

**« *HHhH* et les échafaudages de l'écriture  
romanesque »**

Camélia Paquette

**Pour citer cet article :**

Paquette, Camélia. 2019. « *HHhH* et les échafaudages de l'écriture romanesque ». *Postures*, no. 29 (Hiver) : Dossier « Formes de l'enquête, construction du savoir : élucidations, opacités et angles morts ». <http://revuepostures.com/fr/articles/paquette-29> (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : [postures.uqam@gmail.com](mailto:postures.uqam@gmail.com)

## ***HHhH* et les échafaudages de l'écriture romanesque**

Camélia Paquette

---

Publié en 2010 et formé de deux cent cinquante-sept fragments, *HHhH*, premier roman de l'écrivain français Laurent Binet, se centre sur l'opération « Anthropoïde ». Cet attentat a été organisé en 1942 à Prague par le gouvernement tchécoslovaque en exil contre Reinhard Heydrich, le bras droit d'Himmler, le chef de la SS, l'instigateur de la Solution finale et le « Protecteur » de la Bohême-Moravie. Le roman se donne pour but de rendre hommage à Gabčík, Kubiš et Valčík, les trois parachutistes tchécoslovaques qui ont donné leur vie pour la résistance et leur pays. *HHhH* met en scène une double trame narrative : celle de l'écrivain-chercheur qui raconte son parcours d'écriture et celle du récit de l'opération. Le lecteur assiste donc à la fois à une reconstitution de l'enquête menant à la création du roman, mais aussi à son résultat par la mise en scène même du récit. En fait, *HHhH* est le produit d'une confrontation entre le monde de l'écrivain et celui du chercheur, la quête d'une frontière où l'histoire devient littérature et où la littérature devient histoire.

### **Un roman sans fiction : une formule impossible?**

*HHhH* présente sans conteste une forme hybride, tirant des caractéristiques de genres aussi variés que le roman, le récit historique, l'autobiographie et l'autofiction, « un pot-pourri déconcertant pour le lecteur » (Tame 2013, 129). Le narrateur, cet écrivain-chercheur qui livre tout au long du récit ses débats intérieurs quant à son écriture, tente d'écrire un roman sans fiction. Il s'agirait par conséquent d'un récit historique dont le contenu narratif ne contient que des données vérifiées – d'où l'appartenance à la discipline historique – sans rien inventer. Mais qu'est-ce que la fiction? Dorrit Cohn la définit comme un « récit littéraire non référentiel » (2001, 27), soit un récit qui crée en se rapportant indirectement au monde réel (29-30). Deux types de récits sont distingués : les récits traitant de personnes et d'évènements réels et ceux traitant de personnes et d'évènements imaginaires. Les premiers types de récits, auxquels appartiennent l'ouvrage historique, le reportage journalistique et la biographie, sont matières à des jugements de vérité et de fausseté, contrairement aux récits de fiction

(32). Dans le cas de *HHhH*, bien que le narrateur promulgue un pacte d'historicité avec le lecteur, il en respecte difficilement les clauses (Kelly 2013, 137) : « j'ai dit que je ne voulais pas faire un manuel d'histoire. Cette histoire-là, j'en fais une affaire personnelle. C'est pourquoi mes visions se mélangent quelquefois aux faits avérés. Voilà, c'est comme ça » (Binet 2010, 145-146). Le narrateur révèle ici les difficultés d'écrire un roman sans inventer, recréer ou arranger les faits pour faciliter la lecture ou encore l'embellir.

En quoi l'histoire, en tant que discipline, et la littérature, sont-elles incompatibles pour que la question d'un roman sans fiction pose problème? Le traitement des sources est d'abord plutôt différent. L'historien doit « expliciter les raisons qu'il a de valider, de douter ou de refuser [une source]. À lui de traiter ses sources comme il se traite lui-même, distant de sa personne, de son statut social, de ses identités, de ses motivations » (Jablonka 2014, 163). À l'aide de notes en bas de page dans lesquelles il cite ses références, il analyse, d'une façon qui se veut la plus objective possible, les données qu'il a recueillies pour émettre des hypothèses et justifier ses positions. Dans *HHhH*, le narrateur, hormis une référence à Édouard Husson, n'évoque aucun travail d'historien, se contentant d'évoquer les musées qu'il a visités, les films qu'il a visionnés et les romans qu'il a lus, ce qui diminue sa posture d'historien (Bracher 2015, 107-108), et ce, d'autant plus que la source qui revient le plus souvent dans le récit est le témoignage. Pourtant,

le témoignage représente la source la plus marquée non seulement par l'implication subjective du témoin et de son interlocuteur, mais aussi par l'inéluctable affectivité du vécu, l'attachement partisan à tel ou tel groupe et les télescopes opérés au fil du temps. Car ces témoignages sont souvent déformés sinon carrément corrompus par les connaissances acquises consciemment ou inconsciemment après coup dans la presse, les médias ou les doctrines politiques des uns et des autres. (108)

Source non négligeable de l'historien dans son enquête, source qui révèle les dessous du quotidien sur un événement, le témoignage est toutefois problématique par son apport subjectif à la réalité : un témoin observe et est, par conséquent, limité par sa propre vision de l'événement. Dans ce contexte, le témoignage présente donc un effet double : à la fois nécessaire à la reconstitution des événements – et donc au travail de l'enquête –, il est aussi un objet de doute. L'apport

manifeste du témoignage dans les recherches de l'écrivain-chercheur de *HHhH* est donc essentiel au travail d'enquêteur, mais affaiblit aussi la fiabilité du récit.

Comme le révèle pourtant si bien le narrateur, histoire et littérature ont des points communs non négligeables qui permettent à Laurent Binet de jouer sur les deux tableaux, tirant des caractéristiques de l'un et de l'autre. En effet, manuel historique et roman sont tous deux des récits, soit une « succession cohérente d'évènements exposant la transformation d'un ou plusieurs sujets et organisée selon une logique à la fois causale et chronologique dont l'achèvement donne lieu à une évaluation ou à un jugement » (Esquenazi 2009, 59-60). Cette définition s'applique donc autant à l'histoire qu'à la littérature, au récit référentiel qu'au récit fictionnel. Cette « mise en récit » mène l'historien, tout comme le romancier, à sélectionner des faits et à les lier entre eux pour faire sens, pour créer une cohérence et ainsi comprendre la manière dont l'Histoire s'est déroulée (Boyer Weinmann 2005, 376) : il s'agit là de mener une reconstitution des faits nécessaire à la production des résultats de l'enquête.

Dans *HHhH*, malgré ce que le narrateur souhaite par moments faire croire au lecteur, l'information est choisie, présentée selon une perspective ou une autre, ou encore carrément éliminée. De même, le récit est composé à la toute fin des recherches plutôt qu'écrit en parallèle, ce qui permet au narrateur de diviser son récit en chapitres, d'insister sur des éléments et d'en repousser d'autres. Nathan Bracher souligne que « c'est plutôt la vision de l'ensemble qui préside aux choix et à la coloration spécifique de chaque détail. Voilà pourquoi la mise en récit revêt autant sinon plus d'importance que l'exactitude de tel dialogue ou tel détail » (2015, 104-105). Le narrateur explique par ailleurs sa difficulté à parler des complots auxquels Heydrich aurait participé :

Il m'arrive, lorsque je me documente, de tomber sur une histoire que je décide de ne pas relater, soit parce qu'elle me semble trop anecdotique, soit parce que les détails me manquent ou que je ne parviens pas à rassembler toutes les pièces du puzzle, soit parce que je la trouve sujette à caution. Il arrive aussi que j'aie plusieurs versions d'une même histoire, et parfois ces versions sont absolument contradictoires. Dans certains cas, je me permets de trancher, sinon je laisse tomber. (Binet 2010, 72)

Comme le narrateur insiste souvent sur les dimensions historique et référentielle au détriment de la dimension romanesque fictive, il explique que son « histoire est trouée comme un roman, mais dans un roman ordinaire, c'est le romancier qui décide de l'emplacement des trous, droit qui [lui] est refusé parce [qu'il est] l'esclave de [ses] scrupules » (396), c'est-à-dire l'esclave de cette volonté de ne pas faire fiction.

Laurent Binet a par ailleurs toujours défendu l'idée d'une « plus-value du réel » (2011, 80-85), ce qui explique cette insistance du narrateur à s'éloigner de la fiction pour ne conserver que le « réel » des événements. Celui-ci, évoquant ses nombreuses lectures de romans historiques, est par ailleurs « frappé [...] par le fait que dans tous les cas, la fiction l'emporte sur l'Histoire » (2010, 29). Il y a donc dans *HHhH* une dualité certaine entre réel et fiction, une dualité qui repose en fait sur une question d'éthique par rapport à la vérité et à la vraisemblance. Née d'une concurrence entre fiction et historiographie, la question de la vérité a occupé une grande place dans les débats sur l'histoire et la littérature. Alors que la fiction n'est tenue qu'à des principes de vraisemblance, par ailleurs variables selon les époques, l'histoire oblige à la véridicité puisqu'elle est fondée sur des faits dits vérifiables, confrontés à des traces laissées par l'homme (Bernard 2008, 20). En fait, pour le narrateur, l'opération « Anthro-poïde » « dépass[e] en romanesque et en intensité les plus improbables fictions » (Binet 2010, 15) : l'évènement historique réel est plus romanesque qu'un roman. C'est dans cette optique que Nathan Bracher souligne la répugnance du narrateur pour la fiction :

[L'auteur] met un point d'honneur à nous signifier le caractère vulgaire, corrompu, kitsch, fantaisiste ou intellectuellement déloyal de la littérature pour mieux mettre en avant le sérieux, l'authenticité et la vérité irrécusable de l'Histoire avec un H majuscule. (2015, 99)

Avec les commentaires et les critiques récurrentes de son narrateur sur la fiction qui cherchent à mieux encenser l'histoire, Laurent Binet livre au lecteur les coulisses de la construction d'un roman historique où l'écrivain doit faire des choix de véracité et de vraisemblance, mais aussi des choix éthiques quant à ce qu'il met en scène (Lamoureux 2015, 155). Ce dédain pour la fiction est mis de l'avant dès les premières pages lorsque le narrateur évoque la honte de Milan Kundera à baptiser ses personnages, parce que l'écrivain « aurait dû, à

[son] avis, aller plus loin : quoi de plus vulgaire, en effet, qu'un personnage inventé? » (Binet 2010, 10) De même, après que le narrateur ait imaginé une scène où Gabčík quitte la Slovaquie pour rejoindre Londres et le gouvernement en exil, il souligne :

Cette scène est parfaitement crédible et totalement fictive, comme la précédente. Quelle impudence de marionnettiser un homme mort depuis longtemps, incapable de se défendre! De lui faire boire du thé alors que si ça se trouve, il n'aimait que le café. [...] J'ai honte. (144-145)

Vient donc avec cette répugnance de la fiction une nécessaire obsession de la vérité, de dire le réel tel qu'il est, ou plutôt tel qu'il a été. Cette obsession mène le narrateur à vivre des difficultés dans l'énonciation de son récit. Par exemple, trois personnages ont pour nom de famille Moravec, soit le chef des services secrets à Londres, une famille qui accueille les résistants et un ministre tchèque collaborateur. La fiction lui aurait permis de rebaptiser certains personnages pour clarifier son récit, mais son souci d'exactitude l'en empêche (277-278).

Et pourtant, le narrateur fait preuve d'un manque de fiabilité qui réduit la portée de sa parole véridique. Ce manque de fiabilité révèle les échafaudages du travail créateur – car, quoique Binet tente de faire avec son roman sans fiction, il y a là un travail créateur certain, un esprit de mise en scène et d'ordonnancement propre à toute mise en récit. Lorsque le narrateur raconte le départ de Gabčík, il « [s]'aperçoit avec horreur de [ses] erreurs » (146) et s'ensuit une énumération de tous ses oublis, notamment un acte de sabotage mineur qui serait son premier acte de résistance. De même, la couleur de la Mercedes d'Heydrich à Prague pose un sérieux problème. Lors de la lecture du roman *Like a Man*, qu'il n'a pas pu prendre en défaut une seule fois, la Mercedes y est décrite comme verte alors qu'il est persuadé l'avoir vue noire. Le narrateur admet : « J'accorde sans doute une importance exagérée à ce qui n'est en fin de compte qu'un élément de décor, je le sais bien. Il me semble que c'est un symptôme classique chez les névrosés. Je dois être psychorigide. Passons » (253).

Il y revient pourtant deux pages plus loin, encore en proie au doute. Puis finalement, dans un autre fragment, il confie avoir demandé à Natacha, sa conjointe, qui confirme l'avoir vue noire elle aussi. Le narrateur fait preuve d'une obsession de la vérité et révèle

l'imprécision de ses propres notes, ce qui affaiblit toute la qualité de son travail de recherche et tend à ramener le roman à un air de vraisemblance – parce qu'après tout, ce que Binet écrit est bel et bien un roman et non un manuel d'histoire. L'écrivain français casse donc l'effet de réel volontairement pour montrer l'arrière du décor, c'est-à-dire la construction d'un récit.

### **Marqueurs de littérarité : un récit romanesque**

Dans *HHhH*, la fiction, synonyme d'invention, est rejetée dans le discours, mais il n'empêche que le roman use de différents procédés romanesques qui, sans inventer, mettent en récit l'histoire. Ceux-ci sont par ailleurs toujours marqués par des réflexions du narrateur quant à la justesse de leur utilisation et par des critiques adressées à lui-même. Les dialogues, procédé stylistique faisant partie intégrante du genre romanesque, lui donnent du fil à retordre. Pour le narrateur, « le résultat [des dialogues pour faire revivre une conversation] est souvent forcé et l'effet obtenu est l'inverse de celui qui est désiré : [il voit] trop les grosses ficelles du procédé, [il entend] trop la voix de l'auteur qui veut retrouver celle des figures historiques qu'il tente de s'approprier » (Binet 2010, 33). Mais le narrateur ne peut s'empêcher de s'en servir; ils sont nécessaires à la vitalité du roman. Dans ce contexte, il souligne que ses dialogues non fondés sur des sources fiables seront inventés et « pour qu'il n'y ait pas de confusion, tous les dialogues [qu'il] inventer[a] (mais il n'y en aura pas beaucoup) seront traités comme des scènes de théâtre. Une goutte de stylisation, donc, dans l'océan du réel » (33-34). Pourtant, malgré ces précautions, le narrateur se heurte bien vite à un problème : la perception du dialogue dans l'esprit du lecteur. Lorsque le narrateur fait lire à un ami sa scène sur la nuit des Longs Couteaux de 1934, qui prend la forme d'un enchaînement d'appels téléphoniques, son ami est étonné de savoir que chaque appel fait référence à un cas réel et que le personnage de Strasser, assassiné au fond d'une cellule, est tout aussi vrai. À cela, le narrateur note qu'il aurait « dû être plus clair au niveau du pacte de lecture » (67). Le traitement des dialogues permet ici une réflexion sur la construction romanesque et fictionnelle ainsi que sur les attentes du lecteur.

Dans une autre optique, le douzième segment raconte l'arrivée de bébé Heydrich dans sa maison pour la première fois. Clairement romancé et fictionnalisé, ce passage est tout ce que le narrateur se

refuse à faire, c'est-à-dire inventer. Et même s'il le dénonce, il garde tout de même cet extrait comme scène instigatrice de l'arrivée d'Heydrich dans son récit :

Maria essaie maladroitement de jouer du piano depuis peut-être une heure quand elle entend ses parents rentrer. Bruno, le père, ouvre la porte pour sa femme, Elizabeth, qui porte un bébé dans les bras. Ils appellent la petite fille : « Viens voir, Maria! Regarde, c'est ton petit frère. Il est tout petit et il faudra être gentille avec lui. Il s'appelle Reinhardt. » Maria acquiesce vaguement. Bruno se penche délicatement sur le nouveau-né. « Comme il est beau! » dit-il. « Comme il est blond! dit Elizabeth. Il sera musicien. » (30)

Le narrateur souligne sa différence par rapport au roman historique traditionnel avec cette scène romancée, qui est le modèle de certaines autres produites dans le roman.

De plus, à certains moments, Laurent Binet crée des effets de miroir, des effets qui mettent en opposition les régimes nazi et allié. Deux matchs de soccer sont ainsi décrits. Le premier sous le III<sup>e</sup> Reich, quasi mythique, oppose une équipe allemande et une équipe du territoire occupé tchécoslovaque, à l'issue duquel les joueurs de cette dernière sont exécutés pour avoir refusé de perdre. Ce match illustre le climat de terreur, mais aussi une volonté de résistance. Par opposition, un deuxième match de soccer est décrit : celui en Angleterre où les exilés de la Tchécoslovaquie et de la France s'en sortent à égalité dans la joie et l'allégresse. Y est donc dénotée une opposition entre les climats et aussi entre les régimes politiques. Deux fragments de *HHhH* sont aussi écrits sous la forme du « vous », qui n'est pas sans rappeler Michel Butor et son roman *La modification* publié en 1957. Butor y produit une mise en abyme de son personnage par le vouvoiement et crée une aventure de l'écriture (Quéréel 1973). Par ces fragments au « vous », Binet semble se placer sous l'égide de Butor et insiste ainsi sur la mise en abyme que produit son récit, fait sur lequel nous reviendrons, ainsi que sur cette aventure de l'écriture que le narrateur relate. Ces deux scènes forment par ailleurs le miroir l'une de l'autre, la première incitant le lecteur à se placer dans la peau de Gabčík et la seconde dans la peau d'Heydrich. Par conséquent, à deux moments distincts du récit, le lecteur est amené à entrer dans la tête du résistant et dans celle du bourreau, un jeu littéraire qui provoque un effet de proximité.

Régulièrement dans *HHhH*, le narrateur évoque des événements qui vont survenir tout en restant assez vague sur les détails, ce qui provoque pour le lecteur une tension narrative et un effet dramatique. Ainsi, lorsque Gabčík part en jetant un dernier coup d'œil au château de Budatin, « il ne sait pas [...] qu'il quitte la Slovaquie pour toujours » (Binet 2010, 144). De même, lorsque le narrateur évoque Karel Čurda, le traître de son histoire, il souligne que « la suite, il est encore trop tôt pour la raconter » (299).

À plusieurs reprises, le narrateur, même s'il se veut objectif, ne résiste pas à l'idée d'entrer dans la narration et devient un témoin oculaire des événements. Lors de l'attentat, il déclare : « Pendant quelques secondes, les témoins suffoqués ne verront plus qu'elle : cette veste d'uniforme flottant dans les airs au-dessus d'un nuage de poussière. Moi, en tout cas, je ne vois qu'elle » (353). En fait, l'imagination du narrateur sert d'effet de fiction lorsqu'à plusieurs reprises, il se tient aux côtés des personnages de son récit. Dès l'incipit de *HHhH*, le narrateur se donne le droit d'écrire des scènes imaginées, voire rêvées, pour être plus près de ses personnages et réfléchir à son acte d'écriture :

Gabčík, c'est son nom, est un personnage qui a vraiment existé. A-t-il entendu, au-dehors, derrière les volets d'un appartement plongé dans l'obscurité, seul, allongé sur un petit lit de fer, a-t-il écouté le grincement tellement reconnaissable des tramways de Prague? Je veux le croire. Comme je connais bien Prague, je peux imaginer le numéro du tramway (mais peut-être a-t-il changé), son itinéraire, et l'endroit d'où, derrière les volets clos, Gabčík attend, allongé, pense et écoute. (9)

Malgré sa prétention à rendre les faits de manière exacte et complète, le narrateur cherche dans l'imagination le savoir qui lui manque et ses héros inaccessibles qu'il aurait tant voulu rencontrer. Il s'imagina à leur place à tel point que le roman se termine par une scène dont le narrateur s'était promis de trouver la trace et qu'il s'était aussi refusé à inventer : la rencontre entre ses deux héros. Le narrateur, non content d'inventer cette scène, se retrouve sur le pont du paquebot où se rencontrent Kubiš et Gabčík la première fois avec une femme qui ressemble à sa conjointe. Il se projette dans le temps aux côtés de ses idoles dans un réflexe de fictionnalisation, lui qui s'est toujours refusé à cette mise en fiction : il en use le temps d'une scène pour retrouver ceux qu'il a perdus. Le roman commence comme il se termine : dans l'imagination du narrateur.

### **Entre biographie, autobiographie et autofiction : un récit hybride**

*HHhH* joue autant sur les registres de la biographie et de l'autobiographie que sur celui de l'autofiction. La biographie – et l'autobiographie – « est un genre *référentiel*, un discours qui se réfère au passé d'un locuteur *réel* » (Cohn 2001, 52-53). Il s'agit donc d'écrire la vie d'un individu, extérieur à l'ouvrage de fiction – ou encore, d'écrire sa propre vie – telle qu'elle est. C'est aussi un travail esthétique, parce que le biographe – ou l'autobiographe – doit mettre en récit une vie tout en sélectionnant les moments les plus représentatifs pour créer une intrigue (85). Ces genres sont donc des reformulations personnelles des événements vécus (410). Puisque « la fictionnalité s'oppose à la référentialité » (18), la biographie et l'autobiographie mettent en place un pacte de véridicité, notamment par les références et les sources.

La biographie est présente dans *HHhH* par l'écriture de la vie d'Heydrich, de Gabčík et de Kubíř. L'autobiographie, de son côté, fait sa marque dans le récit que livre l'écrivain-chercheur, le narrateur, sur sa propre écriture. L'opération « Anthroïde » est un récit biographique achevé. Cependant, l'autobiographie qu'écrit le narrateur en plein processus créateur est en constante construction : avec son métadiscours, le narrateur révèle les processus créatifs derrière l'écriture d'une biographie. Tout au long du récit, le narrateur choisit entre différentes versions des événements, écrit certaines scènes plus romancées et d'autres plus factuelles : le tout illustre sans conteste le processus de construction narrative que vit l'historien au quotidien dans l'écriture de son ouvrage. Pourtant, le narrateur cite rarement ses sources et avance peu de preuves sinon l'argument de son grand savoir. Cette absence de dispositif de vérification affaiblit le pacte de lecture autobiographique et biographique, ce qui ouvre la porte au genre de l'autofiction.

Dorrit Cohn explique qu'une autofiction, ou une autobiographie fictionnelle, « ressemble fidèlement à un récit qu'une personne réelle, portant le nom du narrateur, pourrait faire de sa propre vie » (2001, 72). L'autofiction est donc un jeu sur le réel où l'auteur écrit en son nom propre un narrateur qui n'est pas complètement lui, un narrateur qui est fictionnalisé et qui amène le lecteur à se questionner : l'auteur est-il je? (Gasparini 2004, 9) Comme le souligne si bien Gasparini, « la

fictionnalité d'un roman ne réside pas dans les situations, mais dans son protocole d'énonciation : il est raconté par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel » (18). C'est ici qu'un roman peut devenir autobiographique en empruntant des traits au protocole d'énonciation de l'autobiographie.

Dans *HHhH*, différentes stratégies jouent sur l'ambiguïté de l'association entre le narrateur et Laurent Binet lui-même, permettant ainsi l'hypothèse d'un roman autobiographique, d'une autofiction. D'abord, Laurent Binet et le narrateur sont tous deux écrivains, et ont différents éléments biographiques en commun comme le fait d'avoir enseigné en Slovaquie. La position sur la fiction et la plus-value de l'histoire rapportée par le narrateur est aussi celle que défend Binet dans ses entrevues. Cependant, le narrateur n'est jamais nommé dans le texte et il reste un « je » inidentifiable à même le récit.

Le périphrase est toutefois ce qui permet de classer *HHhH* dans le genre de l'autofiction. En effet, une maison d'édition peut influencer la réception et le pacte de lecture instauré entre l'auteur et le lecteur (Gasparini 2004, 84-86). Le narrateur affirme vouloir nommer son roman *Opération Anthropoïde*, un nom qui annonce le contenu sans équivoque comme le fait n'importe quel ouvrage historique. Pourtant, au final, le récit publié porte le nom de *HHhH* : est-ce vraiment là l'imposition de l'éditeur ou n'est-ce pas plutôt une stratégie d'ambiguïté? En effet, ce titre est plutôt vague, une énigme que le roman résout<sup>1</sup>, un titre représentatif du genre romanesque. De plus, le périphrase de l'ouvrage indique « roman » et non « biographie » ou « autobiographie ». Enfin, Grasset, la maison d'édition qui a publié *HHhH*, ne propose que des collections de romans, ce qui mine le pacte de véracité. Il y a donc un rapport à la fiction non négligeable qui, bien que questionné, fait partie du récit du narrateur.

La mise en abyme est un processus au centre de l'autofiction par lequel

le narrateur y raconte l'écriture ou la narration d'un autre récit.  
En représentant la transmission d'un texte, la mise en abyme construit une mimésis de la situation d'énonciation. Ce n'est pas

---

<sup>1</sup> L'acronyme qui compose le titre du roman *HHhH* se dit en allemand « Himmlers Hirn heißt Heydrich », ce qui signifie littéralement « le cerveau de Himmler s'appelle Heydrich », un surnom donné à Heydrich par les SS.

seulement par jeu [...], mais [...] pour proposer un commentaire de l'œuvre. (Gasparini 2004, 119).

La mise en abyme reflète donc l'acte d'écriture et déplace le sujet de l'énoncé vers la situation d'énonciation (119). Le métadiscours, sous la forme de commentaires de l'auteur à même le récit, est aussi présent dans l'autofiction (127-130). Le narrateur offre dans *HHhH* une mise en abyme de l'écriture d'un roman, mais aussi de la recherche historique : il met en scène l'univers de l'écrivain-chercheur.

En effet, le narrateur est un chercheur par l'enquête qu'il mène et par le recueillement de ses sources. Tout au long du roman, il évoque ses difficultés de recherche, notamment pour se procurer certains ouvrages comme celui de la femme d'Heydrich, qu'il finit par acheter malgré son prix élevé. Comme le souligne Ivan Jablonka, la documentation se doit d'être plus vaste que le sujet de la recherche, ce qui oblige à investiguer d'autres périodes, d'autres personnages, d'autres lieux afin d'« être capable de raconter toute l'histoire » (2014, 171). Le narrateur de *HHhH* révèle les dessous de l'enquête par son emportement à lire des ouvrages en tout genre :

Je dévore tout ce qui me tombe sous la main dans toutes les langues possibles, je vais voir tous les films qui sortent [...], ma télé reste bloquée sur la chaîne Histoire du câble. J'apprends une foule de choses, certaines n'ont qu'un lointain rapport avec Heydrich, je me dis que tout peut servir, qu'il faut s'imprégner d'une époque pour en comprendre l'esprit, et puis le fil de la connaissance, une fois qu'on a commencé à tirer, continue à se dérouler tout seul. L'ampleur du savoir que j'accumule finit par m'effrayer. J'écris deux pages pendant que j'en lis mille. [...] Je sens que ma soif de documentation, saine à la base, devient quelque peu mortifère : au bout du compte, un prétexte pour reculer le moment de l'écriture. (Binet 2010, 28)

Bien que Jablonka précise que « le "je" est ce prénom tabou qui fait passer du mode objectif au mode réflexif » (2014, 289) dans la tradition qu'il critique, le « je » est omniprésent dans *HHhH* : c'est le chercheur qui révèle son processus d'enquête. Dans cet extrait, un « je » en pleine recherche, pourtant prohibé du monde historique, accumule une documentation sans fin dans le but d'écrire un ouvrage, ce qui révèle les dessous du monde de l'enquête.

Cependant, ce « je » chercheur est aussi un écrivain, un romancier. Et en tant que romancier, il dévoile aussi les tenants et les

aboutissants de l'acte d'écriture. Autant le narrateur historique se doit d'être objectif, autant le narrateur de *HHhH* se révèle au contraire partial et subjectif, tout à la défense de ses héros et à la haine de son bourreau. Par exemple, lorsqu'il met la main sur des fiches d'évaluation des résistants réalisées par l'armée britannique, Gabčík y est décrit comme « ne posséd[ant] pas les capacités intellectuelles de certains, lent dans l'acquisition de connaissances » (Binet 2010, 212). Ce à quoi le narrateur rétorque que son savoir lui permet de dire que « l'officier qui a établi son rapport d'évaluation a scandaleusement sous-estimé l'étendue de ses capacités intellectuelles » (213). Le narrateur critique ainsi sa source, imitant la posture de l'historien, mais avec une part de subjectivité non négligeable.

Durant son processus d'écriture, le narrateur place de l'avant sa culture littéraire, mais celle-ci « apparaît davantage comme une entrave que comme un outil » (Morache 2015, 222). Lorsqu'il se demande comment il doit commencer son récit, il évoque la très longue description des lieux dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Bien qu'« [il] avai[t] trouvé ça très fort [...] [il] avai[t] sauté le passage » (Binet 2010, 31). Faire comme ses modèles lui semble donc impossible puisque lui-même en tant que lecteur n'a pas apprécié cet incipit. Il se sent aussi « comme un personnage de Borges » (214), condamné à retranscrire sans fin l'histoire en cherchant les mots justes pour écrire le réel. De même, il éprouve un certain réconfort à l'idée que Flaubert ait ressenti des angoisses et souligné l'importance des aspirations de l'auteur devant le résultat : « cela signifie [qu'il] peu[t] rater [son] livre. Tout devrait aller plus vite maintenant » (252). Le narrateur souligne aussi les difficultés de sa propre écriture : « [Ça] m'avait semblé une histoire simple à raconter. Deux hommes doivent en tuer un troisième. [...] Tous les autres [...] étaient des fantômes [...], je ne peux pas laisser toute la place que je voudrais à cette armée des ombres » (283). L'histoire lui semblait donc plus simple à écrire que l'Histoire.

Plus encore, le narrateur de *HHhH* s'immisce constamment dans sa narration pour commenter son écriture, un métadiscours qui accentue la tension narrative en ralentissant la trame du récit. Lors de l'attentat, il est écrit : « Il tire et rien ne se passe. Je ne sais pas comment éviter les effets faciles. Rien ne se passe. La détente résiste ou au contraire se dérobe mollement et percute le vide » (344). Alors que Gabčík tire sur Heydrich et que l'arme s'enraye, le narrateur lui-même

écrit sans parvenir à l'effet esthétique qu'il désire : « rien ne se passe » pour tous les deux, ce qui crée une synchronisation entre le temps du résistant et celui de l'écrivain. En fait, là réside toute la difficulté de *HHhH*; le narrateur ne peut s'empêcher de faire roman :

Malgré toute sa prudence, ses précautions, le narrateur se commet : il n'a pu s'empêcher d'ébaucher quelques personnages ici et là, il a fait de la mise en scène (il a créé du suspense, des effets de surprise), il a fait des métaphores, de l'humour, du style. Il n'a pu s'empêcher d'écrire son livre en écrivain. De cela, il se déclare coupable; s'il y a roman, c'est sa faute. [...] Il va parfois même abandonner toute tentative de mise en récit, ne sachant comment éviter les pièges. [...] Il est coupable de vouloir voir sans être un témoin, et plus encore, il est coupable de donner à voir ce qu'il n'a pas vu, coupable d'être un romancier : son crime est littéraire. (Morache 2015, 222-223)

Et c'est ce combat entre faire roman et faire fiction qui crée la problématique originale de *HHhH* : Laurent Binet parvient ainsi à montrer toutes les difficultés d'écriture du roman historique, soit rester près du réel et résister à l'invention. La position de l'écrivain-chercheur est celle du doute : son projet « est un combat perdu d'avance » (Binet 2010, 243). Comment tout raconter, absolument tout, et faire revivre ces personnes qui ont existé avec l'usage unique des mots? Le narrateur « [se] cogne sans cesse contre ce mur de l'Histoire sur lequel grimpe et s'étend, sans jamais s'arrêter, toujours plus haut et toujours plus dru, le lierre décourageant de la causalité » (243-244). *HHhH* est donc l'autofiction de l'écrivain-chercheur en plein travail, des doutes et des remises en question de la recherche et, surtout, de l'acte d'écriture.

Laurent Binet, dans son roman *HHhH*, offre au lecteur une véritable problématisation du roman historique et du personnage par le choix d'un genre hybride – un roman sans fiction où se conjoignent autobiographie et autofiction –, ainsi que par la mise en scène d'un écrivain-chercheur qui s'exprime dans un métadiscours subjectif et critique. Binet révèle ainsi les échafaudages de la construction romanesque et, par le fait même, toutes les difficultés et les questions éthiques qui peuvent survenir avec elle. Ce faisant, il ouvre les projecteurs sur les rapports entre fiction et littérature, mais aussi entre littérature et histoire. L'écrivain français fait partie de ce qui est souvent appelé la « troisième génération » (Lamoureux 2015, 145), ces individus qui n'ont pas toujours de parents survivants, qui n'ont pas

vécu la guerre, mais qui pourtant y reviennent pour la réinterpréter et la raconter à nouveau. De ce point de vue, Laurent Binet remet de l'avant le questionnement de ce qui peut être dit et de ce qui ne peut l'être, et aussi par qui. Il met en lumière le déchirement que peuvent ressentir ceux qui, comme lui, n'ont pas vécu la guerre et souhaitent en comprendre la *vérité*. La question sous-jacente de tout le roman est : comment s'assurer de ne pas oublier quelque chose que l'on n'a pas connu? *HHhH* est, en ce sens, non pas une réponse, mais bien une réflexion sur l'art de faire de la littérature avec l'histoire.

## Bibliographie

Binet, Laurent. 2010. *HHhH*. Paris : Grasset.

———. 2011. « Le merveilleux réel ». *Le Débat*, vol. 3, n° 165 : 80-85.

Boyer Weinmann, Martine. 2005. *La relation biographique : enjeux contemporains*. Seyssel : Éditions Champ Vallon.

Bernard, Claudie. 2008. « Si l'histoire m'était contée... ». Dans *Problèmes du roman historique*, Aude Déruelle et Alain Tassel (dir.), 15-25. Paris : L'Harmattan.

Bracher, Nathan. 2015. « L'Histoire à l'épreuve de l'affabulation romanesque : HHhH de Laurent Binet comme cas de figure ». *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol.69, n°2 : 98-110.

Cohn, Dorrit. 2001. *Le propre de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2009. *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?* Paris : Lavoisier.

Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Éditions du Seuil.

Jablonka, Ivan. 2014. *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris : Éditions du Seuil.

Kelly, Van. 2013. « La rhétorique d'HHhH : Entrer dans le virage avec Binet, Heydrich, Gabčík et Kubiš ». Dans *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Marc Dambre (dir.), 137-144. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Lamoureux, Désirée. 2015. « La dialectique du bourreau : étude du bourreau nazi dans la littérature contemporaine française ». Ontario : Université of Western Ontario (Thèse de doctorat).

Morache, Marie-Andrée. 2015. « Une jouissance anachronique : sur le gain de la culpabilité dans HHHH de Laurent Binet ». *Études françaises*, vol.51, n°2 : 215-232.

Quéréel, Patrice. 1973. *La Modification de Michel Butor*. Paris : Hachette.

Tame, Peter. 2013. « “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*, Marc Dambre (dir.), 129-136. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.