse penser qu'il est nécessaire, pour produire un travail d'ego-histoire, d'avoir un regard et une approche hérités d'une formation d'historien·ne. En plus de son utilisation du terme *historien*, à la fois sous forme de nom et d'adjectif, le choix des chercheur·se·s, tou·te·s historien·ne·s de formation, qui ont contribué à l'ouvrage collectif qu'il dirige, *Essais d'ego-histoire*, abondent dans ce sens : « Pierre Nora's collection of essays has the [...] uniformity of examining the single discipline of history [...] his book is limited to senior French historians of a particular generations.¹³¹ »

Cercas et Mendelsohn, tous deux issus et œuvrant dans un milieu académique littéraire, ne possèdent pas les critères et les prérequis professionnels qu'implique nécessairement ce type d'exercice. Si leur autoréflexivité vise à répondre à des questions souvent proches de celles posées dans un cadre historique ou historiographique, elle leur permet aussi d'aborder des enjeux qui dépassent ce cadre. Elle n'implique pas, pour eux, de se penser en tant qu'historien·ne réfléchissant à l'histoire, mais plutôt de réfléchir aux limites et aux implications de ce qu'ils peuvent écrire, dans le cadre d'un roman, sur des membres de leur famille dont le destin est intimement lié à des événements et des drames historiques.

Nous partirons donc de l'hypothèse selon laquelle le processus autoréflexif mis en place par Cercas dans *Le Monarque des ombres* et par Mendelsohn dans *The Lost* reflète une sensibilité qui est avant tout littéraire. Nous chercherons donc à lire les romans de Cercas et de Mendelsohn à la lumière des deux procédés autoréflexifs littéraires mentionnés plus haut : *la mise en relief du signifiant* et *le mélange des genres*. Dans un

¹³⁰ *Ibid.*, nous soulignons.

¹³¹ *Op. cit.*, Kattago, p. 3.

premier temps, nous examinerons ce que mettent en place les deux écrivains afin de faire ressortir le signifiant des textes qu'ils produisent. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons plus spécifiquement sur la multiplicité des genres qui coexistent dans le texte de Mendelsohn, en cherchant à examiner la nature de cette hybridité. Cette analyse en deux temps, qui se nourrira de théorie littéraire, aura pour but de répondre à une question épistémologique plus générale, celle de savoir ce qui, dans l'approche autoréflexive que les deux écrivains préconisent, permet de produire et de transmettre un certain savoir sur l'histoire et la mémoire. Ainsi sera étudiée l'interaction du littéraire – qui s'incarne dans les procédés mis de l'avant par les auteurs – avec l'historiographie, le sujet de leur texte et les questions qu'ils soulèvent étant intrinsèquement liés à l'histoire.

2.1 Thématization de la recherche et du geste littéraire chez Javier Cercas

Si la littérature et l'histoire se côtoient dans *Le Monarque des ombres* et *The Lost*, est-il possible de les considérer comme des romans historiques ? Chercher à définir le roman historique représente d'emblée une tâche complexe tant ses définitions sont nombreuses et ont évolué avec le temps. Souvent associée à l'écrivain écossais Walter Scott, l'émergence de ce genre littéraire aurait vu le jour avec la publication en 1817 de son roman *Waverley* qui raconte la seconde rébellion jacobite de 1745. Traditionnellement, le roman historique avait « pour seuls héros les grandes figures monarchiques ou les personnages mythiques de l'Antiquité gréco-latine - référence historique s'étant imposée comme universelle depuis le XVIIe siècle.¹³² » Avec le travail de Walter Scott, puis plus tard celui d'Honoré de Balzac ou de Victor Hugo, le genre s'est développé pour mettre « à l'avant-scène des héros fictifs issus de toutes les couches sociales et [prôner] dans l'écriture, la redécouverte d'un authentique passé national.¹³³ »

D'une manière générale, nous pouvons retenir la définition du chercheur français André Daspre, qui relève la dimension paradoxale du roman historique :

¹³² Marie-Frédérique Desbiens, « Le roman historique : (R)Évolution d'un genre », *Québec français*, n° 140, 2006, p. 26.

¹³³ *Ibid.*

Dans un roman sans prétentions historiques, le réel est en dehors du roman ; le monde romanesque est essentiellement un monde fictif. Au contraire dans un roman historique – et c’est là son originalité paradoxale –, le romancier crée un monde imaginaire, un monde romanesque composé à la fois d’éléments fictifs et d’éléments réels : l’histoire réelle est dans le roman, où elle se mêle, se relie à *une* histoire fictive¹³⁴.

À cette définition nous ajoutons celle du chercheur anglais Avrom Fleishman, qui distingue le travail de l’historien·ne et du·de la romancier·ère, paraphrasée dans un compte-rendu de son ouvrage *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*:

The historical novelist, like the professional historian, must discover and re-tell the truths of the past; and, while the historian can only move between the known data of the documentary and artifactual record, the novelist is able to achieve a “subjective control” over this esthetic materials because of this record. A good historical novel is, therefore, like any successful fiction, a record of an artistic vision rather than a mere rhetorical device or a simple nationalistic effusion¹³⁵.

Cercas et Mendelsohn, qui écrivent des romans dont les sujets sont liés à l’histoire et dans lesquels l’histoire occupe un rôle central, sont justement très conscients de cette tension entre le fictif et le réel et de la dimension subjective de leur travail. Leur texte, en ce sens, s’articule autour de deux niveaux d’écriture. Le premier s’ancre autour du récit historique au sens strict qu’ils aspirent à composer : grossièrement, Cercas tente de relater l’histoire de son grand-oncle Manuel Mena, qui se bat du côté des franquistes pendant la guerre civile espagnole et qui meurt en 1938, à l’âge de 19 ans, lors de la bataille de l’Èbre. Mendelsohn tente de restituer et de mettre en texte le récit de vie et de mort de son grand-oncle Shmiel, de la femme de ce dernier, Ester, et de leurs filles, Lorka, Frydka, Ruchele, et Bronia, mort·e·s mort au cours de la Shoah par balles, pendant la Deuxième Guerre mondiale en Ukraine.

Cercas et Mendelsohn *aspirent* donc à rendre compte, par écrit, de ces éléments réels qui demeurent intimement liés à l’histoire de leur famille et à l’histoire plus générale. Ils y aspirent, dans la mesure où ils n’y arrivent jamais réellement, pour différentes raisons

¹³⁴ André Daspre, « Le roman historique et l’histoire », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, vol. 75, n° 2/3, 1975, p. 235.

¹³⁵ William Darby, *Review of The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf, Criticism*, vol. 14, n° 3, 1972, p. 299.

liées aux manques de sources, à des problèmes éthiques, phénoménologiques et formels qui s'inscrivent eux-mêmes dans le spectre plus général des problèmes liés à la représentation. C'est sur ce point qu'intervient le deuxième niveau d'écriture présent dans *Le Monarque des ombres* et *The Lost* : Cercas et Mendelsohn, respectivement très au fait de l'histoire de la guerre d'Espagne et de la Deuxième Guerre mondiale, sont néanmoins incapables d'écrire sur l'histoire individuelle et personnelle des membres de leur famille, et donc de mettre en texte ce qu'ils ont pu vivre sans tomber dans la fiction. Ils *écrivent sur* leur incapacité à écrire avec certitude une telle histoire et à rendre compte des éléments réels qu'elle contient, partageant avec le·a lecteur·ice leurs réflexions sur le sujet.

Les deux auteurs écrivent également sur les voyages et les recherches qu'ils mènent pour combler les trous qui constituent cette histoire. Par le biais de cette démarche, Cercas et Mendelsohn questionnent cette incapacité et réfléchissent à ce qu'elle implique sur le plan épistémologique. Évitant de tomber dans la fiction, ils décortiquent et rendent explicites les différents mécanismes à l'œuvre dans la recherche et la mise en texte de l'histoire familiale.

C'est au croisement de ces deux niveaux d'écriture – le premier, plus littéral, continuellement repoussé, condamné à demeurer irrésolu, le deuxième, plus réflexif, qui se nourrit de l'irrésolution du premier – qu'émerge alors la posture autoréflexive des auteurs. Ils réfléchissent en effet à leur propre démarche méthodologique, proposant des pistes de réflexions sur l'incapacité à représenter telle quelle l'histoire de leurs aïeux. La critique littéraire anglaise Patricia Waugh, dans *Metafiction : the theory and practice of self-conscious fiction*, décrit justement la fiction autoréflexive comme étant caractérisée par une « incertitude à propos de la validité de ses représentations¹³⁶ ». Cercas et Mendelsohn, face à des sujets aussi chargés sur le plan historique et personnel – les sujets sur lesquels ils travaillent représentent en effet des drames énormes vis-à-vis l'histoire du XX^e siècle et leur propre histoire personnelle – se questionnent sur la manière de représenter cette histoire sur laquelle il manque de l'information.

¹³⁶ Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londres ; New York. Routledge, 1993, p. 2, notre traduction.

Les deux écrivains n'arrivent pas, étant donné le manque de sources, à produire des représentations de l'histoire au premier degré, des représentations que l'on pourrait qualifier de « réalistes », entendues ici comme des représentations qui cherchent à reproduire telles quelles les particularités d'un événement ou d'une période historique. En ce sens, la question du réalisme et le rapport qu'entretiennent Cercas et Mendelsohn avec lui sont cruciaux. Comme le rappelle Karl S. Y. Kao, le réalisme en littérature « a ses fondations dans [...] le fait que la littérature fonctionne en imitant ou en représentant un monde externe ou interne. Ainsi l'une des principales sources d'anxiété liée à la conception post-réaliste de la narration est la relation entre la fiction et la réalité.¹³⁷ » C'est précisément cette relation entre la fiction et la réalité que Cercas et Mendelsohn problématisent dans leur texte.

Faisant écho aux définitions du roman historique de Daspre et de Fleshman vues plus haut, c'est avant tout par le biais de procédés autoréflexifs que la subjectivité des deux auteurs s'exprime et qu'ils arrivent à problématiser la relation complexe qui lie la fiction et la réalité. Comme nous allons maintenant voir, Cercas met par exemple en scène, dans *Le Monarque des ombres* deux narrateurs aux fonctions bien déterminées, qu'il fait se confronter afin de réfléchir, au sein même du texte, à la question de la représentation de l'histoire de son grand-oncle, à son geste littéraire et plus largement aux rapports réalité-fiction.

Deux narrateurs sont donc mobilisés dans *Le Monarque des ombres* : un narrateur-littéraire/littérateur incarné par Cercas, qui « se met lui-même en scène, valeureusement attelé au “work in progress” de l'enquête historique et de la levée du trauma familial¹³⁸ » et un narrateur-historien, qu'incarne une sorte de double de l'auteur et qui « entreprend de restituer les faits, rien que les faits et tous les faits relatifs à la fascistisation rapide de Manuel Mena¹³⁹ ». Le texte est construit autour de ces deux figures, de ces deux voix : le narrateur-historien parle de Cercas à la troisième personne, critique son penchant naturel pour le romanesque, la fabulation, autrement dit son côté « littérateur ». Ce procédé

¹³⁷ *Op. cit.*, Kao, p. 61, notre traduction.

¹³⁸ *Op. cit.*, Delage, p. 19.

¹³⁹ *Ibid.*

métatextuel et autoréflexif permet de mettre en évidence les différences qu'implique le geste littéraire de Cercas vis-à-vis un geste imaginé et idéalisé plus proche de la pratique historiographique.

Dans cette optique, le narrateur-historien s'exprime à un certain point du texte à propos d'un article écrit par Cercas sur un incident qui eut lieu pendant la guerre civile et qui impliqua son grand-père, Paco Cercas. L'article en question raconte comment ce dernier sauve en 1939 le maire socialiste, Antonio Cabrera, de son village natal, Ibahernando, alors qu'il était sur le point de se faire exécuter par des soldats franquistes victorieux. L'article, retranscrit presque entièrement, est accompagné d'un commentaire sévère du narrateur-historien qui note d'emblée avoir « supprimé des passages superflus, ajouté quelques précisions indispensables, atténué certaines envolées sentimentales » (*Le Monarque*, p. 116). La suite du commentaire est plus nuancée quant au rôle de la dimension littéraire de l'approche du Cercas-littéraire, mais néanmoins très représentative de la rigueur du regard historien imaginée par le deuxième narrateur. Il poursuit en précisant ne pas avoir :

Voulu corriger, en revanche, cinq erreurs factuelles, considérables, qu'il serait faux d'attribuer à la disposition naturelle de son auteur au romanesque ou à sa prédilection incurable de littérateur pour la légende approximative face à l'histoire certaine, mais plutôt à sa négligence ou à son ignorance (*Le Monarque*, p. 116).

Parmi les erreurs factuelles qu'il note : Antonio Cabrera, n'est pas le maire d'Ibahernando au début de la guerre civile, comme l'affirme le Cercas-littéraire de l'article (*Le Monarque*, p. 116) ; ou encore les troupes de Franco « ne passèrent jamais par Ibahernando [...] et ils ne firent dans le village rien de ce que Javier Cercas prétend » (*Le Monarque*, p. 117). Le narrateur-historien est donc très soucieux de l'authenticité des faits qu'avance le narrateur-littéraire dans son article, soulignant par une série de faits accompagnés de « il [Cercas] ne savait pas » (*Le Monarque*, p. 118-19) la « méconnaissance dont Javier Cercas fait montre concernant la vie de son grand-père » (*Le Monarque*, p. 117).

Ce qui nous intéresse ici avant tout est le procédé littéraire que met en place Cercas, l'écrivain « réel ». Il fait intervenir un narrateur qui réfléchit à sa propre posture

littéraire vis-à-vis le sujet de son texte, l'histoire. S'il est « vrai que les littérateurs affabulent » (*Le Monarque*, p. 145), comme il l'avance lui-même, ce deuxième narrateur met alors en relief les dangers à l'égard de l'histoire qui découlent de cette affabulation. Le seul espace disponible à Cercas, l'écrivain réel, qui est en effet un littéraire et qui n'est pas historien, pour soulever des enjeux liés à l'histoire et à l'historiographie, est celui de la fiction : il se réinvente alors en historien, par le biais du narrateur-historien, la fiction offrant une latitude créative qui permet à l'auteur de s'imaginer et de se mettre en scène de la sorte, idéalisant et fantasmant une objectivité historique qu'il fait contraster avec la dimension littéraire de son propre travail.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les écrivain·e·s qui œuvrent dans la sphère du littéraire ne peuvent, en raison de leur statut et de leur formation, répondre à la plupart des exigences propres à la discipline historique et historiographique. Leurs textes ne sont pas pris en charge par une « évaluation collective et critique » de la part d'une communauté scientifique sur la base de procédures partagées¹⁴⁰ ; ils n'incorporent pas un langage théorique de description propre au raisonnement historique¹⁴¹ et n'intègrent pas d'évaluation sur la pertinence des questions posées en regard des méthodes utilisées et du savoir acquis¹⁴².

Par le biais de l'autoréflexivité et en mettant en scène sa propre démarche, Cercas souligne les écarts entre son geste littéraire et l'objectivité fantasmée qu'il associe au travail historique. Au sein de la fiction, il imite une certaine posture historique, ce qui lui permet de réfléchir avec un regard autre, très critique, à ce que son geste littéraire représente par rapport à l'histoire qu'il tente de saisir. Ces réflexions, même si elles sont produites sous le couvert d'une posture qui cherche à reproduire certaines particularités de la pratique historique, ne possèdent pas sa légitimité : au-delà de ce qu'elles révèlent sur l'histoire, elles parlent surtout des possibilités et des limites de la littérature vis-à-vis l'histoire et la mémoire.

Comme Cercas est toutefois conscient des implications de la littérature à l'égard de l'histoire, il produit un texte littéraire animé par une conscience aiguë de ses propres

¹⁴⁰ *Op. cit.*, Haddad et Meyzie, p. 144.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴² *Ibid.*, p. 140.

limites, qui aspire à une certaine rigueur vis-à-vis l'histoire, mais qui demeure intrinsèquement littéraire. Par exemple, cette position fait en sorte qu'il aborde sur un ton interrogatif une attaque où son grand-oncle Manuel Mena est blessé au combat. Comme tout le monde, Cercas ne sait rien, si ce n'est les grandes lignes stratégico-militaires, de cette attaque. La littérature ici, prend en quelque sorte le relais sur l'histoire et s'insère là où l'histoire en tant que discipline ne peut rien dire, faute de sources. Il écrit dans ce sens, partageant ses réflexions plus personnelles sur les détails de l'attaque :

Je ne sais pas comment l'attaque se déroula. Personne ne le sait : il ne reste aucun témoignage écrit, aucun survivant pour raconter ce qui s'est passé ; sur ce point, je ferais donc mieux de me taire, de cesser d'écrire, de céder la parole au silence. Évidemment, si j'étais un littéraire et ceci une fiction je pourrais affabuler sur l'événement, je serais autorisé à procéder ainsi. Si j'étais un littéraire, je pourrais par exemple imaginer Manuel Mena quelques heures avant l'attaque, pelotonné dans son refuge nocturne creusé dans la neige, tenu éveillé par le froid polaire et la certitude qu'il va jouer sa peau (*Le Monarque*, p. 157-58).

Poursuivant dans cette veine :

Je pourrais imaginer tout cela. Mais je ne l'imaginerai pas ou du moins je ferai semblant de ne pas l'imaginer, car ceci n'est pas une fiction et moi je ne suis pas littéraire, de sorte que je dois m'en tenir à la solidité des faits. Je ne le regrette pas, enfin pas trop : tout compte fait, si loin que je puisse aller dans mon affabulation, jamais je n'arriverai à imaginer l'essentiel, qui échappe toujours (*Le Monarque*, p. 160).

Cercas-l'écrivain est donc conscient des limites de sa propre démarche et choisit de mettre en scène le mécanisme de cette démarche et plus largement le mécanisme qui permet à la littérature de s'écrire. En imitant une posture historiographique qui aspire à une objectivité et une rigueur sans faille, l'auteur cherche à réfléchir à ce que son geste littéraire initial ne lui permet pas de faire vis-à-vis l'histoire de son grand-oncle. Cette rencontre entre le narrateur-littéraire et le narrateur-historien, elle-même rendue possible par la liberté formelle et créative de la littérature, permet à Cercas de thématiser les limites et les possibilités de la littérature à l'égard d'une certaine histoire. S'il ne peut pas tout dire sur la vie de son grand-oncle, faute de sources et d'informations, il peut néanmoins mettre en

place un mécanisme littéraire qui, par un jeu de contrastes et de déconstruction, permet à la littérature d'être simultanément pensée et produite.

Le personnage du narrateur-historien évolue donc dans cet espace paradoxal, profondément réflexif, un espace littéraire, où se met en place un jeu d'imitation du regard et de la méthode historique ; un espace qui est animé par une dualité littérature-histoire qui peut être réfléchi, mais qui ne peut être surmontée. La nature du personnage-historien que met ainsi en scène Cercas fait écho aux propos de Luc Fraisse, critique littéraire français, qui avance que dans le roman « le personnage, en totalité ou épisodiquement, peut prendre un statut réflexif dans deux dimensions : il peut donner à voir symboliquement soit une conception de la littérature, une question d'esthétique littéraire générale [...] soit le processus de la création à l'œuvre dans la confection plus précise du livre que l'on a sous les yeux.¹⁴³ » Ces deux dimensions peuvent être identifiées dans l'écriture de Cercas : les narrateurs donnent à voir symboliquement une « conception de la littérature, une question d'esthétique générale » et le « processus de la création à l'œuvre ».

Le narrateur-historien présente en effet au·à la lecteur·ice une conception de la littérature qui est approfondie à travers tout le texte. Cette conception se construit par contraste avec l'histoire : la littérature serait « légende approximative » (*Le Monarque*, p. 116) alors que l'histoire serait « certaine » (*Le Monarque*, p. 116) ; la littérature serait « affabulation » (*Le Monarque*, p. 266) alors que l'histoire serait composée de « faits avérés » (*Le Monarque*, p. 266). Cette conception, même si elle souligne ce que la littérature n'est pas, est en soi mise de l'avant par un moyen littéraire – la rencontre des deux narrateurs réflexifs qui coexistent au sein même du texte : cette approche choisie par Cercas permet alors de voir, par sa démonstration même, les possibilités créatives de la littérature et ses limites quant à la représentation de l'histoire.

En parallèle de ce discours sur la littérature, Cercas met en évidence, à travers *Le Monarque des ombres*, le deuxième rôle qu'occupe le personnage réflexif selon Luc Fraisse : « le processus de la création à l'œuvre ». Cette exhibition, connexe à la « mise en

¹⁴³ Luc Fraisse, « Envoi. L'interprétation du personnage autoréflexif chez les théoriciens du roman », dans *L'écrivain et ses doubles: le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, éd. par Luc Fraisse et Éric Wessler. Paris. Garnier, 2014, p. 25.

relief du signifiant », mentionnée plus haut, implique de « relater l’aventure de l’écriture¹⁴⁴ ». Les « habitudes de lecture axée sur la diégèse, son intrigue, ses personnages perçus comme mimétiques du réel¹⁴⁵ » sont alors perturbées. Il est intéressant de voir comment une autre diégèse naît alors en quelque sorte, une diégèse de la création littéraire et d’un travail rappelant l’historiographie, qui absorbe aussi le·a lecteur·ice par l’exposition des différentes étapes de la recherche lui étant présentées et prenant ainsi la forme d’une enquête : les étapes de la recherche littéraire et historique qu’expose Cercas deviennent en effet les « épisodes d’une quête littéraire¹⁴⁶ ».

Les commentaires constants du narrateur-historien sur le texte et sa construction rappellent toutefois la dimension artificielle et construite de cette deuxième diégèse : l’illusion référentielle de ce qui aurait aussi pu être une diégèse classique est ainsi ponctuellement brisée, contribuant à ce que le·a lecteur·ice soit tiraillé·e entre une absorption entière dans la diégèse et la pose d’un regard critique sur celle-ci. Ultimement, le regard critique que l’écriture de Cercas encourage permet de produire des réflexions sur les limites de la mise en texte d’un certain savoir sur l’histoire et la mémoire familiale.

Au-delà de la mise en texte en tant que telle de l’histoire, *Le Monarque des ombres* propose également des réflexions sur les limites mêmes de l’histoire. C’est encore une fois la posture autoréflexive de Cercas – le regard critique qu’il entretient et qu’il tente de transmettre au·à la lecteur·ice – qui lui permet, au cœur même du texte, de réfléchir aux limites littéraires de sa propre quête.

Par exemple, Cercas fait part de ses impressions et de ses questionnements suite à la lecture d’un document, une instruction du conseil de guerre, consacré aux meurtres qu’aurait commis pendant la guerre civile un socialiste originaire d’Ibahernando, le village natal de son grand-père et de son grand-oncle. L’homme en question, Higinio A. V., est dénoncé par un certain Augustín R. G., qui rapporte ses crimes présumés au grand-père maternel de Cercas, alors chef de la Phalange. Ce dernier écrit au gouvernement militaire pour rapporter la dénonciation, précipitant alors l’exécution de l’homme qui est mis à mort

¹⁴⁵ *Op. cit.*, Lepaludier.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Op. cit.*, Viart, p. 98.

le 8 juin 1939. Cercas se pose de nombreuses questions sur la responsabilité de son grand-père et sur celle d'Augustín R. G. dans la mise à mort de l'homme. Face à l'absence de réponse, il se résigne, admettant qu'il existe des limites à la connaissance qu'il peut tirer du document, n'hésitant pas à expliciter, dans les mots suivants, ses réflexions : « je compris que je ne pourrais répondre à ces questions-là, qu'il était certainement impossible d'y répondre et que, du moins à l'endroit où je me plaçais de l'histoire, près de quatre-vingts ans après les faits, les questions étaient plus éloquentes que les réponses. (*Le Monarque*, p. 223)¹⁴⁷ »

Cercas partage par la suite une réflexion du même ordre, cette fois-ci à propos du sujet central de son texte, son grand-oncle Manuel Mena. Il écrit ce qui suit :

Je me fis la réflexion qu'aussi loin que j'aie pu pousser mon enquête sur l'histoire de Manuel Mena, ce que j'en ignorais était non seulement bien supérieur à ce que j'en savais, mais que ce serait toujours le cas, comme si saisir le passé était aussi difficile que saisir l'eau dans ses mains ; je me demandai si ce n'était précisément pas cela qui se produit toujours ou presque toujours, si le passé, au fond, n'est pas une région insaisissable et inaccessible et je me dis que je tenais là une autre bonne raison de ne pas essayer de raconter la véritable histoire de Manuel Mena. (*Le Monarque des ombres*, p. 243)

Cercas ne cherche pas à cacher que sa recherche, comme le texte qui en découle, ne soient pas clos, que de nombreuses interrogations, de nombreuses ambiguïtés et de nombreuses zones d'ombre demeurent. « Saisir » le passé, par la recherche et par sa mise en texte, est une entreprise inachevable, le passé étant une « région insaisissable et inaccessible ». Cette réflexion que Cercas met de l'avant dans un contexte littéraire fait écho à des considérations historiographiques de l'historien et philosophe français Michel de Certeau, qui rappelle dans *L'écriture de l'histoire* que la « recherche [historienne] est interminable¹⁴⁸ » et que la « représentation scripturaire est “pleine” ; [qu']elle comble ou oblitère les lacunes qui constituent au contraire le principe même de la recherche, toujours

¹⁴⁷ Le travail de Cercas est en effet à situer dans un contexte précis : il écrit, 80 ans après la guerre civile, après la fin de la dictature franquiste, au moment où la société espagnole est de plus en plus prête à confronter son passé. Il écrit sur son grand-oncle mort durant la guerre civile. S'il existe de nombreux livres d'histoire sur la guerre et sur la dictature franquiste, la conscience générale sur le conflit en Espagne est aujourd'hui encore naissante et sujette à de nombreux tensions. Ces réflexions sur le contexte social, politique et mémoriel de l'Espagne seront poursuivies dans le chapitre 3.

¹⁴⁸ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*. Paris. Gallimard, 2002, p. 120.

aiguillée par le manque.¹⁴⁹ » De cette manière, écrire l’histoire revient à circonscrire la zone illimitée dans laquelle elle évolue, à limiter et à trancher ce qui demeure autrement sans fin. Citant H.-I. Marrou, de Certeau parle de la « “servitude” de l’écriture [...] [qui impose] une loi contraire aux règles de la pratique.¹⁵⁰ »

Lorsque Cercas avance ne pas « essayer de raconter la véritable histoire de Manuel Mena » (*Le Monarque*, p. 243), il exprime justement une idée analogue selon laquelle saisir le passé, dans le contexte littéraire précis qui est le sien, demeure aussi une tâche inachevable. Il ne peut pas, faute de source, partager avec le lecteur·ice l’histoire ultime, idéale, qui encapsulerait toutes les nuances et toutes les facettes de la vie de Mena, l’histoire qui serait le reflet parfait de la réalité de la vie qu’il a menée. Il propose plutôt un récit imparfait, composé de fragments parfois cohérents les uns avec les autres, plus souvent qu’autrement disparates, un récit fait d’hypothèses et de suppositions, de théories ; jamais une histoire faite d’affabulations ou de certitudes irréfutables, de narrations romanesques. La littérature offre à Cercas une liberté créative qui lui permet justement de ne pas raconter la « véritable histoire de Manuel Mena », mais plutôt un récit parallèle qui parle davantage de sa recherche, du rapport que sa famille et lui entretiennent avec la mémoire de son grand-oncle et de ce que cela implique d’avoir un aïeul fasciste aujourd’hui en Espagne.

On peut voir en somme comment les procédés littéraires autoréflexifs que priorise Cercas tout au long de son texte lui permettent de produire du savoir sur le geste littéraire qui le sous-tend, sur les limites et les possibilités de ce geste vis-à-vis son désir de raconter l’histoire, condamnée à être incomplète, de son grand-oncle.

2.2 *The Lost* : limites de la représentation et mélange des genres

Comme nous avons pu le voir dans l’introduction de ce mémoire, l’information principale que possède pendant longtemps Daniel Mendelsohn sur son grand-oncle, Shmiel, sa grand-tante Ester et leur quatre filles, Lorka, Frydka, Ruchele et Bronia, est qu’iels ont été tué·e·s par les nazis au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Cette information annonce en quelque sorte le thème central du roman, la Shoah, qui occupe une

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.121.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 120.

place centrale dans l'histoire familiale de Mendelsohn et dans les recherches qu'il mène, relatées dans *The Lost*.

Travailler ainsi sur deux textes qui abordent respectivement la Guerre d'Espagne et la Shoah représente un danger sur le plan théorique et pratique : les deux ne peuvent être comparées. La Shoah, il est vrai, a souvent été définie d'après sa singularité ou son unicité vis-à-vis l'histoire. Cette singularité, source de nombreux débats intellectuels, s'explique entre autres, comme l'avance l'historien italien Enzo Traverso, par le fait que : « le génocide juif est le seul, dans l'histoire, à avoir été perpétré dans le but d'un remodelage biologique de l'humanité, le seul complètement dépourvu de nature instrumentale, le seul dans lequel l'extermination des victimes ne fut pas un moyen, mais une fin en soi.¹⁵¹ » Le professeur David Cesarani, spécialiste de l'histoire juive, dont les propos sont rapportés par l'historien Laurence Rees dans son ouvrage *Holocauste*, abonde dans le même sens et résume très concrètement les éléments particuliers de la Shoah : « je crois que jamais auparavant dans l'histoire, un dirigeant n'avait décidé que, dans une période de temps concevable, un groupe ethnique et religieux devrait être physiquement détruit, et que des installations et des équipements seraient conçus et créés pour y parvenir. C'était dans précédent.¹⁵² »

Nous sommes donc de l'avis que l'essence même de la Shoah soit totalement distincte de celle de la Guerre d'Espagne, ou de tout autre drame historique ou génocide. Plutôt que penser les événements et les particularités de la Guerre d'Espagne vis-à-vis la Shoah et ceux de la Shoah vis-à-vis la Guerre d'Espagne, travailler conjointement *Le Monarque des ombres* et *The Lost* nous sert à penser le geste de Cercas et de Mendelsohn, dans la mesure où ce geste est dans les deux cas un geste littéraire qui est en partie alimenté par des enjeux liés à l'histoire et à la mémoire. Il nous semble donc essentiel d'insister sur ce point : c'est avant tout la nature du geste qui les unit que nous cherchons à sonder et non les événements historiques en soi auxquels ils renvoient. Ce geste peut être pensé parallèlement dans la mesure où il implique, pour Cercas et pour Mendelsohn, de parcourir

¹⁵¹ Enzo Traverso, *L'histoire déchirée: essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris. Cerf, 1997, p. 234.

¹⁵² Laurence Rees, *Holocauste: une nouvelle histoire*, trad. par Christophe Jaquet. Paris. Albin Michel, 2018, p. 614.

à nouveau un moment de l'histoire familiale, mais aussi de parcourir à nouveau des éléments de cette histoire familiale qui ont à voir avec leur moi, avec leur subjectivité et leur identité aujourd'hui, au moment où ils écrivent leur texte.

Si la nature de ce geste est souvent proche, les deux écrivains mettant en évidence les différentes étapes de la recherche qu'ils effectuent, il est intéressant de mentionner que Mendelsohn, à travers tout son texte, expérimente davantage que Cercas avec le mélange des genres ou des registres littéraires. Même la quatrième de couverture de l'édition de 2013 de *The Lost*, chez Harper Perennial, liste les différents genres auxquels adhère le texte de Mendelsohn : « part memoir, part reportage, part mystery, and part scholarly detective work ». Également qualifié de « postmemorial autobiography¹⁵³ », le texte de Mendelsohn fonctionnerait à la fois comme une « autobiographie consacrée à lui-même et aux relations qu'il entretient avec sa famille, ainsi qu'un mémoire sur les six membres de sa famille "disparus"¹⁵⁴ ». La chercheuse Audrey Bardizbanian note également l'hétérogénéité des genres présents dans *The Lost*, avançant que le texte de Mendelsohn se situe « au croisement du mémoire, du témoignage, de l'autobiographie, de l'enquête journalistique, du roman policier, de l'épopée, du mythe grec, et de l'exégèse des textes bibliques¹⁵⁵ ». Cette expérimentation relative aux registres littéraires qui habite tout son texte se fait donc en parallèle à la posture autoréflexive qu'il adopte et qui lui sert à rendre compte et à thématiser sa propre quête.

L'hybridité des genres présente dans *The Lost* est toutefois indissociable de la nature même de cette quête et de ses modalités. Ce mélange des registres lui permet de produire et de transmettre du savoir sur l'histoire de sa famille qui reflète la complexité de la quête qu'il mène et qui s'articule autour d'un événement à la fois historique et profondément personnel. C'est également ce mélange qui reflète le mieux le doute, l'incertitude et la remise en question qui caractérise son approche : Mendelsohn refuse de privilégier et d'avoir recours à une seule approche – la fiction ou l'essai, par exemple – parce qu'il éprouve un malaise méthodologique à l'idée de traiter de son sujet en se limitant

¹⁵³ Rebekah Slodounik, « Postmemorial Autobiography in Daniel Mendelsohn's *The Lost: A Search for Six of Six Million* », *Shofar*, vol. 35, n° 1, 2016, p. 29, <https://doi.org/10.5703/shofar.35.1.0029>.

¹⁵⁴ *Ibid.*, notre traduction.

¹⁵⁵ Audrey Bardizbanian, « Lieux et non-lieux de mémoire : l'effacement des traces dans *The Lost: A Search for Six of Six Million* de Daniel Mendelsohn », *Fondation Auschwitz – Mémoire d'Auschwitz ASBL*, 31 août 2020, https://auschwitz.be/images/_inedits/bardizbanian.pdf.

à une seule d'entre elles. La juxtaposition de ces approches ou de ces registres lui permet de réfléchir et de présenter les résultats de ses recherches ou l'absence de tels résultats de la manière la plus juste possible.

Nous pouvons à la lumière de ce que fait Mendelsohn dans *The Lost* reprendre l'idée d'Ivan Jablonka, présentée dans le premier chapitre, selon laquelle « concilier sciences sociales et création littéraire, c'est tenter d'écrire de manière plus libre, plus juste, plus originale, plus réflexive¹⁵⁶ ». Sa propension à mélanger les genres, que l'on peut rapprocher de la création littéraire ou plus largement de la littérature, lui permet, comme nous le verrons dans ce qui suit, de présenter les résultats de ses recherches, résultats qui sont liés à l'histoire et donc aux sciences sociales, d'une manière qui est effectivement plus juste, plus originale et plus réflexive.

Ce mélange des genres est notamment nécessaire pour pallier un enjeu éthique qui habite l'ensemble du texte de Mendelsohn : la question d'imaginer ou non et de décrire avec précision ce qui est arrivé aux membres de sa famille, en particulier en ce qui a trait à la manière dont ils sont morts. Il est particulièrement conscient de son absence au moment des faits : décrire ce qui leur est arrivé, en cherchant à dépeindre en détail l'expérience sensorielle et phénoménologique de leur exécution serait très problématique puisque basé sur des suppositions et plus largement sur le travail de l'imagination.

Comme nous avons pu voir dans l'introduction, l'auteur arrive au fil de ses recherches à retrouver des informations de plus en plus précises et concrètes sur les circonstances de mort de chacun·e des membres de sa famille : il apprend que Ruchele est morte au cours de la première *Aktion*, la première exécution de masse, qui eut lieu à Bolechow, en octobre 1941. Ester aurait été déportée au cours de la deuxième *Aktion*, un an plus tard environ ; Bronia serait morte avec d'autres enfants. Shmiel et Frydka seraient mort·e·s exécuté·e·s dans la cour de la maison où ils étaient cachés. Quant à Lorka, elle aurait fui et rejoint la résistance qui s'organisait autour de Bolechow, mais les causes de sa mort demeurent inconnues. Ces informations sont néanmoins partielles : si elles révèlent à l'auteur américain à quel moment et dans quelles circonstances générales les membres de sa famille sont morts, elles ne disent rien de comment iels se sont senti·e·s ou comment iels ont dû vivre ces moments.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, Jablonka, p. 8.

Même s'il peut éprouver la tentation de combler ces lacunes, Mendelsohn se refuse le droit d'*imaginer* et de transposer par écrit ce qu'il imagine être arrivé avec précision à Shmiel, à sa grand-tante et à leurs filles au moment de leur mort. Pour répondre à ce problème spécifique, l'essai et la fiction, dans son écriture, se côtoient et se superposent, non pas pour le contourner, mais pour tenter d'y faire face de la manière la plus adéquate possible.

Mendelsohn refuse donc de combler les trous et les lacunes qui constituent en partie son histoire familiale en se basant sur des hypothèses ou sur son imagination, comme pourrait le faire un·e auteur·ice qui se limiterait strictement à la fiction et qui pourrait *inventer* ou *imaginer* ce qu'il ignore. L'auteur de *The Lost* préfère au contraire intégrer au sein même de son récit les doutes et les remises en question qui l'empêchent d'élaborer une fiction à partir du destin tragique de sa famille. C'est précisément à ce niveau de son processus que le mélange des genres devient pour lui pertinent. Au lieu d'affirmer que tel événement a eu lieu ou a été vécu d'une certaine manière plutôt qu'une autre, il intervient en tant que narrateur, en posant des questions relatives au déroulement des événements, intégrant à l'écriture les doutes qui l'habitent en tant que chercheur et en tant qu'écrivain, priorisant dans ces moments un style réflexif qui se rapproche de l'essai et une transparence et une intimité dans le ton qui rappellent l'écriture d'un carnet ou d'un journal. Dans ces moments précis, le style du texte que l'on peut rapprocher de manière générale de l'enquête, qui emprunte dans le déploiement de son intrigue à la fiction et au roman, bascule, avec ses questionnements éthiques et historiographiques, dans l'essai.

Conscient donc des limites inhérentes à sa capacité à imaginer en détail ce qui est arrivé, Mendelsohn va par exemple traiter d'une manière très précise la mort de Ruchele. Comme nous l'avons mentionné, s'il connaît grâce aux témoignages et aux données qu'il récolte, les éléments factuels de cette première Aktion – la date où elle a lieu, la manière dont elle se déroule, etc. – il ne sait pas, en revanche, ce qui arrive spécifiquement à sa cousine Ruchele, au cours de celle-ci, ni ce qu'elle vit ou ce qu'elle éprouve. Il écrit, en ce sens : « I have often tried to imagine what might have happened to her, although every time I do, I realized how *limited* my resources are. (*The Lost*, p. 252, nous soulignons) » Ce sont ces limites, précisément, qu'il examine en cherchant à décrire de la manière la plus

appropriée possible le sort qui lui a été réservé, à elle et aux autres victimes de cette première *Aktion*.

Mendelsohn souligne dans cette optique l'incomplétude et l'inexactitude qui découlent de toutes tentatives de restitution du passé :

How can we know about the past, and those who disappeared from it? We can read the books and talk to those who were there. We can look at photographs. We can go to the places where these people lived, where these things happened. Someone can tell us, it happened on such-and-such a day, I think she went to meet some friends, she was blonde. But all this is, inevitably, approximate. (*The Lost*, p. 252)

Il trouve particulièrement important de rappeler que chercher à représenter ou à restituer le passé tel quel, dans son intégralité, est impossible ; qu'une telle tentative représente un idéal et qu'elle est donc par défaut irréalisable. Il montre que dans la réalité toute restitution se fait à tâtons, de manière imparfaite, que les informations dans leur totalité sont manquantes et inexactes et qu'elles sont condamnées à le rester.

Dans cet état esprit, il relève tout ce qu'il ne sait *pas* sur la journée où Ruchele est capturée avant d'être amenée dans une salle paroissiale où elle est enfermée pendant 24 heures, dans des conditions inhumaines, avec les mille autres victimes de cette première *Aktion*. L'auteur américain souligne ainsi le problème de *visualization* (*The Lost*, p. 253) qu'implique toute tentative cherchant à recomposer les faits et gestes de Ruchele ou la manière dont elle s'est sentie à ce moment-là : « we don't, of course, even know which route she took, whether she kept her head bowed or looked up trying to get one last glance; we don't even know if she *knew* that this would be her last walk through the town. (*The Lost*, p. 252-53) »

Son analyse ne se limite pas à l'aspect visuel de l'expérience de Ruchele et des victimes de cette première *Aktion*. Mendelsohn sollicite également les autres sens pour penser indirectement la nature de cette expérience tragique, au cours de laquelle les milliers de victimes étaient retenues captives dans la salle paroissiale, subissant des violences et de la torture. Il se demande alors :

What about the other senses? [...] What is the smell of a thousand terrified people being herded to their deaths? What is the smell of a room in which a

thousand terrified people have been kept for a day and a half, deprived of toilets, a room in which the stove has been lighted, a room in which perhaps a few dozen people have been shot to death, a woman has gone into labor? I will never know. And what is the noise that they make? (*The Lost*, p. 253)

En écrivant cela, Mendelsohn fait deux choses : il reconnaît qu'il devait avoir une odeur particulière dans la salle où les victimes étaient réunies, que ces dernières devaient faire du bruit, mais par la même occasion, en apportant ces éléments sous la forme de questions, il refuse d'imaginer précisément la nature de cette odeur et de ce bruit. L'écrivain américain déploie ainsi un système de prétérations, une figure de style « par [laquelle] on déclare passer sous silence une chose dont on parle néanmoins par ce moyen.¹⁵⁷ »

À propos de l'ouvrage *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* d'Ivan Jablonka, dont nous avons parlé dans le premier chapitre, le critique littéraire Dominique Viart avance que la « prétération par laquelle le narrateur déclare son ignorance lui permet *ipso facto* de donner figure à l'in-savoir en produisant du récit. Fût-il considéré par le texte même comme incertain, il est là, bel et bien constitué.¹⁵⁸ » Très similaire dans l'approche à *The Lost*, les deux textes fonctionnent en effet en grande partie à partir de prétérations, ce qui permet à leur auteur d'aborder les éléments plus sensibles indirectement.

Ces procédés stylistiques permettent aussi à Mendelsohn d'aborder la réalité phénoménologique des expériences qu'il tente de restituer d'une manière plus éthique : il produit du savoir sur elles, en laissant une place importante au doute et à la remise en question ; il n'affirme rien, si ce n'est que les sens étaient sollicités au cours de celles-ci, chose qu'il est en mesure d'avancer avec une quasi-certitude. S'imaginer *comment* ils étaient sollicités, en revanche, demeure de la spéculation. Comme il était absent lors des événements, il le fait sur un ton interrogatif ou au conditionnel, sur un ton qui demeure dans tous les cas hypothétique, n'affirmant jamais rien avec une certitude absolue. Sa propre expérience de vie, éloignée et incompatible avec celle vécue par Shmiel, Ester et leurs filles, ne peut être convoquée pour combler les trous qui composent l'information

¹⁵⁷ Larousse, « Définitions : prétération - Dictionnaire de français Larousse », 31 août 2020, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9t%C3%A9rition/63833>.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, Viart, p. 97.

qu'il possède sur ces événements. Il écrit, dans cette optique, à propos de la première *Aktion* et des tortures qui furent infligées aux victimes de celle-ci :

A witness might have written or said, people were screaming and crying, the piano was being played, but the worst screaming I have ever heard in my life was, I am fairly certain, the screaming of my younger brother Matt on a day nearly forty years ago when I broke his arm [...] but my suspicion is that the quality of the sound of screaming made by young boys who have been injured, however severely, is not the quality of the sound made by (say) middle-aged men who have had their eyes cut out, or have been forced to sit on hot stoves [...] (*The Lost*, p. 253)

Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'unicité de la Shoah fait d'elle une expérience limite incomparable : aucune expérience de vie ne peut être évoquée ou être utilisée comme comparatif pour penser ou imaginer l'expérience de ceux qui en furent victimes. Avoir recours à un souvenir du quotidien – le cri de douleur du jeune frère qui se casse le bras – pour penser la nature des cris qui retentissent au cours de l'*Aktion* apparaît alors à Mendelsohn comme inconcevable et indécent, sur le plan éthique et phénoménologique. *Imaginer* ou *supposer* l'expérience sensible et phénoménologique de la Shoah, en raison de sa singularité, apparaît pour l'auteur américain comme un non-sens, quelque chose d'inconcevable.

Qui plus est, sa méconnaissance de la personnalité de sa cousine Ruchele, assassinée au cours de cette première *Aktion*, l'empêche de pouvoir imaginer comment elle, spécifiquement, vécut cette expérience limite. Il écrit en ce sens :

[I]t is useless to pretend that I can imagine the suffering of Ruchele Jäger during the next day and a half [...] There is no way to reconstruct what she herself went through [...] Too little remains of her personality to know, to even begin to imagine, what her state of mind might have been even for a second of those hours. (*The Lost*, p. 255)

Mendelsohn intègre donc à même son texte ses réflexions sur l'idée que « l'expérience limite de la Shoah possède toujours quelque chose d'intransmissible¹⁵⁹ ». C'est ce que pense aussi Myriam Revault d'Allonnes, philosophe française, qui suggère

¹⁵⁹ Florence Heymann, « Introduction. La Shoah « à la roumaine » : entre oubli, mémoire et histoire », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 194, n° 1, 2011, p. 17.

que Mendelsohn est conscient que « la “reconstitution” de l’horreur est absolument impossible, qu’une distance irréductible subsiste entre sa requête à être figurée et les ressources dont nous disposons, verbales ou non verbales, notamment sensorielles.¹⁶⁰ » La nature de l’expérience sensible de l’*Aktion* demeure, pour lui, intransmissible, intraduisible en mots : sa mise en texte ne peut se faire directement, de manière littérale, comme pourrait le faire un auteur de fiction, à l’aise d’imaginer et de fictionnaliser une connaissance qui, aux yeux de Mendelsohn, demeure profondément unique et parcellaire. Incapable de faire une fiction à partir de cette expérience limite, il propose alors au·à la lecteur·ice de partager avec lui·elle, sur un registre qui se rapproche de l’essai ou du journal, son cheminement de pensée et ses réflexions. Ce faisant, il vient rompre l’illusion référentielle, ou pour le dire plus simplement, l’idée du « “vécu comme si vous y étiez”¹⁶¹ » qui peut être associé au roman réaliste. De ce point de vue, on peut avancer à l’instar de Dominique Viart, que « désormais ce n’est plus tant l’événement historique que l’on raconte, mais la méthode qui tente d’en produire la connaissance.¹⁶² »

Comme la production de cette connaissance demeure complexe, semée d’enjeux éthiques et historiographiques liés à la question de la représentation, Mendelsohn emploie la distance critique de l’essai, qu’il fait coexister avec une certaine autoréflexivité propre à de nombreuses fictions littéraires contemporaines qui lui permet de rendre compte de « la méthode » qui tente de « produire la connaissance » de l’événement historique et familial qu’il raconte.

Cette propension à faire se côtoyer différents registres littéraires permet également à Mendelsohn d’intégrer à *The Lost* des sections entières consacrées à des réflexions théologiques. Ces dernières se distinguent du reste du texte par leur mise en italique. À travers ces passages, il tire des parallèles entre l’histoire biblique et son histoire familiale, la première permettant de mettre en relief des particularités de la seconde.

Cette mise en parallèle est notamment apparente dans le rapport que développe Mendelsohn entre l’arbre de la connaissance, tiré des premiers chapitres de la Bible, dont

¹⁶⁰ Myriam Revault d’Allonnes, « La vie refigurée : Autour des « Disparus » de Daniel Mendelsohn », *Esprit*, n° 1, 2011, p. 159.

¹⁶¹ *Op. cit.*, Jablonka, p. 303.

¹⁶² *Op. cit.*, Viart, p. 100.

il expose certaines interprétations, et l'arbre devant lequel son grand-oncle et l'une de ses filles sont exécutés. Le premier passage où l'auteur traite de la Bible hébraïque se trouve au début du texte : l'auteur y relate le récit de la création, appelé Bereshit en hébreu, qui ouvre le livre de la Genèse avec l'histoire d'Adam et Ève et de l'arbre de la connaissance (*The Lost*, p. 20). Mendelsohn partage une analyse de ce récit, soulignant le plaisir et la souffrance que procure l'arbre :

The beginning chapters of Bereishit, the part that begins with the creation of the cosmos and narrows, over time, to the story of Adam and Eve and their fatal expulsion from Paradise [...] tells us much about the pleasure to be had from the Tree of Knowledge [...] And yet we all know too that the Tree confers pain as well as pleasure. For the pleasurable knowledge that comes from eating the fruit of the tree is conjoined with great pain. (*The Lost*, p. 68)

Il poursuit ensuite avec une réflexion, tiré de son enfance, qui lie d'emblée le récit de la bible à sa propre vie : « Why I used to wonder, should Knowledge come from a tree? [...] The trees I was familiar with, then, offered no answers. (*The Lost*, p. 68) » Il continue en racontant qu'un pommier à l'allure particulière se trouvait dans la cour de sa maison d'enfance, qu'il se rappelle avoir été poursuivi par son grand-père, une fois, parce qu'il mit en feu sous l'arbre des modèles réduits d'automobiles. Ce dernier, en colère, lui aurait alors reproché de mettre sa famille en danger. Mendelsohn enfant ne se doutait pas encore des raisons qui expliquaient pourquoi son grand-père était aussi préoccupé par ce qu'il avait fait. Comme il l'écrit : « at that time, I had not yet learned the story of how his childhood home in Bolechow had been hit and set afire by Russian shell in World War I » (*The Lost*, p. 70).

On voit ici comment Mendelsohn fait côtoyer des éléments tirés de différentes temporalités – son enfance dans les années 1970 dans le Long Island, celle de son grand-père en Pologne pendant la Première Guerre mondiale – et un récit intemporel, tiré de la Bible. D'une manière également significative, Mendelsohn dresse un parallèle entre l'arbre de la connaissance et le vieux pommier devant lequel ont été abattus Shmiel et Frydka. C'est dans la dernière partie du texte, à la toute fin, que Mendelsohn raconte avoir découvert l'emplacement de l'arbre, par l'entremise d'un Ukrainien habitant à Bolechow, alors qu'il est sur place pour mener ses recherches.

Mendelsohn se rend à l'emplacement en question. Se trouver devant l'arbre où deux membres de sa famille ont été tués, dans la cour de la maison où ils se cachaient, éveille chez Mendelsohn une série d'émotions et de réflexions. Parmi celles-ci apparaît une pensée pour le récit de l'arbre de la connaissance. Le parallèle entre le symbolisme de l'arbre biblique et celui du pommier devant lequel il se tient est indéniable : « I was standing, finally, in the place where everything begins: the tree in the garden, the tree of knowledge that, as I long ago learned, is something divided, something that because growth occurs only through the medium of time, brings both pleasure and, finally, sorrow. (*The Lost*, p. 642) »

Le pommier devant lequel il se trouve représente en quelque sorte l'aboutissement de sa quête ; une fois devant lui, en ce lieu qui marque la mort de Shmiel et de Frydka, Mendelsohn reconnaît avoir recueilli toute l'information qu'il peut recueillir sur les membres de sa famille. Il prend alors une roche et la dépose devant : « this is their only monument, I thought, and so I'll leave a stone here (*The Lost*, p. 642) », puis il quitte Bolechow, avec un sentiment nouveau de lâcher prise, le sentiment qu'il peut laisser derrière, au sens propre et au sens figuré, les membres de sa famille, qu'il peut les laisser exister, tels quels, dans les souvenirs et dans la mémoire de ceux qui les ont connus, qu'ils peuvent continuer à habiter les lieux où ils ont vécu, où ils sont morts. Mendelsohn est conscient que la connaissance, comme le laisse entendre le récit de la création, est empreinte à la fois de plaisir et de peine. Sa propre quête le montre : se trouvant devant le lieu d'exécution de Shmiel et de Frydka, lieu qui incarne alors d'une certaine manière la connaissance la plus aboutie, la plus concrète qu'il peut espérer trouver sur sa famille, il éprouve un sentiment ambigu d'accomplissement et de tristesse : « it was bitter and it was sweet (*The Lost*, p. 642) », écrit-il à propos de ce moment.

Ce parallèle entre la bible hébraïque et ses propres recherches, dont nous avons évoqué un exemple ici, permet d'approfondir la réflexion qu'il développe tout au long de son texte sur la nature de sa quête. Cette association permet de jeter une lumière particulière sur son expérience et de relever l'importance du judaïsme dans sa vie et dans l'histoire de sa famille. La religion juive est en effet au cœur de son identité individuelle et familiale : des soirées qu'il passe, enfant, avec de vieux parents juifs (« old jewish relatives (*The Lost*, p. 4) ») qui parlent Yiddish, des prières qu'il voit son grand-père faire chaque jour (*The*

Lost, p. 14), de sa Bar Miztvah durant laquelle il dit prendre conscience de ce que cela implique d'être juif (*The Lost*, p. 47), au drame qui hante sa famille, le judaïsme est omniprésent dans la vie de Mendelsohn et dans son texte. La religion juive lui permet aussi, par ses symboles, de lire avec une perspective approfondie, le destin tragique de sa famille.

Les leçons et les apprentissages tirés de ces lectures théologiques donnent une autre perspective à sa recherche et aux résultats qu'il en tire. En faisant ainsi cohabiter les genres, Mendelsohn arrive à transposer à l'écrit la quête qu'il mène avec davantage de profondeur, présentant une lecture plus avisée et plus réfléchie de ce qu'elle implique sur le plan personnel, familial et identitaire.

3. Chapitre 3 : archives, mémoire et identité

Différents procédés métafictionnels et autoréflexifs sont donc mobilisés par Cercas et par Mendelsohn dans leur texte : les deux auteurs décrivent par exemple toutes les étapes de la recherche, explicitent et partagent les questionnements, les insatisfactions et les déceptions qu'elle provoque et varient les registres et les genres littéraires. Ces procédés permettent à Cercas et à Mendelsohn de témoigner avec plus de justesse de leur réalité de descendants de personnes directement touchées par des drame historique. Le mélange des genres et la mise en relief du signifiant du texte, servent à rendre visible toutes les nuances, les difficultés et les obstacles qu'implique la recherche littéraire, historique et identitaire menée par des individus issus de ce que l'on peut appeler la troisième génération, tout d'abord de victimes de génocides, mais aussi, dans un sens plus large, de personnes qui ont agi par exemple en tant que soldats dans une guerre, comme c'est le cas du grand-oncle de Cercas.

Par descendant de troisième génération, on entend normalement la génération qui suit la deuxième génération. Cette deuxième génération, dont l'identité s'est affirmée dans les années 1970, est formée par les enfants des survivants de la Shoah. Ces descendants sont nés en Europe pendant la Deuxième Guerre mondiale ou dans des camps de réfugiés peu de temps après la guerre ; ils sont ensuite restés en Europe ou sont émigrés enfants avec leurs parents. Ils portent en héritage l'expérience traumatique de la guerre que connurent leurs parents ou leur famille, cet héritage exerçant une influence importante sur leur développement identitaire¹⁶³.

La vie des descendants de troisième génération, même s'ils se situent plus loin dans le temps par rapport à l'expérience traumatique de leurs arrière-grands-parents ou de leurs grands-parents, est imprégnée par ce qui la précède. Leur rapport au trauma qui est ainsi transmis, leur manière d'agir sur lui et de le transposer, sont différents. C'est à ce niveau de la chaîne de transmission générationnelle que se trouvent Cercas et Mendelsohn : ils ne sont pas les enfants des membres de leur famille ayant connu la guerre, mais plutôt les petits-enfants, ou plus précisément les petits-neveux.

¹⁶³ Arlene Stein, *Reluctant Witnesses: Survivors, Their Children, and the Rise of Holocaust Consciousness*. Oxford. Oxford University Press, 2016, p. 75.

Cette distance temporelle qui les sépare de leur grand-oncle a un impact déterminant sur la quête qu'ils mènent. Le temps, dans leur cas, représente un danger pour la transmission de la mémoire : il efface ou complexifie l'accès aux traces matérielles qui témoignent du vécu de leur grand-oncle. Le passage du temps raréfie également les occasions de rencontrer et d'échanger avec des « témoins » ayant connu leur aïeul, les « témoins » disparaissant les uns après les autres de maladie ou de vieillesse.

Face à cette réalité, il est important de se questionner sur la spécificité du geste littéraire de la troisième génération qu'exemplifient ainsi les textes de Cercas et de Mendelsohn. Pourquoi montrent-ils toutes les étapes de la recherche, rendent-ils explicites la genèse du texte, ses mécanismes et ses composantes ? Pourquoi est-ce que Mendelsohn alterne-t-il entre différents genres ? Une piste de réponse possible peut être avancée : Cercas et Mendelsohn optent pour cette approche afin de montrer que l'information qu'ils peuvent recueillir sur leur grand-oncle est fragmentaire, que la mémoire se perd progressivement, que les « témoins » sont morts ; ils agissent contre l'utopie de vouloir dire l'indicible – ce qui est perdu et qui est condamné à le rester, comme l'horreur de la guerre qui dépasse l'entendement – par le témoignage direct. Les deux écrivains rendent tangible, par sa mise en texte, l'expérience de la mémoire, celle des restes et des bribes. Leur texte parle de l'expérience du temps qui, inéluctablement, efface tout, les traces comme les souvenirs.

Mendelsohn transcrit cette réalité : il réfléchit à elle, à l'effet du temps qui passe, à la quête qu'il mène. Il se questionne sur la nature de cette quête qui semble sans fin, inachevable. L'auteur américain s'interroge sur ce qu'implique la recherche de fragments disparates, qui servent, au final, à pallier l'absence de témoignages qui pourraient répondre plus explicitement aux questions qu'il se pose. Des questionnements de cet ordre sont intégrés au texte. Mendelsohn écrit par exemple :

because so much time had passed and so much had disappeared, there were only tantalizing fragments : fragments that, now that we had talked to everyone and there were no more fragments to find, were finite in number, and could never, it was now clear, quite come together to make a whole picture (*The Lost*, p. 553).

Comme tous les enfants de la troisième génération, Cercas et Mendelsohn sont obligés de travailler à partir de fragments et donc à partir d'une absence. C'est entre autres sur ce point que le geste des deux écrivains diffère de celui des enfants de la deuxième génération. Victoria Aarons et Alan L. Berger, professeur·e·s en littérature et en études juives, dans le premier chapitre de leur ouvrage *Third-Generation Holocaust Representation : Trauma, History and Memory* abondent dans ce sens : « narrators and writers of the third generation, [begin their] sojourn with an absence, a chasm where a narrative once existed, a hazardous opening into which individual histories have fallen. ¹⁶⁴ »

Ils poursuivent en mettant l'accent sur l'idée que, contrairement aux enfants de la deuxième génération, qui ont un contact « direct [et] immédiat avec ce que représente la survie de leurs parents¹⁶⁵ », ceux de la troisième génération « doivent reconstruire les événements à partir [...] de connaissances incomplètes, indirectes, cryptées et allusives¹⁶⁶ ». Les enfants de la troisième génération sont néanmoins dans une posture où ils ont moins de retenue à poser des questions, alors que la deuxième génération était davantage prise dans le silence des parents, des témoins directs.

Comme nous avons pu le voir, rendre compte de leur démarche, par des procédés littéraires, permet aux écrivains à l'étude ici de mettre en évidence la douleur inhérente à leur recherche : la douleur de constater que les traces s'effacent, que le seul moyen d'agir sur le trauma qui leur est légué de manière transgénérationnelle, encore présent dans leur quotidien, est d'écrire sur leur incapacité à le dépasser ou même à l'apaiser. Dans cette optique Mendelsohn, à un certain point de son texte, écrit à propos de la Shoah et du poids que celle-ci laisse sur les générations d'après : « the Holocaust wasn't something that simply happened, but is an event that's *still* happening. (*The Lost*, p. 289) » Au cœur de sa quête littéraire et historique – dans son déploiement et dans sa mise à nu – persiste un trauma, la douleur et l'impact de la Shoah sur sa famille étant toujours omniprésents.

Cercas et Mendelsohn arrivent ainsi à produire en parallèle à la connaissance historique fragmentaire et incomplète qu'ils recueillent, un contre-savoir historique, un

¹⁶⁴ Victoria Aarons et Alan L. Berger, *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*. Evanston. Northwestern University Press, (2017) p. 4.

¹⁶⁵ *Ibid.*, notre traduction.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 5, notre traduction.

savoir qui parle surtout de l'absence de connaissances historiques sur leur famille. Les deux écrivains, en effet, produisent un certain savoir qui évoque plutôt l'absence de connaissance et d'information exhaustives sur la manière dont la guerre civile espagnole et la Shoah furent vécues, respectivement, par leurs aïeux. Les deux auteurs écrivent alors, ultimement, sur l'absence d'informations concernant les individus qui les intéressent, sur l'absence de témoignages relatifs à leur vie. Ainsi, *The Lost* explore par exemple la question de savoir si un individu qui n'était pas présent pour témoigner peut malgré tout agir comme témoin¹⁶⁷, témoin dont la nature et la fonction diffèrent des témoins directs. Cercas et Mendelsohn agissent comme des témoins indirects, qui rendent compte de réalités qu'ils n'ont pas connues ni vécues. Ce qui demeure dans ce cas légitime pour eux est de témoigner de leur propre expérience de descendants et du rapport trouble qu'ils entretiennent avec leurs aïeux, avec le passé de leur famille et les trous qui définissent la connaissance de ce passé. C'est principalement dans cette mesure que leur identité de témoin existe et peut exister.

Les grands-oncles continuent, d'une certaine manière, d'exister dans le présent des auteurs : « Shmiel is present by his absence »¹⁶⁸ remarque par exemple Alan L. Berger, à propos du grand-oncle de Mendelsohn. D'une manière paradoxale, l'absence – celle à la fois physique de Shmiel et de Mena, mais également l'absence d'information et de traces matérielles sur leur vie – contribue à rendre vivace leur héritage, comme si quelque chose d'irrésolu quant à l'identité familiale des auteurs continuait d'exercer un poids important sur leur quotidien, une béance qu'ils tâchent tant bien que mal de combler par leur quête et par la mise en texte de cette quête ; une béance qu'ils tâchent en effet tant bien que mal de combler *malgré* ou *précisément* parce que « certaines questions peuvent ne jamais être résolues¹⁶⁹ ».

Cette « présence absente » qui hante les auteurs est entre autres attisée par la présence dans leur vie d'archives personnelles évoquant leurs grands-oncles, notamment

¹⁶⁷ *Op. cit.*, Slodounik, p. 29.

¹⁶⁸ Alan L. Berger, « Unclaimed Experience: Trauma and Identity in Third Generation Writing about the Holocaust », *Shofar*, vol. 28 n° 3, 2010, p. 152.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 153, notre traduction.

la présence de certaines photographies et de lettres qui agissent comme des « points de mémoire¹⁷⁰ », d'après la définition de Marianne Hirsch, mentionnée plus haut, et du chercheur Leo Spitzer : iels qualifient de la sorte ces objets qui « ouvrent de petites fenêtres donnant sur le passé¹⁷¹ ». Ce rapport aux archives qu'explicitent tout au long de leur texte Cercas et Mendelsohn participe encore de l'approche autoréflexive qu'ils préconisent. Ainsi, comme nous serons amené·e·s à le voir, les deux écrivains décortiquent et exposent le rapport qui les lie à ces rares objets physiques évoquant le passé et l'existence de leurs grands-oncles. Plus que cela, ces archives ont un rôle de médiation dans la relation complexe, sur le plan identitaire et mémoriel, que les deux écrivains entretiennent avec la figure de leurs grands-oncles respectifs. Ces archives permettent de déplacer cette relation, de la transposer d'un médium à l'autre, favorisant de la sorte l'élaboration d'une réflexion plus approfondie sur la nature de cette relation.

3.1 Mendelsohn : archives photographiques, lettres et culpabilité familiale

Cercas et Mendelsohn entretiennent tous deux un rapport très significatif avec certaines photos représentant leurs grands-oncles. Ce rapport est avant tout identitaire, identificatoire et mémoriel comme le montrent les différents passages des deux textes où ils présentent les photos en question, pour ensuite détailler l'effet qu'elles ont sur eux.

Ce traitement particulier de la photographie apparaît dans *The Lost* dès l'ouverture du texte. Mendelsohn introduit le premier chapitre en présentant au·à la lecteur·ice un portrait de lui-même enfant, à six ou sept ans. Cette photo sert à introduire ce qui semble, en apparence seulement, une anecdote : plus jeune, lorsqu'il rencontrait des membres éloignés de sa famille, ces derniers pouvaient se mettre à pleurer : « some time ago, when I was six or seven or eight years old, it would occasionally happen that I'd walk into a room and certain people would begin to cry [...] these old people were Jews (*The Lost*, p. 3) ». Mendelsohn dévoile, quelques pages plus loin, la cause de ces larmes :

Among these people, there were some who cried when they saw me. I would walk in the room and they would look at me and (mostly the women) would

¹⁷⁰ Marianne Hirsch et Leo Spitzer, *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*. Berkeley. University of California Press, 2011, p. 19, notre traduction.

¹⁷¹ *Ibid.*, notre traduction.

put both twisted hands [...] to their dry cheeks and say, with a stagy little indrawn breath, *Oy, er zett oys zeyer eynlikh tzu Shmiel!*

Oh, he looks so much like Shmiel! (*The Lost*, p. 7)

Mendelsohn, encore enfant, ressemble au frère le plus âgé de son père, Shmiel, ce grand-oncle dont il ne connaît alors pratiquement rien, si ce n'est qu'il a été tué par les nazis, avec sa femme et ses quatre filles. La seule vue du jeune Mendelsohn, en raison de la ressemblance avec son grand-oncle, provoque des larmes chez les membres de sa famille qui ont connu Shmiel et qui, contrairement à ce dernier, ont pu fuir l'extermination des Juifs d'Europe.

Mendelsohn intègre à son texte, suite au passage tout juste cité, un agrandissement de son portrait de jeunesse qu'il situe côte à côte avec un agrandissement d'un portrait de Shmiel (voir Annexe I, p. 132). Les deux portraits symétriques, manipulés et recadrés par l'auteur, découpent le regard du jeune homme et de son aïeul, soulignant cette ressemblance qui suscite chez les vieilles dames qui ont connu ce dernier un flot de larmes. De la même manière, Mendelsohn présente, quelques pages plus loin, deux agrandissements photographiques, qu'il situe côte à côte, de sa bouche et de la bouche de Shmiel (*The Lost*, p. 19). Cette association d'images, dont il provoque la rencontre en les présentant côte à côte, participe au récit qu'il commence alors à mettre en place et qui cherche à témoigner du lien identitaire qui le lie à son grand-oncle disparu.

Ce recours à la photographie en parallèle au texte, dès ses premières pages, pose en effet les bases de la relation qui s'établit entre la quête que mène Mendelsohn, les archives photographiques auxquelles il se réfère et le lien identitaire et mémoriel qu'il entretient depuis un jeune âge avec la figure de son grand-oncle. L'usage qu'il fait de la photographie illustre la dimension éminemment personnelle que représente, pour Mendelsohn, son rapport aux archives, rappelant comme l'avancent les auteur·ices du projet de recherche, *The Family Archive: Exploring Family Identities, Memories and Stories through Curated Personal Possessions*, que « l'expérience des archives est personnelle, peu importe l'histoire plus large à laquelle elle renvoie.¹⁷² »

¹⁷² Anna Woodham et al., « We Are What We Keep: The “Family Archive”, Identity and Public/Private Heritage », *Heritage & Society*, vol. 10, n° 3, 2017, p. 216, <https://doi.org/10.1080/2159032X.2018.1554405>, notre traduction.

Ce lien puissant qui relie Mendelsohn à la photo de son grand-oncle est entre autres alimenté par la ressemblance physique qui lie les deux hommes. Quelque chose lié à l'affect détermine le rapport qui s'établit entre sa propre personne, à travers la manière dont il apparaît, enfant, aux yeux des autres et le souvenir de son grand-oncle : sa seule apparence physique active un processus de remémoration particulièrement émotif chez ses proches qui en retour imprègne la construction de l'identité de l'auteur. Quelque chose d'irrésolu, qu'il arrive difficilement à cerner au départ, est directement associé au souvenir de Shmiel ; comme on l'identifie à lui, cette irrésolution, qui se rapproche d'une forme de douleur, imprègne en quelque sorte son propre cheminement identitaire.

Ce sentiment d'irrésolution est amplifié par l'aura de silence qui entoure le souvenir de son grand-oncle, de sa grand-tante et de leurs filles. Aby, le grand-père de Mendelsohn, généralement loquace, qui aime raconter à son petit-fils des histoires sur sa vie en Europe avant la guerre et sur son exil, partage peu de choses à propos de son frère, de sa belle-sœur et de ses nièces, tués par les nazis, ce qui attise l'intérêt de Mendelsohn :

[O]ut of all this history, all these people, the ones I knew the least about were the six who were murdered, who had, it seemed to me then, the most stunning story of all, the one most worthy to be told. But on this subject, my loquacious grandpa remained silent, and his silence, unusual and tense, irradiated the subject of Shmiel and his family, making them unmentionable and, therefore, unknowable. (*The Lost*, p. 19)

Ce silence entourant l'histoire de Shmiel, d'Ester et leurs filles, couplé au rapport identitaire que Mendelsohn entretient, dès un jeune âge, avec la figure son grand-oncle, contribuent à créer chez lui un sentiment de fascination pour son aïeul. Cette combinaison de silence et d'identification génère chez l'écrivain américain un besoin de réponses et de clarté nécessaires à la construction de sa propre identité.

La question du lien émotionnel et affectif qui lie la mémoire à l'archive photographique est cruciale dans la relation qu'entretient Mendelsohn avec le portrait de son grand-oncle, portrait qu'il manipule, qu'il agrandit et situe de manière dialectique à côté de son propre portrait, afin de souligner l'affect qu'il produit chez lui, comme si en effet un troisième portrait se créait dans la comparaison et le rapprochement des deux, dans la fusion des images de deux personnes qui ne se sont jamais rencontrées, qui ont vécu

dans des époques différentes, mais qui ont un lien qui va au-delà de la parenté. Marianne Hirsch rappelle justement la manière dont la dimension affective de la mémoire est médiatisée par le médium photographique : « [m]emory signals an affective link to the past – a sense, precisely, of a material “living connection” – and it is powerfully mediated by technologies like literature, photography, and testimony.¹⁷³ » La manière dont Mendelsohn manipule et intègre dans le texte la photo de Shmiel, soulignant le rapport identitaire qui le lie à lui, témoigne donc du rapport affectif qu’il entretient avec la mémoire de son grand-oncle. Cette manipulation fait effectivement ressortir la connexion vivante (« living connection »), dont parle Hirsch, qui lie Mendelsohn à la mémoire de son grand-oncle. C’est au croisement du texte littéraire et de l’archive photographique que se déploie cette médiation de la mémoire. La manipulation des photos, combinée au texte qui les accompagne et qui explicite leur sens, permet à Mendelsohn de mettre en évidence l’effet mémoriel et identitaire qu’elles produisent chez lui.

Cette manipulation, de la part de l’auteur, s’inscrit dans une démarche plus large qui découle de la post-mémoire, mentionnée au début du chapitre. Ce terme créé par Marianne Hirsch dans son essai *The Generation of Postmemory* (2012) renvoie de manière large au trauma qui est légué de génération en génération et aux méthodes artistiques et littéraires qui sont déployées pour le transposer. La chercheuse américaine caractérise ainsi sa théorie :

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they “remember” only by means of the stories, images and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right¹⁷⁴.

C’est une relation de cette nature qu’expose Mendelsohn à travers tout son texte. Le parcours de l’auteur est profondément marqué par la présence, dans son imaginaire individuel et familial, de la figure de son grand-oncle et par celle de sa grand-tante et de leurs filles. Ce qui semble l’atteindre davantage encore est le mystère qui entoure la

¹⁷³ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 33.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

mémoire de Shmiel et de sa famille proche, les non-dits et les choses dites à leur sujet à mi-voix. Mendelsohn ne sait pratiquement rien d'eux en grandissant, mais leur souvenir perdure néanmoins, relayé par les fragments d'histoires qu'on lui raconte, préservé par les chuchotements – qu'il ne comprend pas – des proches âgés qu'il visite régulièrement et qui semblent en savoir plus sur Shmiel et sa famille que lui :

Shmiel and his family, those six lost relatives [...] seemed to be wildly out of place, a strange, gray absence at the center of all that vivid and noisy and often incomprehensible presence, that talk, those stories [...] it was impossible to know anything very important, except the one salient fact, the awful thing that had happened and that was summed up by the one identifying tag, *killed by the Nazis* (*The Lost*, p. 33).

Sa recherche subséquente, qu'il rapporte dans tout le texte, est en grande partie motivée par ce silence familial et, comme nous l'apprenons à un certain point, par la découverte du fait que le grand-père de Mendelsohn n'a pas aidé son frère à fuir l'Europe au début de la guerre pour qu'il rejoigne, comme lui, les États-Unis. En effet, dès 1935, des mesures économiques mises en place contre les Juif·ves en Pologne perturbent le commerce de Shmiel. En 1939, le grand-oncle écrit plusieurs lettres à son frère l'implorant de lui envoyer de l'argent :

[I]n 1939, Shmiel sat down to write his letter, he needed money to save his [company] truck; by the end of the year, he would be begging for money to save his life [...] Between January 1939 and December 1939, when the last letter got through, my grandfather's brother wrote again and again, asking for money from my grandfather (*The Lost*, p. 119).

D'après les lettres que découvre Mendelsohn, la relation entre les deux frères semble se tendre au fil du temps :

In the early spring, he writes my grandfather a bitter letter that begins "I turned 44 years old on 19th April of this year, and so far haven't had a single good day [...] How happy are the people who are lucky in that respect – although I know that in America life doesn't shine on everyone; still, at least they aren't gripped by constant terror. The situation with the truck-permit gets worse from day to day, businesses are frozen, it's a crisis [...]" » (*The Lost*, p. 119-120).

Du ressentiment transparait dans les lignes de cette lettre adressée au frère qui, ayant déjà émigré aux États-Unis dans les années 1920, sera épargné par la tragédie qui se prépare en Pologne.

Ce qui trouble Mendelsohn est l'insistance avec laquelle Shmiel écrit ne jamais avoir de réponse de son frère. Plusieurs de ses lettres contiennent des formules qui laissent en effet croire que ce dernier ne lui répond pas : « Since it's been so long since I've had a letter from you (*The Lost*, p. 124) », écrit-il à par exemple à Aby, à l'automne 1939. L'auteur n'a pas de copie des lettres que son grand-père aurait envoyées à Shmiel, ni même la certitude qu'il lui ait bel et bien envoyé des lettres. De telles lettres pourraient prouver que son grand-père ait tenté d'aider Shmiel à le rejoindre en Amérique du Nord, mais Mendelsohn ne sait rien à propos d'elles : peut-être sont-elles inexistantes, peut-être ne se sont-elles jamais rendues à destination. Tout ce qui lui reste, alors, pour évaluer la nature de la relation entre son grand-père et son grand-oncle, relève de la spéculation et de l'interprétation : « [o]f course there is no way to know what exactly transpired between the siblings here. What seems, on a cold reading of the words themselves, like callousness on my grandfather's part could, after all, have been something more innocent. (*The Lost*, p. 125) »

Face à l'absence de réponse, Mendelsohn s'imagine un scénario :

Perhaps, amid the treasures buried in the attics and sewers of the houses, still standing, that once belonged to the Jews of Bolechow, there is a cache of letters, stuffed with some photo albums and jewelry and wrapped in blankets and squashed into a leather valise that was sunk into the murk beneath an outhouse, among which can be found a letter with an American postmark, which begins Dear Brother, We exhausted every possibility here, but cannot raise the sum you refer to [...] ... Perhaps. Because all of the letters that my grandfather [...] wrote (or may have written) to Shmiel have long since crumbled to dust, we cannot know (*The Lost*, p. 125)

Ce passage montre bien comment le lien qu'entretient Mendelsohn avec le souvenir de son grand-oncle correspond à la description faite par Marianne Hirsch de la post-mémoire, en particulier lorsqu'elle décrit le rapport au passé qu'implique ce genre de relation : « [p]ostmemory's connection to the past » écrit-elle « is [...] actually mediated

not by recall but by imaginative investment, projection and creation.¹⁷⁵ » C'est effectivement ce qu'on peut observer dans cet extrait du texte de Mendelsohn : n'ayant pas vécu les événements directement, incapable donc de s'en rappeler, il emploie une représentation imaginée, une projection de ce qui a pu se passer, inspirées d'éléments qu'il a recoupés. Très conscient de sa propre démarche, il souligne par des « perhaps » et un « we cannot know », la dimension hypothétique de la situation imaginée où des lettres rédigées par son grand-père seraient découvertes.

Ce besoin d'imaginer une telle situation montre bien comment le silence du grand-père, son possible désinvestissement vis-à-vis le sort de son frère, représente pour Mendelsohn, deux générations plus tard, un poids sur sa propre conscience et sur celle de ses proches. Deux éléments amplifient le malaise qu'il éprouve : d'abord, les parallèles qu'il tire entre la relation de Shmiel et de son grand-père avec celle qui le lie à son propre frère, Matt ; ensuite, la fin tragique de la vie du grand-père, qui meurt en se suicidant.

La dynamique entre frères est un thème qui se trouve en effet au cœur de *The Lost*. La deuxième partie du texte, intitulé *Cain and Abel, or, Siblings*, qui évoque ainsi le célèbre fratricide biblique, comme le titre de son premier chapitre, *The Sin Between Brothers*, font référence à cette thématique des liens entre frères. En ce sens, l'un des éléments cruciaux qui situe cette question au centre du texte est le parallèle établi par Mendelsohn entre la relation Aby-Shmiel et la relation complexe qui le lie à son frère Matt. Il écrit, dans cette optique, faisant référence à une dispute, durant laquelle, enfant, il avait brisé le bras de son frère :

I think of my grandfather and Shmiel, and wondered yet again what might have passed between them, what upsurge of unacknowledged and unknowable emotion that, in me, had led me one day to break my brother's arm, might have led my grandfather to do something far more terrible, something I began to worry about only when Shmiel's letters were discovered (*The Lost*, p. 118).

Ce qui bouleverse Mendelsohn de prime abord est la perspective selon laquelle il aurait possiblement agi de la même manière avec son frère, s'il avait été dans la situation de son grand-père. De cette première idée en découle une seconde, plus poignante encore :

¹⁷⁵ *Ibid.*

la possibilité que quelque chose d'universel – une tension, une douleur, une compétition – régisse toutes relations fraternelles, de Cain et Abel, jusqu'à sa propre relation avec son frère Matt. Son analyse du récit de Cain et d'Abel souligne justement les éléments qu'ont en commun toutes relations fraternelles et plus largement toutes relations familiales :

Despite its archaic stiffness, it is a story that, to anyone who has a family – parents, or siblings, or both; which is to say everyone – will be eerily familiar. The young couple, the arrival of the first child; the arrival, entailing more complex and compromised emotions, of the first siblings; the seeds of an obscure competition; the parental disapproval, the shame, the lies, the deceptions. The violence [...] (The Lost, p. 102).

Cette analyse laisse penser que Mendelsohn réalise, au moment de se mettre à la place de son grand-père, qu'il aurait peut-être aussi délaissé son frère, sans ressource en Europe, à l'aube d'un conflit qui allait, comme nous savons a posteriori, mener à sa mort et à celle de sa famille. Ce malaise qu'éprouve l'auteur fait encore une fois écho aux propos avancés par Marianne Hirsch sur la post-mémoire, lorsqu'elle précise la manière dont les traumatismes, transmis de génération en génération, éprouvent ceuxelles qui les reçoivent :

To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life displaced [...] It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present¹⁷⁶.

Dans cette optique, on voit comment le récit d'Aby et de Shmiel, implicitement présent dans l'héritage familial de Mendelsohn, continue, cinquante ans plus tard, d'exercer un impact sur la vie de Mendelsohn. Ce récit et le poids qu'il implique teintent l'interprétation que l'auteur a de sa relation à son propre frère Matt, influençant sa vision de sa propre identité fraternelle, offrant au final, plus qu'une perspective pour la penser, un miroir qui en fait voir les faiblesses et les zones de tension.

L'ensemble de ce processus identitaire trouve une médiation, au sein du texte, dans les archives, lesquelles permettent aussi de témoigner de la complexité, des nuances et des silences qui constituent le savoir sur l'histoire présent dans *The Lost*. En plus des

¹⁷⁶ *Ibid.*

photographies, Mendelsohn intègre à son texte les lettres rédigées par Shmiel : il retranscrit, la majorité du temps, leur contenu en italique. Il présente également, au début du chapitre intitulé *The Sin Between Brothers* une numérisation d'une des lettres écrites par Shmiel. Cette dernière permet au·à la lecteur·ice de bien se représenter les lettres écrites par le grand-oncle et la manière dont elles sont médiatrices d'une relation qui lie le passé et le présent. Son aspect et la date – le 16 janvier 1939 – que l'on peut lire dans l'en-tête, témoignent de son âge et de son usure. Si Mendelsohn arrive à déchiffrer son contenu en allemand, le·a lecteur·ice, face à cette reproduction peut être frappée par l'hermétisme qui se dégage de l'écriture serrée la couvrant. Cette difficulté d'accès au sens, qui émane à première vue de la photo, peut être lue comme une métaphore visuelle de la quête historique, identitaire et mémorielle plus générale que mène l'auteur, quête qui est définie par les difficultés, par l'absence de réponse et par l'omniprésence de zones d'ombre. Se trouver face à une reproduction visuelle des archives à partir desquelles travaillent Mendelsohn permet au·à la lecteur·ice de mieux en saisir la nature.

En ce sens, la démarche de Mendelsohn, malgré sa nature tout à fait littéraire, fait en partie écho à l'idée de Paul Veyne selon laquelle « l'histoire est mutilée¹⁷⁷ ». Pour l'historien français, dans un contexte de réflexion sur l'historiographie et sur la discipline historique, l'écriture historique peut déployer une *illusion* de reconstitution intégrale¹⁷⁸, mais la matière qui compose initialement l'histoire demeure disjointe et disparate. L'histoire serait écrite à partir de documents incomplets, autonomes les uns vis-à-vis les autres. De son côté, Mendelsohn, plutôt qu'opter pour une approche qui déploierait une illusion de reconstitution intégrale entre les documents qui alimentent ses recherches, traite de l'absence et de la mutilation qui caractérisent ces documents. Cette absence et cette mutilation présentes au cœur des documents, que Mendelsohn rend explicites dans le texte, ne font au final que refléter celles qui se trouvent à la source de l'histoire de Shmiel, influençant la relation qu'entretient l'auteur avec la mémoire de son grand-oncle.

Comme avec les photos de Shmiel, agrandies et manipulées, la numérisation de la lettre permet de médier – de transposer visuellement au cœur même du texte – le rapport mémoriel qui lie Mendelsohn à l'histoire son grand-oncle et d'en souligner la nature

¹⁷⁷ *Op. cit.*, Veyne, p. 26.

¹⁷⁸ *Ibid.*

trouble. Ainsi, la nature de ce rapport apparaît de plus en plus clairement au·à la lecteur·ice au fur et à mesure que l’auteur dévoile sa quête, marquée par la découverte et l’analyse d’archives liées à son grand-oncle.

Au cœur des archives que présente ainsi Mendelsohn dans *The Lost* se trouvent des failles, qui évoquent en grande partie le silence potentiel du grand-père face à la détresse de son frère resté en Europe. Mendelsohn réfléchit à la culpabilité de son grand-père vis-à-vis Shmiel. Cette culpabilité est en quelque sorte supposée, lue entre les lignes : « [i]t is true that nearly every aspect of my grandfather’s relationship with his oldest brother must be a matter of conjecture (*The Lost*, p. 102-03) », écrit-il en ce sens. Il s’agit donc avant tout d’une projection faite par Mendelsohn : une projection qui parle davantage de sa relation à son frère Matt, ou, pour être plus précis, d’une réflexion qu’il développe sur la relation à son frère. Dans cette optique, nous pensons, comme Marianne Hirsch que les archives photographiques – et rajoutons à cette idée les lettres – sont davantage significatives de ce qui se joue aujourd’hui, dans l’esprit de ceux qui les manipulent, que du passé auquel elles renvoient : « rather than giving information about that past, archival images function as “points of memory” that tell us more about our own needs and desires, our own fantasies and fears, than about the past to which they supposedly bear witness.¹⁷⁹ » Ainsi, pour Mendelsohn, la lecture des lettres fait ressortir des questionnements et des inquiétudes concernant sa relation, bien contemporaine, avec son frère Matt.

3.2 Cercas: identité, mémoire et héritage franquiste

Pour Daniel Mendelsohn, la découverte des archives familiales, en particulier des lettres écrites par son grand-oncle au début de la guerre, laisse entrevoir des silences lourds de sens : le grand-père, comme le découvre l’auteur, n’aurait pas aidé son frère à quitter la Pologne au moment où sa vie, comme celle de sa femme et de ses filles, en dépendaient. Le suicide d’Aby, des années plus tard, attise les soupçons que Mendelsohn entretient sur la culpabilité qu’aurait potentiellement éprouvé son grand-père. En 1980, le grand-père, alors très âgé, atteint du cancer, se lève au milieu de la nuit et saute dans la piscine du rez-de-chaussée de l’appartement où il vit, même s’il ne sait pas nager (*The Lost*, p. 71).

¹⁷⁹ *Op. cit.*, Hirsch, p. 22.

Mendelsohn en déduit que la douleur provoquée par la maladie est si intense que la mort, pour Aby, représente une libération. Avec le recul, un doute persiste pourtant : et si la douleur qui habite son grand-père n'était pas due uniquement au cancer, mais aussi à la culpabilité qui l'habite ? « That is how great the pain was. Now I ask myself, which pain? (*The Lost*, p. 71) », écrit-il, soulignant cette incertitude.

Un autre élément porte l'auteur à croire que son grand-père, de son vivant, était habité par la culpabilité : Mendelsohn découvre que le porte-feuille étrange qu'il garde sur lui en permanence contient les lettres rédigées par Shmiel :

[...] This is what my grandfather had been carrying with him, all those years. The letters Shmiel had been writing, in the last desperate year while he could still write, when he thought he could find a way to get out. It had been there, right in front of my eyes, all that time, those summers when I'd idly look at the odd wallet, impatient to go outside and hear my grandfather's stories, never dreaming of the story that he was carrying in his left breast pocket. It had been there, right in front of me, and I hadn't seen a thing (*The Lost*, p. 75).

Aby porte donc sur lui, comme un rappel quotidien de ce qu'il n'a peut-être pas fait, ou n'a pas pu faire, les lettres de son frère.

Si la thématique de la culpabilité est présente dans *The Lost*, elle apparaît avant tout sous la forme d'une culpabilité qui s'inscrit dans un cadre familial. Pour l'auteur espagnol Javier Cercas, traiter de culpabilité implique aussi de penser cette dernière dans une perspective sociale plus large. Pour réfléchir à la place qu'elle occupe dans son texte, et à la manière dont Cercas utilise les archives pour mettre l'accent sur le rapport qu'il entretient avec cette culpabilité, il est important de situer son geste littéraire dans le contexte plus général de la société espagnole actuelle. La question de la mémoire collective des Espagnol·e·s et de l'évolution de leur rapport au franquisme est en effet indispensable pour réfléchir à la relation qui lie Cercas à Manuel Mena, son grand-oncle maternel, mort pendant la guerre civile, à 19 ans en tant que franquiste¹⁸⁰. Pour y arriver, nous aurons

¹⁸⁰ Pour élaborer ce qui suit, nous reprendrons, en y apportant des modifications importantes, les idées développées dans un travail présenté dans le cadre de l'école d'été *Entre documentation et création : approches intermédiaires des images* organisé par le CERIUUM de l'Université de Montréal au mois de mai 2019.

recours à la notion, qui sera définie en détail plus loin, du *milieu* médiatique au sein duquel existent les archives, notamment celles qu'utilise l'écrivain espagnol.

Comme Mendelsohn, Cercas reproduit dans son ouvrage une photo de son grand-oncle (voir Annexe II, p. 133), faisant ainsi coexister le texte littéraire avec l'archive photographique. L'une des premières incidences de cette coprésence entre le médium littéraire et photographique apparaît au début du *Monarque des ombres*, au moment où Cercas présente au à la lecteur·ice une photographie de son grand-oncle en uniforme militaire. Ce portrait qui obsède l'auteur, qu'il « ne cesse d'observer (*Le Monarque*, p. 25) » depuis qu'il est dans son bureau, est alors décrit en détail sur près de trois pages. Cercas expose en mots, à la fois, le contenu de la photo – le style de l'uniforme que porte son grand-oncle, la pose qu'il prend, les traits de son visage, etc. – et l'aspect concret de la photo elle-même ; il écrit par exemple que « le temps a déposé des taches de saleté et laissé des rayures sur le papier et en a écorché les bords. (*Le Monarque*, p. 26) » Cette description pointilleuse souligne l'opacité formelle du médium photographique et archivistique que Cercas présente au lecteur : il ne cherche pas à dissimuler l'aspect médial¹⁸¹ de ce qu'il décrit, préférant au contraire le mettre en valeur par l'écriture qui rend compte de cette dimension d'une manière encore plus explicite. Cette description reste toutefois essentiellement littéraire : il utilise, autrement dit, l'écriture littéraire pour souligner différemment ce que le médium photographique en soi ne peut expliciter davantage, c'est-à-dire sa matérialité et son existence concrète en tant que médium.

Comme avec Mendelsohn, cette description est entrecoupée, sur la deuxième page, par une numérisation de la photo décrite par Cercas. Une copie de l'archive photographique est donc intégrée à même le texte, au milieu de la description textuelle qui en est faite. Le médium photographique et le médium textuel coexistent alors sur le même plan : le lecteur est amené à comparer la description écrite de la photo et la reproduction de la photo elle-même. Les différences entre les deux médiums sont alors mises de l'avant par cette

¹⁸¹ L'adjectif « médial » est utilisé ici dans le sens de « médialité », terme renvoyant lui-même au néologisme « intermédialité ». « Médial » fait référence, en ce sens, aux caractéristiques techniques et matérielles du support qui est, dans le cas présent, photographique. Pour plus de détails voir Rémy Besson. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine ». *Archive ouverte HAL*, 2014. <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325>.

juxtaposition qui influence l'expérience de lecture visuelle et littéraire du lecteur. Ce qui est strictement photographique, que la littérature ne peut transmettre, ressort ainsi ; à l'inverse, ce que la description littéraire fait valoir, qui échappe à la photographie, est également mis en valeur par le contraste entre les deux médiums.

Dans la dernière page de la description, Cercas témoigne de la relation qui le lie à cette photo, l'une des rares, de son grand-oncle. La relation qu'il entretient avec le souvenir de celui-ci est d'emblée problématique et ambiguë, en raison de ses allégeances franquistes pendant la guerre civile. Un processus identitaire et identificatoire complexe se perçoit dans le rapport liant Cercas à l'archive photographique de son grand-oncle. Si Cercas se sent lié à son grand-oncle, l'utilisation au sein du texte de ce portrait photographique vient en ce sens interroger ce lien.

Pour mieux comprendre ce que représente Manuel Mena pour Cercas, il est d'abord important de situer les allégeances politiques du premier dans le contexte plus large de l'histoire de l'Espagne. L'environnement social et politique de l'Espagne contemporaine, comme son passé récent, chargé sur le plan mémoriel, sont omniprésents dans l'écriture de Cercas. Situer le geste littéraire de Cercas dans le contexte espagnol contemporain où se développe une nouvelle conscience plus critique et un regard plus confrontant vis-à-vis la mémoire de la guerre civile espagnole est donc essentiel.

Dans cette optique, la question du *milieu*, tel qu'il est conçu par l'approche intermédiaire, représente une notion importante pour penser le rapport qui lie Cercas aux archives et pour analyser le discours qui découle de l'utilisation qu'il fait d'elles. De manière plus précise, la notion de milieu, en ce qui a trait au médium, archivistique notamment, fait référence au « milieu dans lequel les médias prennent forme et sens (milieu social, institutionnel, culturel aussi bien que technologique)¹⁸² ». Le médium archivistique est directement lié à la société qui en permet la production, l'influençant en retour : « société, socialités et médias se coconstruisent et se détruisent en permanence.¹⁸³ »

¹⁸² Jean-François Vallée, « Intermédialité et écologie des médias : essai de cartographie comparative », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 30–31, 2017, p. 14, <https://doi.org/10.7202/1049947ar>.

¹⁸³ Silvestra Mariniello, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans *Inter Media: littérature, cinéma et intermédialité*, éd. par Isabel Rio Novo et Célia Vieira. Paris. L'Harmattan, 2011, p. 13.

Le concept de milieu médiatique permet donc de réfléchir à l'impact du contexte social et culturel au sein duquel est produit et dans lequel existe le médium archivistique. En ce sens, penser, aujourd'hui, une archive issue du franquisme – qu'il s'agisse d'une photographie, d'une lettre, d'un document légal, etc. – ne peut se faire à l'extérieur d'une réflexion plus large sur le rapport collectif houleux et complexe qu'entretiennent les Espagnols avec la mémoire de la guerre civile et de la dictature franquiste.

Dans un article de 2015 intitulé « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », l'historien François Godicheau qualifie de « tempête mémorielle¹⁸⁴ » « la passion avec laquelle [le] passé est convoqué dans la société [espagnole] actuelle¹⁸⁵ ». Pour ce dernier, le récit canonique et dominant sur la guerre civile, établi au moment de la transition démocratique à la fin des années 1970, fut ébranlé ces dernières années par « l'offensive idéologique des néofranquistes, [par] les mouvements mémoriels et [par] la crise économique et politique¹⁸⁶ ». Cet ébranlement eut lieu en réaction au mythe de réconciliation des deux Espagne, franquiste et républicaine, mis de l'avant suite à la transition démocratique

Face au passage de la dictature à la démocratie, après la mort de Franco en 1975, le gouvernement de transition avait à prendre position très rapidement sur la manière dont allait être traité l'héritage franquiste¹⁸⁷. Le mythe de réconciliation fut ainsi mis de l'avant par les individus nouvellement arrivés au pouvoir. Plus précisément, ce mythe fait référence « aux politiques de la mémoire¹⁸⁸ » prônées par les principaux partis politiques responsables de la transition démocratique dans le but de « préserver l'arène politique d'une invasion du passé qui, ouvrant de “vieilles blessures”, risquait de ruiner les efforts des dirigeants responsables qui avaient compris la valeur de la paix, de la pitié et du pardon.¹⁸⁹ » Ce faisant, « on pouvait donner libre cours à l'histoire de la guerre, mais si

¹⁸⁴ François Godicheau, « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 127.3, 2015, p. 59.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁷ Danielle Rozenberg, « La construction de l'Espagne démocratique », *Annuaire de l'EHESS. Comptes rendus des cours et conférences*, 2003, p. 167, <http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/16046>.

¹⁸⁸ Danielle Rozenberg, « Mémoire et Oubli Dans La Construction Démocratique Espagnole », dans *De La Dictature à La Démocratie: Voies Ibériques*, éd. par Anne Dulphy et Yves Léonard. Bruxelles ; New York. P.I.E.-P. Lang, 2003, p. 167.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, Godicheau, p. 62.

processus cathartique il devait y avoir, il était tout orienté vers la possibilité de célébrer la fraternité retrouvée : en un mot, il fallait tourner la page.¹⁹⁰ »

La construction démocratique en Espagne s'est donc faite autour d'une « pacte d'oubli¹⁹¹ » tacite, d'une amnésie entourant les années du franquisme¹⁹², sur ses « responsabilités [...] [et ses] conflits idéologiques.¹⁹³ » On comprend donc que le récit de la guerre civile et de la période franquiste fut, pendant longtemps, simplifié, limité à une lecture unique, dans le but de maintenir un « “vivre ensemble pacifique”¹⁹⁴ ». Pour Godicheau, ce récit correspond à la définition barthienne du mythe, dans la mesure où il s'exerce à l'intérieur d'un « cadre coupé des questions politiques¹⁹⁵ », ce qui lui permet en retour « de s'incarner et d'atteindre son efficacité.¹⁹⁶ »

De manière pratique, la phase de transition s'est « concrétisée par l'octroi de grâces, la promulgation de lois d'amnistie et [par] l'adoption de mesures réparatrices en faveur des vaincus du camp républicain.¹⁹⁷ » S'il y a bel et bien eu certaines mesures réparatrices visant les victimes du camp républicain, notamment par le biais de la loi d'amnistie de 1977, qui « autoris[aient] [par exemple] les fonctionnaires [ex-républicains] à retrouver leurs emplois et pensions¹⁹⁸ » elles ne proposaient rien en faveur de l'indemnisation des victimes de la répression¹⁹⁹. De plus, les franquistes connaissent l'impunité : si l'amnistie s'appliquait aux victimes, elle s'adressait aussi aux bourreaux²⁰⁰. Ainsi :

[...] la poursuite des délits politiques, ou [des délits] contre les libertés et droits des individus, [étaient] [...] voués aux oubliettes de la justice. La loi [d'amnistie de 1977] interdi[sait] de fait aux victimes de la dictature d'exiger justice et réparation, élevant au rang de norme juridique fondatrice et

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Op. cit.*, Rozenberg, « Mémoire et Oubli... », p. 167.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 168.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, Godicheau, p. 62.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Op. cit.*, Rozenberg, « Mémoire et Oubli... », p. 170.

¹⁹⁸ Danielle Rozenberg, « Le “pacte d'oubli» de la transition démocratique en Espagne », *Politix*, n° 74.2, 2006), p. 179.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Sophie Baby, « Sortir de la guerre civile à retardement : le cas espagnol », *Histoire@Politique*, n° 3.3, 2007, p. 12.

consensuelle la volonté d'oublier les crimes passés, sur le plan pénal et matériel²⁰¹.

En résumé, « [l]e principal élément qui assura le succès de la transition démocratique fut la décision des hommes au pouvoir (le roi et ses ministres) de renoncer à condamner le franquisme et d'oublier officiellement les crimes et abus (notamment vis-à-vis des libertés publiques) qui furent commis par ses chefs et ses exécutants.²⁰² » Les différentes expériences vécues par le camp républicain, comme la violence subie par ses victimes, incomparable, comme nous avons pu le constater dans l'introduction, à celle vécue par le camp franquiste, furent donc ignorées par la classe politique pendant une longue période de temps, au moins jusqu'à la fin des années 1990. Il y eut une réelle délégitimation de l'histoire des républicains, entamée pendant la dictature²⁰³ et poursuivie après, lors de la transition démocratique et des premières années de la nouvelle démocratie²⁰⁴.

On peut supposer que le rapport de Cercas, né en 1962, adolescent au moment de la transition, à la mémoire et à l'historiographie de la guerre civile et du franquisme est en partie marqué par la transmission du récit officiel du nouveau gouvernement démocratique qui ignorait le sort subi pendant et après la guerre civile par les républicains. Écrire un ouvrage qui aborde frontalement l'histoire d'un franquiste en cherchant à analyser – peut-être même à comprendre – son parcours ne peut aller qu'à l'encontre, d'une part, de ce traitement mémoriel qui aspirait à être dépolitisé, et qui dans les faits ignorait les victimes, et d'autre part, du récit familial hanté par la figure de Mena.

Le geste de Cercas ne peut néanmoins être pensé à l'extérieur d'un autre mouvement qui se développa en réaction au climat de silence véhiculé par les acteurs de la

²⁰¹ *Ibid.*, p. 4.

²⁰² Jean-François Daguzan, « Mémoire de la guerre civile espagnole : reconquête d'une mémoire amputée par la moitié », *Confluences Méditerranée*, n° 88.1, 2014, p. 174.

²⁰³ Les Républicains sont décrits par la propagande franquiste comme étant des « rouges », des communistes antinationaux, voire antiespagnols (Tango 2006, p. 12). La lutte de Franco contre les Républicains est ainsi décrite par la propagande : « [a] crusade of Spanish values against blood-crazed Communist barbarians » (Preston 1989, p. 32)

²⁰⁴ Si on peut parler de la « fin *biologique* du régime » (Tango 2006, p. 4) en faisant référence à la mort du Caudillo en 1975, son héritage s'exerce bien longtemps après : « Franco continued to dominate the public sphere with his presence in the form of monuments, street names and even on the coins that were not withdrawn until the 1990s while, for many Republican families, the memories of those killed or persecuted had to remain in the private sphere without public recognition or acknowledgement. » (Hadzelek 2012, p. 163)

transition démocratique : depuis une vingtaine d'années, le métarécit uniformisant élaboré dès la transition par les partis politiques ainsi que l'historiographie du conflit normalement relayée par les historien·ne·s sont en effet ébranlés par « des associations et par [...] le “mouvement de la mémoire²⁰⁵”. » Dans cet esprit, de nombreuses études plus critiques du système répressif franquiste voient le jour à la fin des années 1990. Le mouvement de revendication mémorielle a depuis « pris une ampleur considérable ». Ce développement est en grande partie lié « à la difficulté pour de nombreux individus, familles et courants politiques de [se] reconnaître » dans le métarécit consensuel transmis depuis la transition démocratique. Les particularités de chaque récit familial, en particulier républicain, ne correspondaient pas au récit historique officiel, qui ne « donnait à voir que des sujets collectifs », prôné par le gouvernement au pouvoir après la transition démocratique. Un réel décalage existait donc entre les multiples récits partagés au sein des familles et le discours public uniforme officiel sur le passé²⁰⁶.

En octobre 2007, la Loi sur la mémoire historique²⁰⁷ est adoptée par les députés du Congrès en Espagne. Cette loi visant à reconnaître les victimes du franquisme s'articule autour de différentes mesures. Elle reconnaît par exemple le « caractère radicalement injuste de toutes les condamnations, sanctions et violences personnelles [...] durant la Guerre civile et [...] la Dictature » et vise le retrait dans l'espace public de tous symboles (écus, plaques commémoratives, etc.) associés au franquisme²⁰⁸. Si la mise en place de cette loi est tardive, elle montre, selon le juriste Carlos Jiménez Villarejo, « qu'enfin la

²⁰⁵ Face au silence dominant sur la période franquiste pendant et après la transition démocratique, ce « mouvement de la mémoire » correspond aux initiatives prises au cours des années 1990 de « réappropriation mémorielle, d'appel à une justice réparatrice en faveur des victimes oubliées de la Guerre civile et du franquisme (Rozenberg 2014, p. 60) ».

²⁰⁶ *Op. cit.*, Godicheau, pp. 68-69, 69, 70.

²⁰⁷ Le nom complet de la loi donne une idée globale de ce qu'elle implique : Loi de reconnaissance et d'extension des droits et de rétablissement des moyens en faveur de ceux qui ont souffert de persécution ou de violence durant la Guerre civile et la Dictature

²⁰⁸ Ministère de la justice espagnol, « Loi sur la mémoire historique (loi 52/2007 du 26 décembre) - Loi sur la mémoire historique », 20 août 2020, <https://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007#a2>.

démocratie espagnole fait face à la dictature²⁰⁹ » et qu'elle « condamne formellement le franquisme²¹⁰ ».

Au début des années 2000, malgré ce mouvement de mémoire qui cherche à réhabiliter les victimes du franquisme, des écrivains et de prétendu·e·s historien·ne·s véhiculent des lectures néofranquistes du récit de la guerre civile. C'est notamment le cas de l'écrivain et journaliste Pío Moa, chef de file d'un groupe d'historiens « autoproclamés [...] [qui ont] entrepris depuis la fin des années 1990 une “révision” de l'histoire de la guerre²¹¹ ». Moa est à l'origine d'un ouvrage très populaire en Espagne, *Los mitos de la guerra civil* (2003). L'essai, qui s'oppose aux historien·ne·s professionnel·le·s et universitaires, accusé·e·s de lectures gauchisantes du conflit

[...] reprend, en leur donnant un lustre “savant”, une bonne partie des éléments de la propagande de la dictature à propos 1936, et offre à ses lecteurs une narration qui plaît, car elle mêle des éléments d'une histoire “connue” (transmise en réalité par l'école franquiste ou des traditions familiales nostalgiques) à des données reprises dans des études historiques sérieuses²¹².

Au-delà de cette réappropriation historiographique spécifique de la mémoire de la guerre civile, une montée générale de la droite et de l'extrême droite peut être observée en Europe. Pascal Perrineau, politologue français, décrit ainsi la situation européenne : « à l'heure où la politique se désacralise et se désenchante, certains nourrissent la nostalgie des vieilles passions révolutionnaires ou ultra-réactionnaires qui animaient, il y a encore quelques décennies, l'espace politique.²¹³ » En Espagne, dès la transition démocratique, une opposition sous la forme de groupuscules d'extrême-droite s'est établie en réaction à la tolérance qui était accordée par le gouvernement au nationalisme basque et catalan et à l'intégration du pays au sein de l'Union européenne²¹⁴. De nouvelles organisations

²⁰⁹ Carlos Jimenez Villarejo, « Espagne : la mémoire démocratique face au franquisme », *Mouvements*, n° 53.1, 2008, p. 185.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Op. cit.*, Godicheau, p. 71.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Pascal Perrineau, « La montée des droites extrêmes en Europe », *Études*, vol. 397, n° 12, 2002, p. 613.

²¹⁴ Paul Hainsworth, *The Extreme Right in Western Europe*. Londres ; New York. Routledge, 2008, p. 63.

d'extrême droite ont émergé dans leur sillage au cours des années 1990²¹⁵. Ces dernières promouvaient un discours « ultranationaliste qui ciblai[t] les immigrants non-européens, les voyant comme un danger pour la pureté de la nation espagnole²¹⁶».

Dans l'ouvrage collectif *Mapping the Extreme Right in Contemporary Europe: From Local to Transnational*, José L. Rodríguez Jiménez, mentionne que certaines organisations d'extrême-droite espagnoles « continuent de se nourrir de la nostalgie du franquisme et de l'histoire du fascisme en Espagne ».²¹⁷ Dans cet esprit, des manifestations néofranquistes ostentatoires ont lieu en Espagne chaque année :

L'esprit [franquiste] se montre de plus en plus bruyant. C'est la montée de l'extrême droite, qui aime bien se manifester tous les 12 octobre. C'est la fête nationale de l'Espagne, qui commémorait la « race hispanique » pendant l'époque franquiste. En 2017, plus de 350 personnes affichant des drapeaux franquistes défilèrent à Barcelone en effectuant des saluts nazis et en brûlant des drapeaux catalans. Certainement, même en petit nombre, ces groupes font parler d'eux dans l'espace public, afin de rappeler chaque année au peuple que le spectre n'a toujours pas été condamné; il est toujours légitime, dans le silence comme dans le vacarme²¹⁸.

Ces groupes d'extrême-droite, comme les auteurs qui cherchent à rétablir une lecture tendancieuse de la guerre civile, font donc partie du paysage politique au sein duquel travaille Cercas. La position de l'auteur espagnol est ainsi doublement délicate : il écrit sur son grand-oncle franquiste dans un contexte où le franquisme est encore prégnant, ressurgissant de différentes façons dans la politique et l'historiographie espagnole. Il y a le risque que son geste littéraire soit interprété comme un geste qui cherche à faire l'apologie d'une figure franquiste. Son traitement des archives photographiques permet justement de rendre compte de la complexité et du danger d'une telle démarche. Comme l'avance

²¹⁵ Núñez Seixas, « From National-Catholic Nostalgia to Constitutional Patriotism: Spanish Conservative Nationalism since the Early 1990s », dans *The Politics of Contemporary Spain*, éd. Sebastian Balfour. Londres ; New York. Routledge, 2005, p. 127.

²¹⁶ *Op. cit.*, Hainsworth, p. 63, notre traduction.

²¹⁷ José L. Rodríguez Jiménez, « The Spanish Extreme Right », dans *Mapping the Extreme Right in Contemporary Europe: From Local to Transnational*, éd. par Andrea Mammone, Emmanuel Godin, et Brian Jenkins. Londres ; New York. Routledge, 2012, p. 127, notre traduction.

²¹⁸ Jean Patrak. « Un spectre hante l'Espagne : c'est le spectre du franquisme ; analyse d'un fascisme espagnol contemporain », *Revue L'Esprit libre*, 15 juin 2020, <https://revuelespritlibre.org/un-spectre-hante-lespagne-cest-le-spectre-du-franquisme-analyse-dun-fascisme-espagnol-contemporain>.

Cercas, son grand-oncle, sur le plan politique, avait tort, or est-il en position de s'estimer meilleur que lui ? « Manuel Mena, sans aucun doute, s'était politiquement trompé, mais je n'avais aucun droit de me considérer comme moralement supérieur à lui. (*Le Monarque*, p. 302) »

Inclure un portrait photographique dans son texte et analyser le rapport qui le lie à lui, permet justement à l'auteur de réfléchir au lien qu'il entretient avec une certaine culpabilité familiale, avec « ce passé familial dont [il a] tellement honte (*Le Monarque*, p. 301) ». Manuel Mena représente en effet « le paradigme de l'héritage le plus accablant de [sa] famille (*Le Monarque*, p. 12) » ; ainsi, pour l'auteur, « raconter son histoire ne voulait pas seulement dire [qu'il] prenait en charge son passé politique, mais aussi le passé politique de toute [sa] famille, ce passé qui [le] faisait rougir de honte (*Le Monarque*, p. 12) ».

À cet égard, le traitement des archives qu'il présente dans son texte permet à Cercas de réfléchir au processus identificatoire, nourri de honte, qui l'anime et qui l'amène à poser la grande question : à savoir s'il aurait fait les mêmes choix étant dans la situation de Mena. Les passages où il présente le portrait militaire de son grand-oncle montre en quoi la subjectivité de celui qui observe – dans le cas présent Cercas – est impliquée dans le rapport qui le lie à la photo. Il écrit en ce sens, en parlant du regard qu'a son grand-oncle sur le cliché, qu'il n'arrive pas à y « déceler ni orgueil ni vanité ni inconscience ni crainte ni joie ni ambition ni espoir ni découragement ni horreur ni cruauté ni compassion ni jubilation ni tristesse (*Le Monarque*, p. 28) ». C'est en quelque sorte des yeux vides qu'il décrit, des yeux vides dans lesquels il se projette : « ces yeux sont un miroir et [...] le néant que j'y vois n'est autre que moi-même. (*Le Monarque*, p. 28) »

Marianne Hirsch, dans son ouvrage *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory* (1997), parle de l'effet que produit l'observation des photos de famille :

[W]ithin the family, as I look I am always also looked at, seen, scrutinized, surveyed, monitored. Familial subjectivity is constructed relationally, and in these relations I am always both self and other(ed), both speaking and looking subject and spoken and looked at object: I am subjected and objectified²¹⁹.

²¹⁹ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge. Harvard University Press, 1997, p. 9.

Les propos de la chercheuse américaine soulignent le jeu de réciprocité entre l'observateur qui observe la photo de famille et la personne qui y est représentée. Dans *Le Monarque des ombres*, la description du portrait, accentuée par l'intégration de la photo décrite à même le texte, rend compte de ce jeu de réciprocité. Elle permet à Cercas de montrer que le jugement qu'il porte envers son grand-oncle est complexe et ambigu ; en se voyant dans le regard de ce dernier, il suggère que lui-même, s'il avait été à sa place, dans le contexte précis de l'Espagne des années 1930, aurait pu faire les mêmes choix problématiques. Cette thématization de la question de la responsabilité et de la culpabilité, par le biais de l'archive photographique, sous-tend et préfigure toute la réflexion que développe Cercas dans son texte et qui s'exprime plus explicitement vers la fin de celui-ci. En effet, l'auteur affirme dans les dernières pages ne pas être « meilleur que Manuel Mena (*Le Monarque*, p. 301) » et explique, avec des réserves, pourquoi :

[...] il était vrai qu'il avait lutté l'arme à la main pour une cause qui n'était pas la bonne, une cause qui avait débouché sur une guerre et sur une dictature, qui avait provoqué mort et destruction, mais il était tout aussi vrai que Manuel Mena avait été capable de risquer sa vie pour des valeurs qui, du moins à un moment donné, étaient pour lui supérieures à la vie, même si elles ne l'étaient pas ou même si pour nous elles ne le furent pas [...] (*Le Monarque*, p. 301-02).

C'est à travers le lien entre la photo et le texte que cette dimension trouble de la relation entretenue avec le souvenir de son aïeul est explicitée. D'une certaine manière, comme le·a lecteur·ice voit lui aussi la photo (iel voit le regard vide que Cercas décrit), qu'iel en lit la description, iel est à son tour impliqué·e dans cette relation particulière observateur-sujet : la question de la culpabilité et de la responsabilité est ainsi élargie, projetée à la fois au niveau de l'auteur du texte et du·de la lecteur·ice.

Voir la photo représente pour la·le lecteur·ice un acte qui l'implique donc à son tour dans la relation complexe que détaille Cercas. Quelque chose s'active alors à travers cet acte d'observation, le passé ressurgit, momentanément, dans le présent du·de la lecteur·ice : « we can see images as active through their performativity, as the past is projected actively into the present by the nature of the photograph itself and the act of looking at a photograph.²²⁰ » Le passé spécifique auquel renvoie la photo, explicité par le

²²⁰ Elizabeth Edwards, « Photography and the Performance of History », *Kronos*, no° 27, 2001, p. 18.

texte de Cercas, se manifeste, confrontant le·a lecteur·ice, déplaçant à son niveau la question qui inquiète l'auteur à travers tout le texte, à savoir si, ayant été à la place de Mena, iel aurait fait les mêmes choix que lui. Un savoir sur l'histoire d'une nature particulière, qui sollicite le·a lecteur·ice et l'encourage à effectuer une certaine introspection, est ainsi produit.

Dans *The Lost*, la relation entre l'auteur et l'archive est aussi fortement développée. Les lettres rédigées par le grand-oncle de Mendelsohn, mentionnées plus haut, qu'il découvre dans le porte-feuille de son grand-père, sont toutes adressées à un « tu », qui renvoie généralement à ce dernier. Ce choix pronominal contribue à impliquer, selon l'auteur américain, le·a lecteur·ice des lettres :

I realize, on rereading these letters, that what makes them so uncannily moving is the second person address. Every letter, after all, is addressed to a “you” – “I bid you farewell and kiss you from the bottom of my heart,” is Shmiel’s favorite valediction – and because of this *it is difficult, when reading letters, even letters addressed to other people, not to feel implicated, not to feel vaguely responsible* (*The Lost*, p. 119, nous soulignons).

Mendelsohn, en recopiant le contenu de plusieurs lettres pour le·a lecteur·ice, favorise cette implication : iel, en lisant ces extraits, est interpellée par leur contenu, par les requêtes angoissées de Shmiel, destinées au grand-père, qui, par un jeu d'échanges, paraissent destinées au·à la lecteur·ice.

Ce travail à partir de l'archive contribue à faire en sorte que le·a lecteur·ice se questionne sur la part de responsabilité du grand-père dans le sort qui fut réservé au grand-oncle ; il permet, d'une manière qui rappelle ce que l'on peut observer dans le texte de Cercas, d'élargir la question de la responsabilité et de la culpabilité au niveau du·de la lecteur·ice.

3.3 Mémoire familiale, culpabilité, silences

La thématique de la culpabilité est donc au centre des deux textes à l'étude dans ce mémoire. Si la culpabilité qu'évoquent les deux auteurs est présente au sein de leur héritage et de leur paysage familial respectifs, la nature de cette culpabilité est néanmoins

profondément différente. Chez Mendelsohn, la culpabilité existe en lien avec la relation du grand-père et du grand-oncle, en rapport avec l'inaction potentielle du premier au moment où le dernier a eu le plus besoin de son aide. Chez Cercas, le sentiment de culpabilité qui est présenté et thématiqué à travers tout le texte est lié aux allégeances politiques du grand-oncle, indissociables du traitement et du refoulement de la mémoire et de l'héritage du franquisme en Espagne, de la guerre civile à aujourd'hui. Du côté de Mendelsohn, nous avons une famille entière de victimes (« six [victims] of six million », comme le rappelle le sous-titre du texte) tuée par les Allemands, avec l'aide des Ukrainien·ne·s à cause qu'ils étaient juif·ves ; du côté de Cercas, nous avons un jeune homme qui se porte volontaire pour une lutte fasciste.

De manière plus générale, la quête littéraire que mènent Cercas et Mendelsohn est empreinte d'un certain malaise qui oriente leurs questionnements et leur manière d'affronter l'histoire familiale. Pour Mendelsohn, on peut parler d'un réel trauma – celui d'avoir eu des membres de sa famille assassinés pendant la Shoah – qui est transmis de manière inter et transgénérationnelle, d'après une structure qui correspond à la post-mémoire. Pour Cercas, il est davantage question d'un malaise que d'un trauma.

Pour l'auteur espagnol, ce malaise est alimenté par différents éléments : notamment le fait que la mère de l'auteur entretienne un souvenir très positif de Manuel Mena, son oncle préféré, mort dans la fleur de l'âge, symbole pour elle, comme le rappelle l'auteur, de la *kalos thanatos* grecque, la belle mort. Autre élément important de ce malaise : avoir un aïeul franquiste ne coïncide plus avec le récit de la société espagnole d'aujourd'hui, tiraillée entre une condamnation publique du franquisme²²¹ et sa résurgence sous différentes formes²²².

²²¹ Rappelons la mise en place en 2007 de la Loi sur la mémoire historique qui promulguait différentes mesures pour réhabiliter la mémoire des victimes du franquisme. (Voir ch. 3, p. 95)

²²² Le spectre du franquisme, comme nous avons pu voir, est encore présent en Espagne aujourd'hui, ravivé entre autres par les mouvements d'extrême-droite et par une certaine historiographie de droite. Un exemple particulièrement symbolique de cette tendance montre bien comment l'héritage du franquisme est encore prégnant en Espagne : ce n'est que le 24 octobre 2019 que la dépouille de Franco a été transférée « du mémorial grandiose qui l'abritait encore vers un cimetière ordinaire de la banlieue de Madrid », soit près de 45 ans après sa mort (Priestley, 2019).

Pour Mendelsohn, il y a le retour, deux générations plus tard, d'un savoir traumatique²²³, qui affecte l'auteur dans le présent, orientant l'ensemble de son processus de recherche et déterminant son écriture. Quant à Cercas, le malaise familial et identitaire qu'il éprouve est amplifié comme nous avons pu le constater par le contexte social, politique et mémoriel de l'Espagne. D'un point de vue éthique et moral, il se trouve dans une position très délicate : il sent le besoin d'écrire, de raconter l'histoire de son grand-oncle, mais se pose des questions fondamentales sur ce qu'implique ce geste d'écriture et sur les intentions qui le motivent : « [d]evais-je coucher par écrit l'histoire de celui qui symbolise toutes les erreurs et les responsabilités et la faute et la honte et la misère et la mort et les échecs et l'horreur et la saleté et les larmes et le sacrifice et la passion et le déshonneur de mes ancêtres ? (*Le Monarque*, p. 301) » Avec le recul historique que nous possédons aujourd'hui, on constate que son grand-oncle ne peut être dissocié de la catégorie des « méchants », celle qui s'est battue pour une cause condamnable et répréhensible, qui s'est battue au sein d'une armée qui tua et tortura des centaines de milliers de victimes, des victimes qui cherchaient à défendre la liberté et la Seconde République²²⁴.

Cercas demeure à la fois méfiant et fasciné par cet aïeul qui ne peut être effacé de son héritage familial et qui fait partie, d'une certaine manière, de sa propre identité. Personne d'autre, pour cette raison précise, ne peut raconter l'histoire de Mena. C'est ce que dit avoir compris Cercas, à la fin du texte :

J'avais également compris, alors, qu'il était impossible pour un autre écrivain de la raconter [l'histoire de Mena], si souvent que j'aie pu jongler avec cette idée, que, si ce n'était pas moi, personne d'autre ne la raconterait. Devais-je la raconter ? me demandai-je encore une fois. Ou devais-je la laisser telle quelle, la laisser devenir un éternel vide, un trou, une histoire parmi des millions d'histoires qui ne seront jamais racontées, un brillant chef-d'œuvre jamais écrit – magistral et brillant précisément parce que personne n'allait l'écrire –, refusant de la prendre en charge, la gardant pour toujours cachée comme le secret le mieux caché ? (*Le Monarque*, p. 302-03)

²²³ *Op. cit.*, Hirsch, *The Generation of Postmemory*, p. 5.

²²⁴ Pour plus de détail sur la violence exercée par le camp franquiste et par le camp républicain, au cours de la guerre d'Espagne, voir l'Introduction, p. 6-7, ou encore Godicheau, François. « Les violences de la guerre d'Espagne », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 189, no. 2, 2008, pp. 413-430.

Cercas décide malgré tout d'écrire sur lui, de prendre en charge cette responsabilité : ce faisant, il intègre à son écriture toutes les remises en question, tous les doutes et les questionnements moraux qui l'habitent et qui disent la complexité de ce choix.

Malgré cette posture autocritique qu'affiche l'auteur espagnol, on est amené·e·s à se poser la question de la nécessité et des implications d'une telle démarche. En effet, qu'est-ce que cela implique, sur le plan éthique, de restituer la mémoire d'une figure franquiste, aujourd'hui en Espagne ? L'histoire de son pays natal est en effet marquée par le franquisme : la dictature de Franco a duré 36 ans durant lesquels, comme nous avons vu, les républicains ont été stigmatisés, l'histoire de la guerre étant, par exemple, enseignée dans les écoles et les ouvrages scolaires selon la perspective de l'État, la figure du Caudillo faisant l'objet d'une « admiration sans réserve²²⁵ ». Des statues érigées suite à la guerre, aux noms de rue, en passant par les de monnaie à l'effigie de Franco²²⁶, tous les symboles mis en place dans l'espace public pendant la dictature célèbre, au détriment des républicains, le récit héroïsant de l'Espagne franquiste, « symbole[s] d'une mémoire unilatérale²²⁷ » qui sont pour beaucoup restés intacts jusqu'en 2007, au moment où la Loi sur la mémoire historique fut établie.

Après la mort de Franco en 1975, la période de transition démocratique, rappelons-le, s'est établie autour d'un pacte de silence de manière à bâtir une démocratie. Ce n'est qu'à partir de la vague mémorielle à la fin des années 1990, que la troisième génération de républicains a travaillé pour restaurer la mémoire de leurs ancêtres et que leurs récits ont finalement pu être entendus.

Cercas écrit *Le Monarque des ombres* après cette vague mémorielle. Quelle nécessité y a-t-il à vouloir traiter d'une figure franquiste dans une Espagne où le récit franquiste a dominé l'espace public, mémoriel et politique pendant des décennies et où il

²²⁵ Yao Nguetta, « Le Général Franco Dans Les Livres Scolaires Franquistes et Postfranquistes », dans *L'enseignement Primaire En Espagne et En Amérique Latine Du XVIIIe Siècle à Nos Jours : Politiques Éducatives et Réalités Scolaires*, éd. par Jean-René Aymes, Ève-Marie Fell, et Jean-Louis Guereña. Tours. Presses universitaires François-Rabelais, 2017.

²²⁶ Marie-Danielle Demélas-Bohy, « L'héroïsation d'une seule Espagne : les héros du franquisme (1936-1975) », dans *La fabrique des héros*, éd. par Pierre Centlivres, Daniel Fabre, et Françoise Zonabend. Paris. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015.

²²⁷ Maud Joly, « Guerre Civile, violences et mémoires : retour des victimes et des émotions collectives dans la société espagnole contemporaine », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes*, 2008, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.36063>.

continue d'être présent sous différentes formes ? En voulant ainsi confronter son passé familial et restituer l'histoire de son grand-oncle, Cercas court le risque de situer les franquistes et les républicains sur un plan d'égalité. Pire encore, sa manière de traiter l'histoire familiale est problématique puisqu'elle s'inscrit, malgré la dimension autocritique de sa démarche, dans une certaine tradition qui a tendance à minorer, encore une fois, l'expérience des vaincus, au profit de celle des vainqueurs.

Mendelsohn écrit sur des individus qui se situent dans une position toute autre, voire opposée, à l'égard de l'histoire. Au centre de son texte se trouve le souvenir, recomposé et imparfait, de six victimes : six Juif·ves parmi les six millions de Juif·ves exterminé·e·s au cours de la Seconde Guerre mondiale. Si les « méchants » ou les « bourreaux » ne constituent pas l'objet principal des recherches de Mendelsohn, ils sont pourtant omniprésents dans tout le texte : on en apprend beaucoup sur les méthodes des Einsatzkommandos responsables des *Aktions* qui coutent la vie aux ancêtres de l'auteur (voir Introduction, p. 12-15). Le drame familial de Mendelsohn est indissociable des individus, allemands ou ukrainiens, qui ont participé de près ou de loin aux massacres commis pendant la Shoah par balles en Ukraine.

Le souvenir des six victimes s'inscrit dans un contexte mémoriel précis, très large, lié à l'héritage contemporain de la Shoah, qui comme l'avance l'auteur en entrevue, est peu ou mal connu aux États-Unis, même par les communautés juives :

Americans in general have a feeble grasp of history, and a weak feel for history. I don't think American Jews are particularly different. Indeed, I was startled, when I was doing the book tour for *The Lost* in the US, how little so many Jewish audiences actually know about the Holocaust. (Many people think that every Jew went to Auschwitz; they don't even know about the Einsatzgruppen killings in the East between 1941 and 1942.)²²⁸

Si l'histoire de la Shoah est peu ou mal connue sur le plan individuel aux États-Unis, on peut néanmoins avancer qu'il s'agit d'un pays où la Shoah a une reconnaissance

²²⁸ Asfar Tal, Bilhal Shilo et Yechiel Weizmann, « Interview with Daniel Mendelsohn, Author of *The Lost: A Search for Six of Six Million* », *Yad Vashem*, 31 août 2020, <https://www.yadvashem.org/articles/interviews/daniel-mendelsohn.html>.

et une présence publique importantes. Dans les années 1980, plusieurs centres de ressource, des programmes éducationnels et des mémoriaux en lien avec la Shoah sont mis en place aux États-Unis²²⁹. Fruit de cette mouvance, le United States Holocaust Museum ouvre ses portes à Washington D.C. en 1993. Le musée aurait reçu depuis sa création environ 30 millions de visiteurs. En 2015 seulement, son site Web aurait été visité plus de 16.5 millions de fois²³⁰. Plusieurs chercheurs parlent d'une réelle « américanisation de la Shoah²³¹ ». Peter Novick, dans son ouvrage *The Holocaust in American Life* évoque une obsession pour la Shoah qui se serait développée aux États-Unis depuis plusieurs dizaines d'années²³².

Mendelsohn, qui est né et qui a grandi aux États-Unis, y mène d'abord ses recherches sans être confronté à une culture de silence comme c'est ensuite le cas lorsqu'il se rend à Bolechow, le village natal de sa famille en Ukraine. S'il y a une reconnaissance généralisée, voire une « obsession » de la Shoah aux États-Unis, le climat mémoriel en Ukraine est très différent. Une réelle culture du silence s'y est établie depuis la fin de la guerre. Plus spécifiquement, ce silence reflète un déni face au collaborationnisme de certain·e·s Ukrainien·ne·s avec les nazis durant le conflit.

L'implication de l'Ukraine dans le génocide des Juif·ves a en effet longtemps été minimisé en Ukraine. Même le massacre de Babi Yar, qui eut lieu dans la capitale ukrainienne le 29 et le 30 septembre 1941, causant la mort de plus de 33 000 Juif·ves²³³, n'a pas été, pendant longtemps, le sujet d'un travail collectif de mémoire par le peuple ukrainien :

Between 1941 and 1943 1.5 million Jews perished in Ukraine, yet a full understanding of that tragedy has been suppressed consistently by ideologies and interpretations of history that minimize or completely ignore the Holocaust. For 70 years, the murder of Jews at Babi Yar that began in September 1941 has never been

²²⁹ Anson Rabinbach, « From Explosion to Erosion: Holocaust Memorialization in America since Bitburg », *History and Memory*, vol. 9, n°1/2, 1997, p. 226.

²³⁰ « About the Museum », *United States Holocaust Memorial Museum*, 21 août 2020, <https://www.ushmm.org/information/about-the-museum>.

²³¹ Voir notamment Annette Wieviorka. *L'Ère du témoin*. Paris. Plon, 1998.

²³² Anne Grynberg, « Une mémoire saturée ? », *Les Cahiers de la Shoah*, n° 6.1, 2002, p. 125.

²³³ Le nom de Babi Yar fait référence au ravin à Kiev où eurent lieu les exécutions de masse. Au total, entre 100 000 et 150 000 victimes auraient été assassinées à Babi Yar au cours de l'occupation allemande (Magocsi 1996, p. 633).

fully accepted in Ukraine as an event integral to the genocide of European Jewry overall, or in particular, as the site of a massive destruction of the local Jewish population²³⁴.

Aussi bien pendant la période de l'occupation soviétique, que depuis l'indépendance de l'Ukraine en 1991 et le début des années 2000, il y eu peu d'évolution au niveau d'une reconnaissance du massacre de Babi Yar :

[F]or almost 50 years, Soviet authorities avoided acknowledgement of this event, as well as a broader acknowledgement of the eradication of the Jewish population. In essence, little has changed in the close to 20 years of Ukraine's independence, most notably the years of the Yushchenko²³⁵ administration²³⁶.

Dans un article publié en 2008, Anatolii Podol's'kyi, alors directeur du *Ukrainian Centre for Holocaust Research in Kiev*, parle du silence entourant la Shoah dans l'éducation des enfants et des adolescent·e·s en Ukraine :

[T]he Holocaust can hardly be taught in Ukrainian schools. First, the curriculum does not provide enough time for the topic. The Holocaust is to be handled in just one class as part of the more general topic "National-Socialist Occupation Regime". Second, official textbooks lack compelling explanations of the Holocaust as part of Ukrainian history. Here, too, the Soviet tradition of maintaining silence on the Holocaust is being continued. In Soviet textbooks, the Holocaust was not even mentioned²³⁷.

D'après une étude qu'il rapporte concernant la perception de la Shoah chez les jeunes Ukrainien·ne·s, elle consisterait, pour euxelles, en un événement abstrait n'ayant aucun lien avec la mémoire nationale ukrainienne²³⁸.

Au niveau social et politique, il n'y aurait eu, au moment où l'article a été écrit en 2008, aucune commémoration officielle de la Shoah en Ukraine²³⁹. Tous les monuments et

²³⁴ Aleksandr Burakovskiy, « Holocaust Remembrance in Ukraine: Memorialization of the Jewish Tragedy at Babi Yar », *Nationalities Papers*, vol. 39, n° 3, 2001, p. 371.

²³⁵ Viktor Yushchenko a été président de l'Ukraine de 2005 à 2010.

²³⁶ *Op. cit.*, Burakovskiy, p. 385.

²³⁷ Anatolii Podol's'kyi et Stephan Lang, « A Reluctant Look Back: Jewry and the Holocaust in Ukraine », *Osteuropa*, vol. 58.8, n° 10, 2008, p. 276.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Il y eut depuis la publication de l'article en 2008, une première commémoration de la Shoah au Verkhovna Rada, le parlement ukrainien, le 16 janvier 2020 (Liphshiz 2020).

les plaques indiquant où se trouvaient les ghettos et où eurent lieu les massacres contre la population juive ont été mis en place par des associations privées, n'ayant aucun lien avec le gouvernement ukrainien²⁴⁰. Après 1991²⁴¹, des musées et des monuments commémorant l'histoire de l'OUN (Organisation des nationalistes ukrainiens) et de l'UPA (L'Armée insurrectionnelle ukrainienne), deux mouvements nationalistes d'extrême-droite, antisémites, ayant collaboré à différents moments de la guerre avec les nazis, sont établis²⁴². En avril 2015, le parlement ukrainien adopte une loi établissant le statut légal et honorant la mémoire des membres de l'OUN et de l'UPA, qui sont alors qualifiés de combattants pour l'indépendance de l'Ukraine²⁴³.

Cette série d'exemples illustre le traitement réservé à la mémoire et à l'histoire de l'Ukraine pendant la Seconde Guerre mondiale. Un silence est entretenu vis-à-vis l'implication du pays dans la Shoah et plus largement sur ce qu'elle représente. En contrepartie, une lecture nationaliste qui ignore le rôle de mouvement comme l'OUN et de l'UPA dans l'extermination des Juifs en Ukraine est relayée par le gouvernement. La combinaison de tous ces facteurs crée, pour un auteur comme Mendelsohn, qui cherche des réponses sur sa famille tuée en Ukraine pendant la Shoah, un climat de silence et de déni dans lequel il est complexe de naviguer.

Ce contexte oriente donc les recherches et l'écriture de Mendelsohn : son texte fait preuve d'un savoir très détaillé sur l'histoire, qui doit constamment lutter contre cette culture du silence. Il part des États-Unis où la recherche sur l'histoire de sa famille semble normale, reflétant un désir qui correspond au climat mémoriel et à la conscience collective de la Shoah du pays aujourd'hui. Sa recherche le mène toutefois en Ukraine, là où le silence règne, là où il n'y a qu'une conscience collective minimale du Bolechow d'avant la guerre. Mendelsohn arrive malgré tout, une fois qu'il s'y trouve, à interroger certains témoins de l'époque qui ont connu son grand-oncle ou sa famille.

²⁴⁰ La situation a cet égard évolue : un monument en mémoire des victimes du massacre de Babi Yar serait en voie de création depuis 2016. Le projet non-gouvernemental a reçu en juillet 2020 l'approbation du président actuel de l'Ukraine, Volodymyr Zelensky. Un comité de travail dirigé par Andrii Yermak, chef de l'administration présidentielle, a été mis en place pour assurer la coordination du projet (Babyn Yar Holocaust Memorial Center 2020).

²⁴¹ 1991 correspond à l'année de la dissolution de l'URSS et de l'indépendance de l'Ukraine.

²⁴² *Op. cit.*, Podol's'kyi et Lang, p. 277.

²⁴³ TASS – Russian News Agency. « Ukrainian Parliament Defines WWII Nationalist Insurgent Army as Independence Fighters », 2015, 31 août 2020, <https://tass.com/world/788271>.

Si tous·tes les personnes qu'il rencontre lors de ses voyages en Ukraine sont sympathiques et ouvertes à la discussion, il ne peut s'empêcher de penser qu'iels ne peuvent témoigner de leur expérience de la guerre de manière totalement désintéressée. L'auteur américain arrive difficilement à concilier l'idée que les Ukrainien·ne·s puissent être venu·e·s en aide aux Juif·ves en raison de ce qu'il sait de leur collaboration avec les nazis :

[...] I was torn between [...] wanting to believe that the openness and friendliness that every Ukrainian we'd met on this trip had shown us (knowing that we were Jews, knowing what we were looking for) would have been shown in the past as well; and trying [...] to remember [...] that nobody ever told a story without having some kind of agenda. (*The Lost*, p. 156)

Quel est cet « agenda », quelles sont ces intentions cachées ? Qu'est-ce que cela représente pour des Ukrainien·ne·s de pouvoir partager avec des visiteurs Juif·ves, venu·e·s des États-Unis au début des années 2000, la manière dont iels sont venu·e·s en aide à leurs aïeux pendant la guerre ? Quel rapport existe-t-il entre leur volonté de vouloir faire part des bons rapports qu'iels entretenaient avec les Juif·ves et le climat mémoriel ukrainien qui incite au silence vis-à-vis la collaboration du pays avec les Allemands ? Peut-on parler d'une culpabilité collective qui, depuis la guerre, est attisée par cette culture de silence et qui se manifeste à travers ce désir de souligner les bonnes relations entre Juifs·ves et Ukrainien·ne·s ?

Mendelsohn est donc confronté à deux formes de silence au cours de sa quête : il doit faire face au silence du grand-père, à son inaction potentielle, qu'il devine en lisant les lettres que Shmiel lui a adressées, et à sa culpabilité, que certains indices – son suicide, les lettres qu'il porte sur lui en permanence – laissent entrevoir. L'auteur américain doit aussi prendre en compte le silence de la société ukrainienne qui a une conscience collective minimale de son implication dans la Shoah : le déni et la culpabilité occasionnés par ce silence influencent les témoignages qu'il obtient en Ukraine. Comme l'exemple précédent montre, certains témoignages mettent l'accent sur l'aide portée aux Juif·ves par les Ukrainien·ne·s pendant la guerre ; Mendelsohn doit aussi modérer ses propres jugements face aux Ukrainien·ne·s, à propos desquel·le·s il s'est fait dire pendant longtemps qu'iels

étaient les pires (« the Ukrainians were the worst » (*The Lost*, p. 121)) en raison de leur implication dans l'extermination des Juifs.

Le savoir qui est alors produit par Cercas et par Mendelsohn est un savoir à la fois éminemment personnel, lié à des enjeux intimes et familiaux qui relèvent de l'introspection et un savoir plus large, qui renvoie à des enjeux politiques et historiques, connus collectivement. Le travail de Cercas et de Mendelsohn se situe précisément à la jonction de ces deux savoirs : à la jonction de l'intime et de l'universel. Les deux auteurs thématisent une réflexion sur les implications éthiques qui émergent aujourd'hui de leur geste de recherche et d'écriture littéraire. L'utilisation qu'ils font des archives permet entre autres de rendre compte de certains de ces enjeux éthiques, notamment ceux liés à la responsabilité et à la culpabilité héritée de leur grand-oncle.

Cercas, se voyant dans le regard de Mena sur la photo de 1938, s'interroge à savoir s'il aurait lui aussi, dans les mêmes circonstances, rejoint la Phalange et combattu avec les franquistes. Quel est l'intérêt alors de poser ce genre de questions aujourd'hui ? La poser ne crée-t-il pas le risque de banaliser l'adhésion au franquisme avant et pendant la guerre civile espagnole ? Dans l'ensemble, le geste littéraire que propose Javier Cercas dans son texte est dangereux : il implique de reconstituer l'histoire d'une figure franquiste à notre époque, c'est-à-dire à une époque où la lutte des républicains, longtemps effacée par l'omniprésence du récit franquiste, puis par le pacte de silence de la transition démocratique, commence à être reconnue en Espagne : quel est alors l'intérêt d'une telle démarche qui met de l'avant une figure fasciste ? S'agit-il avant tout d'une tentative pour affronter l'histoire familiale dont il a honte ? Si c'est le cas, il importe de penser *Le Monarque des ombres* à l'aune des autres romans de Cercas, dont la majorité aborde une certaine histoire droitiste de l'Espagne et d'ainsi constater que cette thématique n'est pas unique à ce roman et qu'elle dépasse le cadre familial de l'auteur. Pourquoi cette prédisposition pour une partie de l'histoire de son pays natal, celle des vainqueurs et des bourreaux, déjà surreprésentée dans la société espagnole ? Est-il possible d'envisager l'idée

selon laquelle ce choix refléterait un certain intérêt de la part de son lectorat, intérêt qui expliquerait la popularité de ces livres aujourd'hui en Espagne²⁴⁴ ?

Pour Daniel Mendelsohn, les archives, par exemple les lettres, permettent de réfléchir notamment à la responsabilité potentielle du grand-père dans le sort de son grand-oncle et de sa famille. Elle permet aussi de penser la relation identitaire et identificatoire qui le lie à Shmiel et qui le motive à entreprendre ses recherches. Les zones d'ombres et les ambiguïtés auxquelles il se bute, qu'il aborde et qu'il questionne dans son texte, sont indissociables, d'une part, du silence de son grand-père et d'autre part du climat de silence et d'ignorance qu'entretient collectivement le peuple ukrainien vis-à-vis la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale, de la Shoah et du passé juif de leur pays. La quête de Mendelsohn est influencée par ces réalités qui existent à la fois sur le plan familial et sur le plan collectif. L'auteur décide de mener à terme sa quête littéraire, malgré ces silences ou précisément parce que ces silences existent : son texte représente alors la tentative la plus achevée pour toucher à ce qu'ils contiennent.

²⁴⁴ Le roman le plus récent de Cercas, *Terra Alta* (2019), aborde l'attaque terroriste djihadiste de 2017 à Barcelone. Cette publication représente bien la tendance de Cercas à traiter dans ses romans de thèmes et de sujets sensibles et controversés.

CONCLUSIONS

Notre volonté initiale, en rédigeant ce mémoire, était d'explorer la manière dont *Le Monarque des ombres* et *The Lost* mettent en place des enjeux épistémologiques liés à la production de savoir historique, au traitement de la mémoire historique, familiale et collective, et au déploiement d'une certaine « objectivité historique » dans un contexte littéraire. Cette interrogation a en soi beaucoup évolué au fil de la rédaction. Des questions parallèles ont émergé au fil des pages, devenant progressivement les enjeux principaux des réflexions que nous y avons développées.

Initialement, réfléchir conjointement au *Monarque des ombres* et à *The Lost* représentait un défi. Nous avons vite réalisé que, même si le geste littéraire proposé par Cercas et par Mendelsohn pouvait en apparence sembler similaire, leur approche, leurs considérations, leur sensibilité et le contenu de leur texte étaient fondamentalement différents. L'importance que nous pensions accorder au parallèle entre les deux grands-oncles a rapidement perdu de sa valeur à la lumière de ce que représentaient respectivement les deux hommes pour l'histoire et pour l'histoire familiale de Cercas et de Mendelsohn. La différence fondamentale entre l'historique fasciste de Manuel Mena et celle de victime de la Shoah de Shmiel Jäger était insurmontable. C'est uniquement via la perspective offerte par ce contraste que nous avons pu penser la mémoire des deux hommes conjointement.

Plusieurs considérations qui, à la rédaction de l'introduction et du premier chapitre, paraissaient cruciales ont peu à peu perdu de leur intérêt au profit d'enjeux parallèles qui se sont avérés essentiels pour penser la nature du geste littéraire de Cercas et de Mendelsohn. En ce sens, la problématique initiale mettait l'accent sur le *savoir historique* produit par les deux auteurs dans leur texte. Nous avons rapidement constaté que s'ils produisent un certain savoir sur l'histoire, il s'agit avant tout d'un savoir sur *l'histoire et la mémoire familiale* ainsi que sur la *mémoire collective*. En effet, l'ensemble de ce que recherchent Cercas et Mendelsohn est indissociable de l'histoire de leur propre famille, qui est elle-même liée à la grande Histoire, dont la connaissance est toutefois déjà établie dans les ouvrages d'histoire, et aux contextes mémoriels de l'Espagne et de l'Ukraine d'aujourd'hui. Une partie de la nature du savoir qu'ils produisent est donc directement liée

à la sphère de l'intime et du familial. Les informations manquantes qu'ils recherchent sur leurs grands-oncles représentent des éléments pouvant donner sens à leur propre identité familiale et individuelle, à partir de leur position de petit-neveu, trois générations plus tard. Comme nous avons pu voir, les questions que soulèvent Cercas et Mendelsohn sont influencées par la contemporanéité de la position dans laquelle ils se trouvent, les enjeux qu'ils mobilisent reflétant leur sensibilité aujourd'hui. Les deux auteurs, dans l'esprit des récits de filiation, « scrutent le passé pour mieux le connaître, mais aussi pour mieux se connaître : antériorité et intériorité [dans leur texte] sont liées²⁴⁵ ».

Par conséquent, le concept de microhistoire que nous considérons d'abord adéquat pour penser le geste de Cercas et de Mendelsohn, en raison de l'échelle réduite d'observation qu'elle préconise, s'est avéré d'une certaine manière limité. Leur geste, du ressort de l'intime et du familial, s'il emprunte à la microhistoire, est à situer avant tout du côté littéraire : on peut ainsi concevoir ce qu'ils font comme étant une microhistoire familiale, en littérature.

En ce sens, le littéraire permet à Cercas et à Mendelsohn de *compléter* le savoir historique ; la liberté créative du littéraire leur permet en effet d'aborder les failles, les zones d'ombre et les ambiguïtés de ce savoir microhistorique avec une sensibilité qui reflètent leurs préoccupations éthiques, méthodologiques et identitaires. Elle permet d'aller là où l'historiographie ne peut aller, dans des zones qui relèvent de l'intime, du personnel et du familial, mais aussi dans des zones méconnues de l'histoire, tout en examinant les limites de leur propre processus littéraire.

Dans le premier chapitre, nous partions de l'hypothèse que les deux auteurs cherchent à produire un *savoir historique*. Dans cette optique, nous avons d'abord voulu contextualiser l'environnement historiographique et littéraire au sein duquel les deux textes à l'étude ont vu le jour, réfléchissant la dichotomie histoire-littérature qui est intouchable selon certains et vouée à être déconstruite pour d'autres. Notre intention était de jeter la lumière sur les différents enjeux historiographiques et épistémologiques présents dans cet espace réflexif pouvant rappeler certains enjeux que l'on pensait retrouver dans les textes de Cercas et de Mendelsohn.

²⁴⁵ Aurélie Barjonet, « La troisième génération devant la seconde guerre mondiale : une situation inédite », *Études romanes de Brno*, vol. 33, n° 1, 2012, p. 42.

Pour y arriver, nous avons présenté le débat récent, relatif aux rapports qui lient l'histoire et la littérature, en brossant un portrait général des deux écoles de pensée qui s'opposent sur le sujet. Le cas des *Bienveillantes* de Jonathan Littell et d'*HHhH* de Laurent Binet nous a permis de rendre compte des questions récurrentes soulevées par les historien·ne·s et les littéraires quant aux limites et aux échanges de l'histoire et de la littérature. Ces deux exemples nous ont aussi permis de voir comment la publication d'ouvrages qui brouillent de manière volontaire la distinction normalement admise entre histoire et littérature génère des opinions souvent tranchées de la part de critiques : cette tendance est souvent perçue comme quelque chose qui nuit à la portée épistémologique de l'ouvrage historique ou au contraire à son potentiel littéraire.

Nous avons exploré, dans cet esprit, les arguments proposés par deux écoles de pensée. La première, qui favorise l'hybridité et le décloisonnement des disciplines historiographique et littéraire, a été introduite par le biais de la pensée de l'historien français Ivan Jablonka. Nous avons exposé les idées principales avancées dans son ouvrage *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, publié en 2014. Pour lui, l'écriture de l'histoire gagne à être influencée par la littérature : la rencontre des deux disciplines, sur les plans réflexif et épistémologique, est bénéfique. Elle permet de produire une mise en texte de l'histoire plus sensible, plus créative, plus originale sans pour autant nuire à sa rigueur scientifique. *L'histoire est une littérature contemporaine* reprend ce que Jablonka déploie dans un autre ouvrage, publié en 2012, intitulé *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*. Ce texte, au croisement de l'enquête, de l'historiographie et de la littérature, illustre de manière concrète ce qui est détaillé dans son essai publié deux ans plus tard.

Différents arguments, avancés par d'autres critiques littéraires et d'autres historien·ne·s, abondent dans le sens de ce que défend Jablonka. L'idée selon laquelle la littérature est plus adaptée pour dire l'histoire, en particulier lorsqu'il s'agit d'expériences extrêmes, comme la guerre et les génocides, est entre autres partagée par Annette Wieviorka²⁴⁶ et Pierre Nora²⁴⁷. L'analyse de Nora se réfère aux scènes de tueries de masse réelles décrites par Jonathan Littell dans son roman *Les Bienveillantes*, notamment le

²⁴⁶ *Op. cit.*, Viart, p. 95.

²⁴⁷ *Op. cit.*, Littell et Nora, p. 36.

massacre de Babi Yar, qui eut lieu le 29 et 30 septembre 1941 en Ukraine, au cours de la Deuxième Guerre mondiale.

Patrick Boucheron et Dominique Viart envisagent aussi les avantages du contact de l'histoire et de la littérature. Boucheron est par exemple sensible à l'inspiration que peuvent tirer de l'histoire les romanciers·ères²⁴⁸. Viart, qui se base sur l'ouvrage de Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, suggère que sa dimension littéraire permet de rendre plus vivants les individus qu'il dépeint, soit le grand-père et la grand-mère de l'auteur, mort·es à Auschwitz en 1943²⁴⁹. Cette vision de la mise en texte de l'histoire s'articule en opposition à une forme d'historiographie courante qui néglige la mise en intrigue et priorise, dans l'esprit de l'école des Annales, une approche plus quantitative et statistique.

D'autres arguments présentant cette fois-ci comme inévitables les échanges entre l'historiographie et la littérature sont mis de l'avant par Étienne Anheim et Antoine Lilti dans l'introduction au numéro deux de 2010 de la revue *Annales. Histoire, Science sociales*. Les deux historiens sont de l'avis que deux techniques propres à l'historiographie, la narration et la description sont aussi des techniques littéraires : les deux disciplines partageraient ainsi des enjeux d'ordre épistémologique et stylistique indissociables²⁵⁰.

Carlo Ginzburg théorise lui aussi l'historiographie en étant très sensible à ses rapports avec la littérature. Si pour lui l'écriture de l'histoire ne peut intégrer la moindre part d'« invention », elle peut toutefois bénéficier de certaines conventions littéraires qui procurent au texte un « effet de vérité²⁵¹ ». Paul Ricoeur considère pour sa part que toute historiographie, même si elle paraît éloignée de la forme narrative, lui demeure intimement liée²⁵² : le philosophe français parle de « l'identité structurale entre l'historiographie et le récit de fiction²⁵³ ».

L'ensemble de ces positions favorables à l'hybridité historiographie-littérature, issues principalement du contexte français des études historiographiques et littéraires

²⁴⁸ Ursula Bähler, *op. cit.*, p. 35.

²⁴⁹ *Op. cit.*, Viart, p. 94.

²⁵⁰ *Op. cit.*, Anheim et Lilti, p. 260.

²⁵¹ *Op. cit.*, *Le Fil et les Traces*, Ginzburg, p. 25.

²⁵² *Op. cit.*, Ricoeur, p. 165-66.

²⁵³ *Ibid.*, p. 17.

contemporaines, existe en parallèle à des positions qui lui sont moins favorables. Une certaine méfiance vis-à-vis les croisements formels et méthodologiques des deux disciplines peut être observée dans le discours de certain·e·s chercheur·se·s. C'est notamment le cas des historiens Élie Haddad et Vincent Meyzie qui critiquent, dans un article de la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, les arguments avancés par Ivan Jablonka dans *L'histoire est une littérature contemporaine*. Pour eux, les textes que décrit Jablonka dans son ouvrage, qui mélange l'historiographie et la création formelle littéraire, peuvent présenter des lacunes sur le plan de la scientificité. Ils ne respecteraient pas certaines contraintes assurant la rigueur scientifique des ouvrages issus du champ historiographique, comme l'évaluation des résultats par une communauté scientifique.

Dominique Kalifat émet un avis similaire. Il considère en effet que les ouvrages qui prennent la forme d'une enquête, comme *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* de Jablonka, produisent un « appauvrissement de l'exigence de savoir²⁵⁴ ». D'autres historien·nes, comme Mona Ozouf, encouragent le maintien d'une distinction claire entre les disciplines historiographique et littéraire, en préservant les apports des différents débats sur le sujet. Ozouf avance toutefois que l'influence de la littérature, sur l'histoire, peut être bénéfique pour cette dernière sur le plan épistémologique²⁵⁵. Anthony Beevor entre dans la catégorie des historien·ne·s plus conservateur·rice·s : pour lui, les fictions qui se basent sur l'histoire, qu'il appelle « factions », manquent d'objectivité²⁵⁶.

Les textes de Javier Cercas et Daniel Mendelsohn analysés dans ce mémoire peuvent difficilement être pensés à l'extérieur de cet espace où se confrontent deux visions opposées de l'hybridité historiographie-littérature. *Le Monarque des ombres* et *The Lost*, deux textes littéraires, écrits par des écrivains qui travaillent et produisent leur oeuvre dans un contexte littéraire, arrivent pourtant à produire un savoir sur l'histoire, mobilisant et exemplifiant ainsi plusieurs des enjeux évoqués par les deux écoles de pensée mentionnées ici. Comme nous l'avons vu, ce savoir sur l'histoire est très proche de l'histoire familiale des auteurs. La forme de microhistoire littéraire que produisent alors Cercas et Mendelsohn apporte une connaissance complémentaire à la grande Histoire, éclairant des zones

²⁵⁴ *Op. cit.*, Delage.

²⁵⁵ *Op. cit.*, Bähler, p. 25.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

d'ombres, par des moyens créatifs littéraires, qui ne seraient pas nécessairement abordées dans un contexte strictement historiographique.

Afin de refléter la complexité de leur démarche, Cercas et Mendelsohn mettent en place des procédés métatextuels, plus spécifiquement autoréflexifs. Cette approche permet aux auteurs de questionner leur propre statut de littéraire travaillant sur l'histoire familiale en décortiquant et en présentant les différentes strates qui composent leur démarche. Le niveau de rigueur dont ils font preuve, en lien avec le savoir qu'ils veulent trouver sur leur grand-oncle, est également abordé par le biais de ces procédés.

Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous avons justement voulu nous pencher sur ces procédés autoréflexifs en gardant en tête la dimension initialement littéraire de ceux-ci. Notre but était d'observer de quelle manière ces procédés littéraires permettent aux auteurs de produire un savoir sur l'histoire familiale, qui, pour reprendre les mots de Jablonka, est plus juste, plus original et plus réflexif²⁵⁷. Nous avons vu, dans cette optique, comment l'autoréflexivité partage avec la littérature une histoire qui remonte à la tradition grecque antique. Malgré ses contacts avec d'autres disciplines comme la critique d'art, la philosophie et l'anthropologie, l'autoréflexivité demeure effectivement très liée, historiquement, avec la pratique littéraire, notamment postmoderne²⁵⁸.

L'autoréflexivité et la métatextualité nous ont donc permis de réfléchir au *Monarque des ombres* et à *The Lost* à partir de deux procédés littéraires : la *mise en relief du signifiant* et la *déstabilisation des catégories conventionnelles de la fiction*. Ces procédés, qui sont très présents dans les deux textes, rendent visible la dimension construite du discours et de l'écriture des auteurs. Cette propension est directement liée à la nature du savoir produit par les auteurs : ce savoir est en effet complexe et personnel traversé d'enjeux éthiques qu'une posture autoréflexive permet d'aborder avec sensibilité, tout en préservant ses nuances. Comme nous avons pu le constater, le savoir qu'ils possèdent sur les membres de leur famille est lacunaire et fragmentée, à l'image d'un savoir de notre temps sur des événements qui ont eu lieu il y a plus de cinquante ans. Faute de pouvoir écrire avec exhaustivité sur la manière dont leurs grands-oncles vécurent les drames historiques dans lesquels ils ont péri, Cercas et Mendelsohn écrivent sur leur incapacité à le faire et sur les

²⁵⁷ *Op. cit.*, Jablonka, p. 8.

²⁵⁸ *Op. cit.*, Kao, p. 59.

difficultés éthiques et méthodologiques qu'ils rencontrent au cours de leur recherche. C'est à ce niveau et pour cette raison précise qu'existe leur posture autoréflexive.

En raison du manque de sources et d'information, les auteurs ne représentent jamais, sans réserve et sans sensibilité autoréflexive, les événements marquants de la vie de leur aïeul. Dans cet esprit, Cercas met en scène au sein de son texte deux narrateurs : un narrateur-littéraire/littérateur, proche du Cercas-auteur extra-diégétique, et un narrateur-historien, très soucieux de préserver une rigueur scientifique d'historien-ne. Ce dernier souligne le danger qui menace le premier de tomber dans « l'affabulation » (*Le Monarque*, p. 145). Cette mise en scène au sein du texte sert à exposer au·à la lecteur·ice le mécanisme qui permet à la littérature de s'écrire. Par un jeu de contrastes, l'auteur espagnol souligne l'écart qui subsiste entre son geste littéraire et une certaine objectivité historique idéalisée. Il arrive à réfléchir aux limites de la littérature : la présence de son narrateur-historien permet de mettre en lumière ce qui dans sa démarche est littéraire et ainsi, par contraste, ce qui n'est pas historiographique. La démonstration même de cette mise en scène témoigne des capacités créatives de la littérature.

Tout son texte, même s'il se concentre sur un sujet microhistorique et un personnage lié à l'histoire, part d'une posture, existe dans un espace et fonctionne d'une manière précise qui l'éloigne de la pratique historiographique. La dualité qu'il déploie entre les deux narrateurs donne « à voir symboliquement [...] une conception de la littérature [et] une question d'esthétique littéraire générale²⁵⁹ » qui se construisent en relation avec ce qui constitue la littérature. Dans ce contexte, la littérature informe l'histoire d'un savoir *autre*, qui s'inscrit en parallèle à elle et vient la compléter là où elle ne peut s'articuler.

Les commentaires constants de ces deux narrateurs servent aussi à venir rompre l'illusion de référentialité du récit que met en place Cercas. Les commentaires sur la dimension construite du texte contribuent à sortir le·a lecteur·ice de sa diégèse, rappelant que le texte relève d'une construction. Ce faisant, l'attention est recentrée sur les étapes de la quête littéraire qu'il mène et des enjeux qu'elle soulève.

Concernant la posture métatextuel adoptée par Mendelsohn dans *The Lost*, nous avons voulu étudier plus spécifiquement la pluralité des genres qu'il met en place dans son texte. L'ouvrage de Mendelsohn propose en effet un croisement de différents registres

²⁵⁹ *Op. cit.*, Fraisse, p. 25.

littéraires : autobiographie, roman policier, témoignage, pour en nommer quelques-uns. Cette dimension répond à la complexité de la quête de l'auteur qui, pour être mise en texte, ne peut dépendre d'un seul registre. Pour Mendelsohn, la capacité à produire et à rendre compte par écrit d'un savoir sur l'histoire de sa famille est dépendante de cette pluralité de registres qui, se complétant, lui permettent d'écrire de la manière la plus juste possible.

Cette approche lui permet de palier certains problèmes éthiques qu'il rencontre en cours de route, notamment en ce qui concerne la représentation des exécutions de masse dont furent victimes les membres de sa famille. Comme il ne connaît pas les détails précis sur la manière dont ces exécutions furent vécues par les victimes, entre autres sur le plan sensoriel et phénoménologique, il refuse d'utiliser l'imagination pour combler les trous, comme pourrait le faire un·e auteur·ice de fiction. Ces passages où il partage avec le·a lecteur·ice son inconfort et ses réflexions d'ordre éthique et phénoménologique situent le texte de Mendelsohn à la jonction du journal intime et de l'essai. *The Lost* s'inscrit donc constamment, en tant qu'œuvre littéraire, au croisement de la fiction, qu'il questionne sans y adhérer, de l'autobiographie, du journal intime, genre auxquels font écho ses réflexions personnelles, et de l'essai qui s'incarne dans les questions plus théoriques qu'il soulève. L'auteur américain thématise, par les questions autoréflexives sur sa propre démarche et par la pluralité des registres littéraires qu'il emploie, la dimension *intransmissible* de la Shoah comme expérience limite. La nature du savoir historique qu'il produit ainsi sur sa famille est habitée par une conscience aiguë de ses propres limites, des failles de sa connaissance et de la mémoire familiale.

On retrouve également un autre registre littéraire dans le texte de Mendelsohn : les commentaires théologiques. L'auteur entrecoupe ses chapitres de passages en italique qui présentent et interrogent différents épisodes de la Bible hébraïque, en particulier ceux où Dieu décide de punir ou d'éliminer son peuple. L'un de ces commentaires aborde le récit d'Adam et Ève et de l'arbre de la connaissance. Ce passage permet à l'auteur d'établir des parallèles entre ce récit, son enfance et l'aboutissement de sa quête, des moments qui sont tous marqués par la présence symbolique d'un arbre. Ce faisant, l'auteur signale l'importance du judaïsme dans l'histoire de sa famille et dans la quête qu'il mène. Ces passages lui permettent aussi de réfléchir au pouvoir symbolique du judaïsme qui l'aide à lire les destins tragiques des membres de sa famille, tué·e·s parce qu'ils étaient juifs·ves.

Dans le troisième chapitre, nous avons voulu examiner la relation qu'entretiennent les deux auteurs avec les archives familiales afin de mieux cerner la nature du savoir qui est produit dans les passages où ils se servent de ces archives. Nous avons d'abord réfléchi à l'utilisation faite par Mendelsohn du portrait de son grand-oncle, portrait qu'il manipule et recadre pour mettre en valeur leur ressemblance physique. Cette ressemblance physique marque le développement identitaire de l'auteur dès l'enfance. Au cours de cette période, la seule vue du jeune Mendelsohn peut susciter des larmes chez les membres de sa famille qui sont frappées par la ressemblance physique qu'il entretient avec Shmiel. La douleur qui est associée au souvenir de Shmiel est en quelque sorte intériorisée par Mendelsohn qui grandit sans savoir ce qui est arrivé réellement à ce grand-oncle, comme à sa grand-tante et à leurs filles.

En recadrant le portrait de son grand-oncle et en le situant à côté d'un de ses portraits, Mendelsohn permet à quelque chose d'autre d'émerger : un troisième portrait, qui naît de la rencontre des deux premiers et qui signifie le lien liant Shmiel Jäger et Daniel Mendelsohn. L'archive photographique est alors médiatrice du rapport identitaire et mémoriel qui lie les deux hommes, qui se déploie entre le passé et le présent et qui s'exprime de manière à la fois visuelle et symbolique.

Nous avons aussi abordé la question du silence entourant la situation de Shmiel et à la manière dont ce silence marque la quête de Mendelsohn. Le silence potentiel du grand-père, Aby, face aux requêtes de son frère qui cherchait à fuir l'Europe, son suicide des années plus tard et la découverte qu'il gardait en permanence sur lui les lettres de son frère : l'ensemble de ces éléments porte Mendelsohn à croire que son grand-père éprouvait de la culpabilité vis-à-vis le sort que connut son frère. Ce silence et cette culpabilité sont transmis à l'auteur, deux générations plus tard, selon un système de transmission que nous pouvons décoder grâce à la notion de post-mémoire élaborée par Marianne Hirsch. La relation du grand-père et du grand-oncle qu' imagine Mendelsohn s'actualise, pour ainsi dire, en faisant écho à sa propre relation à son frère Matt : l'auteur réalise qu'il aurait peut-être lui aussi, s'il avait été dans la situation de son grand-père, abandonné son frère.

Mendelsohn doit aussi s'adapter, lorsqu'il retourne à Bolechow, le village natal de son grand-oncle, au climat de silence qui règne en Ukraine à l'égard de l'implication du

peuple ukrainien dans la Shoah par balles. Comme nous avons pu voir dans le troisième chapitre, le passé juif du pays est très peu connu par ses habitants. Un certain déni collectif est entretenu quant à la collaboration des Ukrainien·ne·s dans les tueries de masse perpétrées par les nazis sur le territoire ukrainien. Ce déni collectif fut relayé par les différents gouvernements, soviétique puis démocratique qui ont connoté le pays : la majorité des initiatives mises en place en Ukraine pour célébrer la mémoire des victimes juives de la Shoah sont établies par des organismes privés qui n'ont pas de lien avec le gouvernement.

De plus, les voyages qu'effectue Mendelsohn à Bolechow, comme la recherche qu'il mène au près des survivant·e·s, lui permet non seulement de rendre vivants les six membres de sa famille qui seraient sinon oubliés, mais aussi de reconstituer dans son texte un Bolechow disparu, dont il ne reste pratiquement plus de traces en Ukraine aujourd'hui. Ce geste vis-à-vis l'histoire est très important : l'auteur américain redonne vie à une ville, connue avant la Deuxième Guerre mondiale pour son multiculturalisme. Il fait revivre une ville dont la richesse reposait sur les différentes influences culturelles et religieuses qui s'y côtoyaient. Mendelsohn restitue la mémoire de cette ville, complètement changée depuis la fin de la guerre ; ce faisant, il écrit sur un sujet qui est en marge de l'histoire, en quelque sorte oubliée par elle.

Au-delà des archives photographiques, l'écrivain américain présente également les lettres rédigées par Shmiel, intégrant leur numérisation à son texte pour en révéler l'usure et la manière dont le temps a laissé sa marque sur elles. Ce traitement des archives reflète bien les difficultés que rencontre l'auteur tout au long de sa quête, l'absence fréquente de réponses claires et l'omniprésence de zones d'ombres, que le passage du temps amplifie et qui demeurent obscures malgré ses tentatives pour les éclaircir. Les archives, utilisées de cette manière, apparaît encore ici comme étant médiatrice du rapport mémoriel qui lie Mendelsohn au souvenir de son grand-oncle et de sa famille proche. Un pont entre ce qui eut lieu dans le passé de sa famille et ce qui est aujourd'hui présent dans sa propre vie naît de cet usage spécifique des archives.

La question de la culpabilité, centrale dans le texte de Mendelsohn, apparaît aussi dans l'ouvrage de Cercas. Si pour l'auteur américain il s'agit avant tout d'une culpabilité fraternelle, relative à son histoire familiale, pour l'auteur espagnol la question de la

culpabilité est en grande partie liée au contexte social, historique, politique et mémoriel de l'Espagne d'avant, soit l'Espagne de Franco, puis celle de la transition démocratique et celle d'aujourd'hui. L'historique mémoriel du pays à l'égard de la guerre civile influence le rapport qu'entretient Cercas avec son grand-oncle, mort au combat du côté des franquistes à l'âge de 19 ans, en 1938. Nous avons pu voir comment, dès la transition démocratique à partir de 1977, un récit uniforme sur la guerre civile, qui minimisait dans un esprit de réconciliation les violences et les enjeux du conflit, s'est établi, occupant l'espace mémoriel. Ce pacte de silence entourait d'un silence collectif les récits des victimes du franquisme, en particulier ceux des républicains, tout en maintenant dans des rôles de pouvoirs des figures franquistes. Le « mouvement de la mémoire », qui s'est développé à la fin des années 1990 en réaction à ce silence a cherché à réhabiliter l'histoire des républicains et des violences qu'ils ont subies.

En parallèle à ce pacte de silence à la fin des années 1970 et dans les années 1980, puis au « mouvement de la mémoire » à la fin des années 1990 et au début des années 2000, une montée des groupes de droite et d'extrême droite, toujours présente aujourd'hui, a pu être remarquée, notamment dans le champ politique et historiographique. Cercas écrit aujourd'hui, après la transition démocratique et l'ère de silence qu'elle a engendrée, après ce « mouvement de mémoire » qui cherchait à réhabiliter les républicains. Il écrit sur une figure franquiste à un moment de l'histoire de l'Espagne où la mémoire des républicains, ignorée pendant des décennies au profit du récit franquiste dominant, est de plus en plus reconnue. Il écrit sur une figure franquiste alors que le spectre du franquisme est encore présent aujourd'hui en Espagne, réapparaissant sous différentes formes, notamment dans l'espace public et dans l'historiographique. Quelles sont alors les implications d'un tel geste littéraire ? Peut-on dire que Cercas participe à une banalisation de la mémoire du franquisme, des violences qu'elle a exercées et de sa dimension autoritaire ? Humaniser une figure franquiste comme il le fait dans son texte ne représente-t-il pas un danger pour la mémoire républicaine ?

Cette banalisation se manifeste entre autres dans l'utilisation que fait Cercas des archives dans son texte. En présentant et en analysant le portrait de son grand-oncle Cercas arrive à une conclusion : il se voit dans les yeux de Mena. Il est incapable de dire si, ayant été à sa place, il aurait fait les mêmes choix. La question est par le fait même projetée au-

la lecteur·ice qui voit dans le texte le portrait de Mena, son regard vide dans lequel iel peut aussi se projeter.

Ce traitement des archives photographiques illustre bien comment Cercas a une position problématique vis-à-vis la question de la responsabilité morale de Mena : il reconnaît la valeur de l'engagement moral de son grand-oncle, problème qui est héritée de sa famille, mais condamne ses choix politiques. Loin d'être néofranquiste, l'auteur normalise néanmoins le parcours de son grand-oncle en présentant comme justifiées les motivations idéologiques et socioéconomiques qui l'ont poussé à rejoindre la Phalange et à se battre dans le camp franquiste. Cette réhabilitation morale de la figure de son grand-oncle est dangereuse dans la mesure où elle encourage une lecture du parcours de Mena qui, en cherchant à être nuancée, valide des choix qui sont condamnables, aussi bien au moment des faits dans les années 1930 qu'aujourd'hui.

La question que soulève l'auteur, à savoir qu'il n'est sans doute pas meilleur que son grand-oncle, ne pose-t-elle pas le risque de justifier tout le franquisme et toute adhésion populaire à une dictature ? Quel intérêt il y a-t-il à valider, aujourd'hui, les choix condamnables faits par son grand-oncle dans les années 1930 ? Cette validation est dangereuse étant donné qu'elle situe sur le même plan deux choix complètement opposés, c'est-à-dire choisir, au moment où la guerre civile en Espagne éclate, de se battre du côté républicain ou du côté franquiste. Rejoindre la Phalange, se porter volontaire pour combattre dans l'armée rebelle de Franco : tous ces choix faits par Mena étaient condamnables dès 1936 puisqu'ils reflétaient l'adhésion à un régime violent et fasciste. Sa mort, sur le champ de bataille à un jeune âge, n'efface en rien la dimension moralement répréhensible des choix qu'il a faits à l'époque.

Ultimement, l'ensemble de ce mémoire nous a permis de questionner la nature d'un certain savoir historique produit par des moyens littéraires dans des contextes mémoriels précis. Javier Cercas et Daniel Mendelsohn thématisent chacun à sa manière la quête littéraire qu'ils mènent afin de retrouver et de produire un savoir parcellaire et profondément personnel sur des membres de leurs familles qui ont marqué leurs propres formations identitaires et sur des pans inconnus ou peu connus de l'histoire. La manière dont ils abordent ce savoir – avec introspection, avec la volonté de se remettre en question,

avec le désir constant de comprendre ce que cache, spécifiquement, ce savoir – les mène à être hypercritiques de leur propre démarche. En parallèle aux questions qui motivent initialement leur quête – en substance : qu’est-il arrivé à leur grand-oncle ? – d’autres questions sont posées sur la nature de ce qui est transmis de génération en génération, sur le poids des silences et l’impact des choix faits par leurs aïeux.

La littérature, ici, offre aux auteurs une latitude et une liberté formelles, méthodologiques, au bout du compte créatives, qui reflètent la complexité des recherches qu’ils mènent et des questions qu’ils posent ; la littérature dans leur cas représente un outil qui leur permet d’exprimer leur sensibilité en tant qu’écrivain dont le sujet d’écriture est très proche d’eux. Elle permet de compléter l’histoire et l’historiographie, là où elles ne peuvent aller. Leur approche constitue de ce fait le reflet parfait du savoir qu’ils produisent : complexe, irréductible et impossible à circonscrire.

Dans le futur, les réflexions entamées dans ce mémoire pourront être poursuivies au niveau doctoral dans un travail de plus longue haleine. En plus de la littérature, il pourrait être intéressant de réfléchir au cinéma documentaire, dans une perspective plus large visant à étudier la manière dont l’histoire, la microhistoire et la mémoire familiale et collective peuvent être abordées et transposées, aujourd’hui, par le biais de moyens créatifs. Différents films documentaires traitent en effet de thèmes liés à l’histoire et à la mémoire, usant des spécificités formelles du médium documentaire. Parmi eux, nous retenons *Memory Is Our Homeland* (2019) du cinéaste canadien Jonathan Durand, documentaire dans lequel le cinéaste retrace le récit de sa grand-mère, réfugiée polonaise pendant la Deuxième Guerre mondiale, qui avec des milliers de Polonais·e·s furent exilé·e·s en Sibérie, puis en Afrique de l’Est.

Comme avec *The Lost*, Durand présente dans son documentaire un pan de l’histoire qui est méconnu. Leur travail contribue non seulement à restituer une part de la mémoire de leur famille, mais aussi, à une échelle plus large, de la mémoire collective. Les deux auteurs vont là où l’histoire ne peut aller, faisant ainsi revivre aujourd’hui, avec tout ce que cela implique, des bribes de l’histoire qui sont menacées par l’oubli.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

- CERCAS, Javier. *Le Monarque des ombres*. Traduit de l'espagnol par Aleksandar Grujičić. Arles, Actes Sud, 2018 [2017].
- MENDELSON, *The Lost: A Search for Six of Six Million*. New York, Harper Perennial, 2013 [2006].

Sources secondaires :

- AARONS, Victoria et Alan L. BERGER. *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*. Evanston, Northwestern University Press, 2017.
- ADORNO, Theodor W. *Prisms*. Cambridge, MIT Press, 1983.
- ANHEIM, Étienne et Antoine LILTI. « Introduction », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 2, mai 2010, p. 253-260.
- BABY, Sophie. « Sortir de la guerre civile à retardement : le cas espagnol », *Histoire@Politique*, n° 3.3, 2007, p. 12.
- Babyn Yar Holocaust Memorial Center. « Ukraine President Volodymyr Zelensky Supports Construction of Babyn Yar Holocaust Memorial; Working Committee to be Headed by Andrii Yermak, Head of the Presidential Administration », *PR Newswire*, 2020, 31 août 2020, <https://www.prnewswire.com/news-releases/ukraine-president-volodymyr-zelensky-supports-construction-of-babyn-yar-holocaust-memorial-working-committee-to-be-headed-by-andrii-yermak-head-of-the-presidential-administration-301103782.html>.
- BADIN, Alessandro. « “Dans les marges du cahier de textes”. Quelques aspects de l'autoréflexivité dans l'écriture guibertienne », *@analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 7, n°2, avril 2012.
- BÄHLER, Ursula. « L'historien modern face au roman historique : positions et postures », *Revue des sciences humaines*, n° 321, 2016, p. 21-37.
- BARDIZBANIAN, Audrey. « Lieux et non-lieux de mémoire : l'effacement des traces dans *The Lost: A Search for Six of Six Million* de Daniel Mendelsohn », *Fondation Auschwitz – Mémoire d'Auschwitz ASBL*, 31 août 2020, https://auschwitz.be/images/_inedits/bardizbanian.pdf.
- BARJONET, Aurélie. « La troisième génération devant la seconde guerre mondiale : une situation inédite », *Études romanes de Brno*, vol. 33, n° 1, 2012, p. 39-55.

- BARTOV, Omer. *Erased: vanishing traces of Jewish Galicia in present-day Ukraine*. Princeton, Princeton University Press, 2007.
- BEEVOR, Anthony. *La guerre d'Espagne*. Paris, Calmann-Lévy, 2006.
- BERGER, Alan L. « Unclaimed Experience: Trauma and Identity in Third Generation Writing about the Holocaust », *Shofar*, vol. 28 n° 3, 2010, p. 149-158.
- BERTUCCI, Marie-Madeleine. « Place de la réflexivité dans les sciences humaines et sociales : quelques jalons », *Cahiers de sociolinguistique*, vol. 14, n° 14, 2009, p. 43-55.
- BESSON, Rémy. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine ». *Archive ouverte HAL*, 2017, <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2>.
- BINET, Laurent. *HHhH*. Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- BLAISE, Marie. « Histoire et littérature : plaidoyer pour "la main du potier sur le vase d'argile" », *Études françaises*, vol. 53, n° 3, 2017, p. 127-151.
- BOKODI, Péter. *Images-within-images in Italian painting (1250 - 1350) reality and reflexivity*. Londres ; New York, Routledge, 2017.
- BURAKOVSKIY, Aleksandr. « Holocaust Remembrance in Ukraine: Memorialization of the Jewish Tragedy at Babi Yar », *Nationalities Papers*, vol. 39, n° 3, 2001, p. 371-389.
- DAGUZAN, Jean-François. « Mémoire de la guerre civile espagnole : reconquête d'une mémoire amputée par la moitié », *Confluences Méditerranée*, n° 88.1, 2014, p. 171-184.
- DARBY, William. *Review of The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf, Criticism*, vol. 14, n° 3, 1972, p. 299-301.
- DASPRES, André. « Le roman historique et l'histoire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 75, n° 2/3, 1975, p. 235-244.
- DE CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris. Gallimard, 2002.
- DELACROIX, Christian, François DOSSE et Patrick GARCIA. *Les courants historiques en France : XIX^e-XX^e siècle*. Paris, Gallimard, 2007.
- DELAGE, Agnès. « Javier Cercas historien. Pour une approche critique de la fiction d'archive contemporaine. », dans *Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives*, dir. par d'Annick Louis et Clara Zgola, Paris, 13 et janvier 2017, <https://www.fabula.org:443/colloques/document6328.php>.

- DEMÉLAS-BOHY, Marie-Danielle. « L'héroïsation d'une seule Espagne : les héros du franquisme (1936-1975) », dans *La fabrique des héros*, éd. par Pierre Centlivres, Daniel Fabre, et Françoise Zonabend. Paris. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 49-63.
- DESBIENS, Marie-Frédérique. « Le roman historique : (R)Évolution d'un genre », *Québec français*, n° 140, 2006, p. 26-29.
- DESBOIS, Patrick. *In Broad Daylight: The Secret Procedures behind the Holocaust by Bullets*. New York, Arcade Publishing, 2018.
- DOSSE, François. « À l'école des Annales, une règle : l'ouverture disciplinaire », *Hermès, La Revue*, n° 67, n° 3, 2013, p. 106-112.
- DOSSE, François. « Pierre Nora ou l'avènement de l'intellectuel démocratique », *Revue historique*, n° 664, n° 4, 2012, p. 921-936.
- EDWARDS, Elizabeth. « Photography and the Performance of History », *Kronos*, no° 27, 2001, p. 15-29.
- EPP, Marla. « La documentation historique : un effet de vérité dans le roman contemporain ? », *Captures*, vol. 3, n° 2, 2018.
- FRAISSE, Luc. « Envoi. L'interprétation du personnage autoréflexif chez les théoriciens du roman », dans *L'écrivain et ses doubles: le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, éd. par Luc Fraisse et Éric Wessler. Paris, Garnier, 2014, p. 25-39.
- GINZBURG, Carlo. *Le Fil et les Traces : vrai faux fictifs*. Paris, Verdier, 2010.
- GINZBURG, Carlo. *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVI^e siècle*. Paris, Aubier, 2014.
- GINZBURG, Carlo et Carlo PONI. « The name and the game : unequal exchange and the historiographic marketplace », dans *Microhistory and the Lost Peoples of Europe*, éd. par Edward Muir et Guido Ruggiero. Baltimore, John Hopkins University Press, 1991.
- GODICEAU, François. « La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 127.3, 2015, p. 59-75.
- GODICHEAU, François. « Les violences de la guerre d'Espagne », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 189, n°2, 2008, p. 413-430.
- GRYNBERG, Anne. « Une mémoire saturée ? », *Les Cahiers de la Shoah*, n° 6.1, 2002, p. 123-160.

- HADDAD, Élie et Vincent MEYZIE. « La littérature est-elle l'avenir de l'histoire ? Histoire, méthode, écriture », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 62-4, n°4, 2015, p. 132-154.
- HADZELEK, Aleksandra. « Spain's "pact of silence" and the Removal of Franco's Statues », dans *Past Law, Present Histories*, éd. par Diane Kirby. Canberra, ANU Press, 2012, p. 153-176.
- HAINSWORTH, Paul *The Extreme Right in Western Europe*. Londres ; New York, Routledge, 2008.
- HEYMANN, Florence. « Introduction. La Shoah « à la roumaine » : entre oubli, mémoire et histoire », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 194, n° 1, 2011, p. 16-26.
- HENKE, Christoph. « Self-Reflexivity and Common Sense in A Tale of a Tub and Tristram Shandy: Eighteenth-Century Satire and the Novel », dans *Self-reflexivity in Literature*, éd. par Werner Huber, Martin Middeke, et Hubert Zapf. Würzburg. Königshausen & Neumann, 2005, p. 129-174.
- HERMAN, *L'assiette des fictions : enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque : actes de colloques de Lausanne (mars 2007) et de Louvain (juin 2007)*. Louvain ; Walpole ; Paris, Peeters, 2010.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge. Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH, Marianne et Leo SPITZER. *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*. Berkeley. University of California Press, 2011.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.
- HUSSON, Edouard. « Les Bienveillantes, un cauchemar déplacé » *Le Figaro.fr*, 26 août 2020, https://www.lefigaro.fr/debats/2006/11/08/01005-20061108ARTFIG90047-les_bienveillantes_un_canular_deplace.php.
- JABLONKA, Ivan. *L'Histoire est une littérature contemporaine : Manifeste pour les sciences sociales*. Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- JOLY, Maud. « Guerre Civile, violences et mémoires : retour des victimes et des émotions collectives dans la société espagnole contemporaine », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes*, 2008, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.36063>.
- KAO, Karl S. Y. « Self-Reflexivity, Epistemology, and Rhetorical Figures », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, n° 19, n° 59, 1997, p. 59-83.

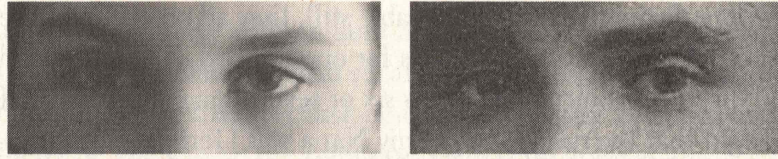
- KATTAGO, Siobhan. « Introduction: Memory Studies and its Companions », dans *The Ashgate research companion to memory studies*, éd. par Siobhan Kattago. Surrey ; Burlington, Ashgate, 2015, p. 1-23.
- KELLY, Van. « La rhétorique d'HHhH : entrer dans le virage avec Binet, Heydrich, Gabčík et Kubiš », dans *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, éd. par Marc Dambre. Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2019, p. 137-144.
- KRISTEVA, Julia. « De l'abjection à la banalité du mal – autour des Bienveillantes de Jonathan Littell ». Paris, L'École Normale Supérieure, Université Paris-VII, 2007, <http://www.kristeva.fr/abjection.html>.
- LATHAM, Monica. « Reflections on Truth, Veracity, Fictionalization, and Falsification: Laurent Binet, interviewed by Monica Latham », dans *Conversations with Biographical Novelists: Truthful Fictions across the Globe*, éd. par Lackey Michael. Londres, Bloomsbury Publishing, 2018, p. 33-48.
- LAROUSSE. « Définitions : prétérition - Dictionnaire de français Larousse », 31 août 2020, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9t%C3%A9rition/63833>.
- LEPALUDIER, Laurent. « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans *Métatextualité et métafiction : Théorie et analyses*, éd. par Laurent Lepaludier. Rennes. Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 25-38.
- LIPSHIZ, Cnaan. « Ukrainian parliament commemorates Holocaust for the first time », *The Times of Israel*, 2020, 31 août 2020, <https://www.timesofisrael.com/ukrainian-parliament-commemorates-holocaust-for-the-first-time/>.
- LITTELL, Jonathan et Pierre NORA. « Conversation sur l'histoire et le roman », *Le Débat*, n° 144, n° 2, 2007, p. 25-44.
- MAGNÉ, Bernard. « Le métatextuel », *TEM*, n° 5, 1986.
- MAGOCSI, Paul R. *A History of Ukraine*, Toronto ; Buffalo, University of Toronto Press, 1996.
- MARINIELLO, Silvestra. « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans *Inter Media: littérature, cinéma et intermédialité*, éd. par Isabel Rio Novo et Célia Vieira. Paris, L'Harmattan, 2011, p. 11-29.
- Ministère de la justice espagnol, « Loi sur la mémoire historique (loi 52/2007 du 26 décembre) - Loi sur la mémoire historique », 20 août 2020, <https://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007#a2>.
- NGUETTA, Yao. « Le Général Franco Dans Les Livres Scolaires Franquistes et Postfranquistes », dans *L'enseignement Primaire En Espagne et En Amérique Latine*

- Du XVIIIe Siècle à Nos Jours : Politiques Éducatives et Réalités Scolaires*, éd. par Jean-René Aymes, Ève-Marie Fell, et Jean-Louis Guereña. Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2017, p. 381-401.
- NORA, Pierre. « Présentation », dans *Essais d'ego-histoire*, éd. par Pierre Nora. Paris, Gallimard, 1987, p. 5-7.
- PATRACK, Jean. « Un spectre hante l'Espagne : c'est le spectre du franquisme ; analyse d'un fascisme espagnol contemporain », *Revue L'Esprit libre*, 31 août 2020, <https://revuelespritlibre.org/un-spectre-hante-lespagne-cest-le-spectre-du-franquisme-analyse-dun-fascisme-espagnol-contemporain>.
- PERRINEAU, Pascal. « La montée des droites extrêmes en Europe », *Études*, vol. 397, n° 12, 2002, p. 605-613.
- PIOTROWSKI, Tadeusz. *Poland's Holocaust: Ethnic Strife, Collaboration with Occupying Forces and Genocide in the Second Republic, 1918-1947*. Jefferson, McFarland, 2007.
- PODOL'S'KYI, Anatolii et Stephan LANG. « A Reluctant Look Back: Jewry and the Holocaust in Ukraine », *Osteuropa*, vol. 58.8, n° 10, 2008, p. 271-278.
- PRESTON, Paul. « Revenge and Reconciliation », *History Today*, vol. 39, n° 3, mars 1989.
- PRESTON, Paul. *Revolution and war in Spain: 1931-1939*. Londres, Methuen, 1984.
- PRESTON, Paul. *Une guerre d'extermination: Espagne, 1936-1945*. Paris, Belin, 2016.
- PRIESTLEY, Pascal. « Espagne : la dépouille de Franco enfin exhumée, revanche tardive pour la mémoire de ses victimes », *Information TV5 Monde*, 2019, 30 août 2020, <https://information.tv5monde.com/info/espagne-victoire-de-pedro-sanchez-et-ses-allies-contre-les-vestiges-du-franquisme-251663>
- REES, Laurence. *Holocauste: une nouvelle histoire*, trad. par Christophe Jaquet. Paris, Albin Michel, 2018.
- RABINBACH, Anson. « From Explosion to Erosion: Holocaust Memorialization in America since Bitburg », *History and Memory*, vol. 9, n°1/2, 1997, p. 226-255.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam. « La vie refigurée : Autour des « Disparus » de Daniel Mendelsohn », *Esprit*, n° 1, 2011, p. 148-161.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit : l'intrigue et le récit historique*. Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José L. « The Spanish Extreme Right », dans *Mapping the Extreme Right in Contemporary Europe: From Local to Transnational*, éd. par Andrea

- Mammone, Emmanuel Godin, et Brian Jenkins. Londres ; New York. Routledge, 2012.
- ROZENBERG, Danielle. « La construction de l'Espagne démocratique », *Annuaire de l'EHESS. Comptes rendus des cours et conférences*, 2003.
<http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/16046>.
- ROZENBERG, Danielle. « La mémoire du franquisme dans la construction de l'Espagne démocratique. Les voies incertaines d'une réconciliation nationale », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 117, 2014, p. 56-66.
- ROZENBERG, Danielle. « Mémoire et Oubli Dans La Construction Démocratique Espagnole », dans *De La Dictature à La Démocratie: Voies Ibériques*, éd. par Anne Dulphy et Yves Léonard. Bruxelles ; New York. P.I.E.-P. Lang, 2003, p. 167-187.
- SEIXAS, Núñez. « From National-Catholic Nostalgia to Constitutional Patriotism: Spanish Conservative Nationalism since the Early 1990s », dans *The Politics of Contemporary Spain*, éd. Sebastian Balfour. Londres ; New York. Routledge, 2005.
- Shtetl Routes – NN Theatre, « Bolekhiv – Guidebook », 31 août 2020,
<http://shtetlroutes.eu/en/bolekhv-putvnik/>
- SILVA, Emilio et Santiago MACIAS. *Les fosses du franquisme*. Traduit par Patrick Pépin. Paris, Calmann-Lévy, 2006.
- SLODOUNIK, Rebekah. « Postmemorial Autobiography in Daniel Mendelsohn's The Lost: A Search for Six of Six Million », *Shofar*, vol. 35, n° 1, 2016,
<https://doi.org/10.5703/shofar.35.1.0029>.
- SOLCHANY, Jean. « Les Bienveillantes ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne contemporaine*, vol. 54-3, n°3, septembre 2007, p. 159-178.
- STACKELBERG, Roderick. *The Routledge companion to Nazi Germany*. New York, Routledge, 2007.
- STEIN, Arlene. *Reluctant Witnesses: Survivors, Their Children, and the Rise of Holocaust Consciousness*. Oxford, Oxford University Press, 2016.
- TAL, Asfar, Bilhal SHILO et Yechiel WEIZMANN. « Interview with Daniel Mendelsohn, Author of The Lost: A Search for Six of Six Million », *Yad Vashem*, 31 août 2020, <https://www.yadvashem.org/articles/interviews/daniel-mendelsohn.html>.
- TAME, Peter. « “Ceci n'est pas un roman” : HHH de Laurent Binet, en deçà ou au-delà de la fiction ? » dans *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, éd. par Marc Dambre. Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2019, p. 129-136.

- TANGO, Cristina. *L'Espagne : Franquisme, transition démocratique et intégration européenne 1939-2002*. Genève, Institut européen de l'Université de Genève, 2006.
- TASS – Russian News Agency. « Ukrainian parliament defines WWII nationalist insurgent army as independence fighters », 2015, 31 août 2020, <https://tass.com/world/788271>.
- TRAVERSO, Enzo. *L'histoire déchirée: essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris, Cerf, 1997.
- United States Holocaust Memorial Museum. « About the Museum », *United States Holocaust Memorial Museum*, 21 août 2020, <https://www.ushmm.org/information/about-the-museum>.
- VALLÉE, Jean-François. « Intermédialité et écologie des médias : essai de cartographie comparative », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 30–31, 2017, <https://doi.org/10.7202/1049947ar>.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Seuil, 2015.
- VIART, Dominique. « La mise en œuvre historique du récit de filiation : Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus d'Ivan Jablonka », *Revue des Sciences Humaines : Le savoir historique de la littérature*, n° 321, mars 2016, p. 83-100.
- VILLAREJO, Carlos Jimenez. « Espagne : la mémoire démocratique face au franquisme », *Mouvements*, n° 53.1, 2008, p. 182-187.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londres ; New York, Routledge, 1993.
- WESSLER, Éric. *La littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*. Amsterdam, Rodopi, 2009.
- WHITLOCK, Gillian. « Disciplining the Child: Recent British Academic Memoir », dans *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, éd. par Frédéric Regard. Saint-Etienne. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 46-58.
- WIEVIORKA, Annette. *L'Ère du témoin*. Paris, Plon, 1998.
- WOODHAM, Anna et al., « We Are What We Keep: The "Family Archive", Identity and Public/Private Heritage », *Heritage & Society*, vol. 10, no 3, 2017, p. 203-220.

Annexe I : archive photographique de Shmiel Jäger et de Daniel Mendelsohn



OF THIS SHMIEL, of course, I knew something: my grandfather's oldest brother, who with his wife and four beautiful daughters had been killed by the Nazis during the war. *Shmiel. Killed by the Nazis*. The latter was, we all understood, the unwritten caption on the few photographs that we had of him and his family, which now lie stored carefully inside a plastic baggie inside a box inside a carton in my mother's basement. A prosperous-looking businessman of perhaps fifty-five, standing proprietarily in front of a truck next to two uniformed drivers; a family gathered around a table, the parents, four small girls, an unknown stranger; a sleek man in a fur-collared coat, wearing a fedora; two young men in World War I uniforms, one of whom I knew to be the twenty-one-year-old Shmiel while the identity of the other one was impossible to guess, unknown and unknowable. . . . *Unknown and unknowable*: this could be frustrating, but also produced a certain allure. The photographs of Shmiel and his family were, after all, more fascinating than the other family pictures that were so fastidiously preserved in my mother's family archive precisely because we knew almost nothing about him, about them. Their unsmiling, unspeaking faces seemed, as a result, more beguiling.

For a long time there were only the mute photographs and, sometimes, the uncomfortable ripple in the air when Shmiel's name was mentioned. This was not often, when my grandfather was still living, because we knew this was the great tragedy of his life, that his brother and sister-in-law and four nieces had been killed by the Nazis. Even I, who when he visited loved to sit at his feet, shod in their soft leather slippers, and to listen to

Daniel Mendelsohn. *The Lost: A Search for Six of Six Million*. New York, Harper Perennial, 2013 [2006], p. 8.

Annexe II : archive photographique de Manuel Mena



le temps a déposé des taches de saleté et laissé des rayures sur le papier et en a écorché les bords. J'ignore quand, exactement, ce portrait a été réalisé mais un indice sur l'uniforme de Manuel Mena permet de déterminer une date approximative. Sur le côté gauche de sa veste, notre homme arbore la médaille du sacrifice – équivalent de la Purple Heart américaine – et, au-dessus, une barrette à deux bandes ; les deux décorations signifient qu'à l'époque de cette photo, Manuel Mena avait été blessé à deux reprises par le feu ennemi, ce qui n'avait pu se produire avant le printemps 1938, car il ne s'était battu alors qu'une seule fois avec le 1^{er} tabor de tirailleurs