

La docufiction française au début du XXIème siècle

Laurent Binet, le cas de Jan Karski et le bureau du comte Raczynski à Rogalin

Laurent Binet

À l'ouverture de la saison littéraire 2015/16, Laurent Binet a présenté un nouveau roman qui a immédiatement remporté un prix littéraire : *La Septième fonction du langage* (Paris 2015). Le point de départ du roman est la mort d'un célèbre professeur de sémiologie, décédé le 25 février 1980 à Paris, qui meurt à l'hôpital des suites d'un accident. Dans son roman, Binet développe l'hypothèse d'une tentative d'assassinat et, en près de 500 pages, il déploie un kaléidoscope de soupçons, tous inventés mais concernant exclusivement de véritables figures du milieu intellectuel parisien.

Le nouveau roman de Binet est un implant dans la mémoire sociale et comble ses lacunes. En plus, Binet remplit son texte de digressions contenant tout ce qu'il faut savoir sur la sémiologie. Cependant, le texte de Binet ne se contente pas de restaurer un contenu présumé, mais le crée sous une forme nouvelle : dans son projet de roman, Binet évalue la question de savoir qui aurait tiré des avantages de la mort de Barthes, qui aurait voulu ou aurait pu l'éliminer en premier lieu.

Le fait que l'adieu spéculatif de Binet au post-structuralisme se vende bien suggère que ses remarques, tout aussi bien documentées et fantastiquement ironiques, sont en effet conformes à un système actuel d'intérêts, de valeurs et d'objectifs.

Dans son nouveau roman, Binet répète, cette fois-ci de manière satirique, la recette du succès de son roman *HHhH* (Paris 2009), qui a également été primé. Le titre fait référence à une prétendue abréviation - « le cerveau de Himmler s'appelle Heydrich ». Dans le texte, d'une intensité tragique, Binet entreprend d'écrire l'histoire des deux assassins qui devaient abattre Reinhard Heydrich à Prague en 1942. L'ensemble du roman n'est rien d'autre qu'une méthode créative et constructive pour dépeindre des personnages historiques ou interpréter leurs actions.

En outre, Binet s'occupe également de Jonathan Littell et de *Les Bienveillantes*, un roman qui rend les problèmes de ces romans largement visibles. Simultanément, Binet s'inscrit non seulement dans sa propre histoire d'écrivain, mais aussi dans tout un courant littéraire qui a atteint de grandes dimensions dans la littérature française contemporaine : la docufiction. Le terme est formé selon le modèle du courant littéraire précédent de l'autofiction : des textes principalement des années 1970, dans lesquels les points de référence réels de sa propre biographie (lieux, dates, événements) sont liés à des occurrences fictives.

La docufiction fait de même avec des points de référence réels à d'autres biographies étrangères - des personnes en partie réelles, en partie fictives. Au moins depuis *Les Bienveillantes* (Paris 2006) de Jonathan Littell, elle est tenue en haute estime et garantit de grandes éditions ainsi qu'une large attention aux textes qui traitent de l'invention de biographies de personnages réels - ou plus précisément, non seulement ceux dont on connaît les noms, mais aussi ceux dont on sait qu'ils ont existé, ou auraient pu exister, ou auraient dû exister, sans pouvoir attribuer un nom exact aux personnages fictifs.

Le protagoniste de Jonathan Littell, par exemple, un général SS du nom de Maximilian Aue, n'est pas connu historiquement, mais tout ce que vit Aue, tout ce qui lui est arrivé en Europe centrale dans les années 1930 et 1940, est très bien connu. Seulement, Littell est fantastiquement précis, aussi précis que des hallucinations qui semblent permettre d'ajouter toutes sortes de choses qui auraient pu se produire dans la vie privée et intime d'Aue.

Il en va de même pour le protagoniste de *La cuisinière d'Himmler* de Franz-Olivier Giesbert (Paris 2013). Giesbert ajoute toutes sortes de choses qui auraient pu se passer dans la vie privée et intime d'Himmler et de cette cuisinière, qui devient sa maîtresse pour une courte période.

Dans le cas du roman de Giesbert, il n'y a pas de personnage historique qui aurait pu

servir de modèle (à moins que Giesbert ne l'ait pas encore révélé), mais il y en a un dans le cas de Maximilien Aue, pour lequel un membre de la SS flamande, qui a écrit ses mémoires plus tard, fournit le modèle. Mais Littell va bien au-delà de ce texte (*La Campagne de Russie* de Léon Degrelle, publié en 1949), et le roman de Giesbert va également au-delà de toute mesure, car son projet de roman lui permet de se donner une voix.

Jonathan Littell a fait une énorme erreur de ton, selon Binet. Il ne croit tout simplement pas Littell sur la façon dont il décrit ses protagonistes et sur ce qu'il en pense. En fait, Maximilian Aue n'apparaît jamais comme un partisan du national-socialisme. Au lieu de cela, il est blasé et montre une amoralité ainsi qu'une horrible frustration sexuelle qui nous rappellent quelque chose de complètement différent. Binet ne voit en Littell rien d'autre qu'un Houellebecq avec les nazis, ce qui signifie que pour Binet, Littell s'est simplement inspiré d'un écrivain français contemporain à succès.

Dans les textes de Michel Houellebecq, les protagonistes masculins sont en fait exactement du même type que Maximilian Aue : des libertins cyniques qui font bonne figure dans le Paris houellebecquien contemporain, mais qui semblent si incroyables à l'époque dont le protagoniste de Littell fait partie. Pour résumer l'argument : Binet ne nie pas que Maximilian Aue, le protagoniste fictif de Littell, ait pu exister - Binet insinue seulement que le protagoniste de Littell ressemble un peu trop à des protagonistes d'un écrivain concurrent.

Cela peut sembler être l'un des nombreux débats littéraires parisiens ; mais le lien avec les implants de la mémoire sociale devient virulent dans le cas d'un roman qui appartient à ce courant littéraire de la docufiction et ne peut être compris à son insu.

Le cas de Jan Karski

Le *Jan Karski* de Yannick Haenel (Paris 2009) fait également partie de la mode

littéraire. Le livre est inhabituel à bien des égards, puisque Haenel est le seul des auteurs présentés qui ait entrepris de décrire un personnage historique qui survit de l'intérieur. Seul Haenel tente de dépeindre un survivant dans sa faiblesse ; il a suggéré plusieurs perspectives (trois en tout) qui font de ce volume étroit une lecture poétique très intéressante.

Jan Karski est introduit clandestinement dans le ghetto de Varsovie en 1942 ; il traverse l'Europe et informe les gouvernements anglais et américain. Karski travaille comme messenger entre le gouvernement polonais en exil à Londres et le mouvement clandestin polonais, mais ne peut pas persuader les Alliés d'intervenir. Un messenger, comme Witold Pilecki, dont le message est censé empêcher le naufrage devient un témoin qui a vécu la catastrophe sans pouvoir l'empêcher : une pression énorme est créée et va peser sur Karski, surréaliste, cauchemardesque, quasi kafkaïen.

Le Karski fictif de Haenel, par exemple, raconte qu'il doit manger des biscuits avec de riches Américaines qui ont pitié de lui et le maternent au lieu de l'écouter et de vouloir comprendre la catastrophe. Une de ces auditrices dit à Karski combien elle a aimé la scène de torture de la Gestapo dans ses mémoires.

Le livre de Haenel raconte la vie de Karski non seulement de façon fictionnelle, mais aussi documentaire. Le premier chapitre décrit l'apparition de Karski dans le film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, et un spectateur commente ce qu'il voit pendant que Karski raconte ; le second donne un résumé des souvenirs publiés par Karski lui-même. Ce n'est que dans un troisième chapitre que Haenel permet à Karski de réfléchir longuement à ses pensées dans un monologue fictif écrit à la première personne. Dans ce passage dense, passionnant et aussi intime, Karski rendra les Alliés complices du meurtre des Juifs.

Un moment, il peut sembler que Karski accuse les Alliés de complicité nazie afin de minimiser simultanément l'antisémitisme polonais virulent, un antisémitisme que le film primé *Ida* démontre clairement (2013, réalisateur : P. Pawlikowski, scénario : P. Pawlikowski, R. Lenkiewicz). L'antisémitisme polonais est en effet un formidable

implant dans la mémoire sociale. En 2016, la controverse autour de la monographie de Jan Tomasz Gross sur le meurtre de 1600 Juifs par des Polonais à Jedwabne le 10 Juillet 1941 l'a montré encore une fois.

Si c'était le cas, si Karski était impliqué dans le camouflage de l'antisémitisme polonais, utilisant ainsi son prestige pour venir à la rescousse d'une clique chauvine menteuse, alors Haenel aurait utilisé sa docufiction pour corriger un mythe : les Alliés antifascistes deviennent, sinon des collaborateurs actifs, du moins des aides volontaires des nazis - par omission passive, dans leur cas le non-bombardement des lignes de chemin de fer menant aux camps d'extermination.

Cette correction consciente des mythes que Haenel fait faire à son Karski pourrait être un phénomène plus récent, alors que la fabrication de mythes se rencontre dans la docufiction depuis l'Antiquité. Déjà le tragédien grec Eschyle, dans sa pièce *Les Perses* (472), présentait une docufiction qui ne corrige pas un mythe dans la figure du roi persan Xerxès, mais en établit un, à l'inverse (avec un immense succès). Le roi persan Xerxès apparaît dans Eschyle non seulement comme un commandant incompetent, mais aussi comme un dilettante qui joue des jeux lyriques, amoureux de lui-même, exemple d'un narcissisme pervers. La mise en scène complètement fictive des événements à la cour de Perse qu'Eschyle avait inventée a connu un tel succès que Haendel a écrit le rôle-titre d'un castrat, un contre-ténor, dans son *Xerxès* (1738).

Cependant, outre l'innovation poétique de Yannick Haenel qui, dans sa docu-fiction sur Jan Karski, a réussi à jeter un nouvel éclairage sur la mémoire sociale des Européens et des Américains après la guerre, son projet poétique est stimulant dans un autre sens encore.

Le bureau du comte Raczynski à Rogalin

Le comte Edward Raczynski (1891-1993) a présenté ses mémoires il y a un demi-siècle : *In Allied London* (Londres 1962). C'est lui qui, en tant qu'ambassadeur de

Pologne auprès du gouvernement britannique, a rapporté les conditions dans le ghetto de Varsovie, et c'est vers lui que Karski s'est tourné à Londres. Au château de Rogalin, la résidence familiale, son bureau est une réplique de l'époque de Londres : une installation simple, comme un théâtre de marionnettes, mais grandeur nature.

Le comte Raczynski n'est jamais revenu de Londres à Rogalin de son vivant, et son bureau reconstruit - probablement seuls ses ordres et la copie imprimée de ses mémoires sont réels - est inséré comme une nouvelle pièce dans l'aile droite du château. Un implant de mémoire sociale au sens figuré et littéral du terme : la lumière du bureau est allumée, un peignoir est posé sur le canapé, et tout laisse à penser que le comte sera de retour dans la pièce dans un instant - pour recevoir Karski ?

Karski était chez les Raczynski pour le dîner du 12 décembre 1942 ; il arrive à huit heures et reste jusqu'à minuit, comme le note Raczynski. Il n'est pas improbable que ces messieurs se soient retirés dans cette salle après le dîner. Raczynski rend compte de leur conversation de manière si brève et superficielle que l'on se demande sur quoi ils ont réellement échangé : on est tenté de passer à la docufiction.

D'une part, il y a l'aristocrate, homme à femmes, fin connaisseur, descendant du très célèbre Edward (1786-1845), qui était membre de la cour de Prusse. D'autre part, il y a cet officier inexpérimenté, père sellier de profession, qui n'a aucune liaison avec toutes les femmes qui l'ont aidé - et qui, à la demande de son éditeur américain, en invente une pour ses mémoires afin de mieux les vendre. Ont-ils parlé de Poznań, situé très proche, où Karski, qui jusqu'alors ne passait son temps dans les bibliothèques européennes qu'aux dépens de sa famille, a effectué sa première mission secrète ?

Mais il y avait bien un sujet, car ce soir-là, Raczynski et Karski ont pu calculer que les Nazis seraient battus. L'armée allemande était enfermée à Stalingrad par les Russes, gelée et affamée. Tout le monde savait non seulement que c'était le début de la fin des Nazis, mais aussi que tôt ou tard les Russes atteindraient Berlin, que la Pologne serait non seulement à nouveau complètement détruite, mais qu'elle pourrait

éventuellement redevenir une province russe, en tout ou en partie. A moins que l'Angleterre ne déclare la guerre à la Russie, mais c'était peu probable : Churchill aimerait bien, Roosevelt certainement pas.

L'historique Jan Karski n'a pas laissé des commentaires concernant cette soirée. Lui qui, pendant des décennies, n'était pas capable de commenter sa biographie (il ne voulait ni ne pouvait le faire) et qui, dans un premier temps, a fui la caméra de Lanzmann, n'a pas été le seul à réagir à ses expériences sous cette forme. Jorge Semprun a également gardé le silence et a longtemps hésité avant de pouvoir rendre compte de son « grand voyage » (*Le Grand Voyage*, publié pour la première fois en 1963), qui l'a conduit dans un camp de concentration allemand.

Le texte de Semprun, bien rythmé par maintes réminiscences proustiennes, n'est en aucun cas une docufiction. Il s'agit d'une autobiographie, et la déclaration finale de Semprun sur la « mentalité SS » est assez simple : « il n'y a aucun intérêt à comprendre les SS, il suffit simplement de les tuer. »

Raczynski et Karski étaient certainement aussi clairvoyants - mais comment peut-on être clairvoyant et impuissant en même temps ? Est-ce le « problème polonais hamletien » comme Witold Gombrowicz l'a formulé en exil en Argentine ?

Gerson Schade, aide à la traduction Adèle Tourte