



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Français Moderne

La vie hors genre :
récits biographiques, romanesques et hybrides chez Pierre Assouline.

par

Margaux Weber

sous la direction du Professeur Antonio Rodriguez

Session d'Automne 2013

Sommaire

1. Introduction.....	5
2. La recherche générique d'Assouline.....	9
2.1. Entre biographie romancée et biographie intellectuelle.....	9
2.2. La liberté du roman.....	16
3. L'hybridation des biographies	21
3.1. Les biographies : d'un livre à l'autre	21
3.2. Le roman <i>La Cliente</i> : un tournant esthétique.....	26
3.3. Les biographies « hybrides » : réinvention du genre	28
3.3.1. Entre biographie et roman	28
3.3.2. Eclats de biographies.....	30
3.3.3. L'œuvre problématique : <i>Vies de Job</i>	32
4. Le portrait romanesque : entre exactitude et vérité.....	35
4.1. Reflets de la société	36
4.2. L'art du portrait comme art de vivre	39
4.3. Le point de vue des coulisses	42
4.4. La quête et l'enquête au cœur de l'intrigue romanesque.....	45
4.5. L'exactitude des faits historiques : archives et fiches.....	49

5. Jeux de temps et d'espace dans les romans	52
5.1. La grande Histoire face aux petites histoires	52
5.2. Variations de Huis Clos	55
5.2.1. <i>Les Invités</i>	56
5.2.2. <i>Lutetia</i>	58
5.3. Voyages dans Paris : ode aux transports en commun	59
6. Questions d'éthique et de morale	63
6.1. La faute morale et juridique	63
6.2. Individus en « situations de détresse » : comment ne pas perdre son intégrité ?	65
6.3. Points de vue idéologiques et dialogues cruciaux	68
6.4. Dimension éthique de l'œuvre : le mal en question	71
7. Conclusions	75
7.1. Vers une « identité narrative » du romanesque et du biographique	75
7.2. Assouline dans le champ contemporain	79
8. Bibliographie	82

Liste des abréviations des ouvrages

AL : *Albert Londres, Vie et Mort d'un Grand Reporter, 1884-1932*, Paris : Gallimard, (Folio), 1990, [Balland, 1989].

CLI : *La Cliente*, Paris : Gallimard, (Folio), 2000, [Gallimard, 1998].

DC : *Le Dernier des Camondo*, Paris : Gallimard, (Folio), 1999, [Gallimard, 1997].

DV : *Double Vie*, Paris : Gallimard, (Folio), 2002, [Gallimard, 2000].

DHK : *L'Homme de l'Art, D.-H. Kahnweiler, 1884-1979*, Paris : Gallimard, (Folio), 1989, [Balland, 1988].

EL : *État limite*, Paris : Gallimard, (Folio), 2005, [Gallimard, 2003].

GG : *Gaston Gallimard, Un demi-siècle d'édition française*, Paris : Gallimard, (Folio), 2006, [Balland, 1984].

HCB : *Cartier Bresson, L'œil du siècle*, Paris : Gallimard, (Folio) éd. revue et augmentée, 2006, [Plon, 1999].

HER : *Hergé*, Paris : Gallimard, (Folio), 1998, [Plon, 1996].

INV : *Les Invités*, Paris : Gallimard, (Folio), 2010, [Gallimard, 2009].

JJ : *Une Éminence grise, Jean Jardin (1904-1976)*, Paris : Gallimard, (Folio), 1988, [Balland, 1986].

LUT : *Lutetia*, Paris : Gallimard, (Folio), 2006, [Gallimard, 2005].

MD : *Monsieur Dassault*, Rome : Portaparole, 2010, [Balland, 1983].

PDR : *Grâces lui soient rendues, Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Paris : Gallimard, (Folio), 2004, [Plon, 2002].

POR : *Le Portrait*, Paris : Gallimard, (Folio), 2009, [Gallimard, 2007].

QO : *Une Question d'Orgueil*, Paris : Gallimard, (NRF), 2012.

ROS : *Rosebud, Eclats de biographies*, Paris : Gallimard, (Folio), 2008, [Gallimard, 2006].

SIM : *Simenon*, Paris : Gallimard, (Folio), éd. Revue et augmentée, 2009, [Julliard, 1992].

VDJ : *Vies de Job*, Paris : Gallimard, (Folio), 2012, [Gallimard, 2010].

Je m'intéresse aux gens pour leur faiblesse et non pas pour leur force. Ce que je cherche dans les êtres, c'est le moment où il y a une faille en eux, un interstice dans lequel peut s'engouffrer quelque chose qui les fait vaciller vers un autre destin¹.

Pierre Assouline

1. Introduction

De par la régularité de ses publications depuis une trentaine d'années et son questionnement des genres romanesques et biographiques, Pierre Assouline, écrivain souvent laissé de côté par la critique académique, s'affirme, selon nous, comme un auteur phare du champ littéraire français contemporain. Après des premiers essais journalistiques, suivis de biographies, extrêmement documentées et savamment contées, de grandes figures ayant marqué le XX^e siècle, il se renouvelle encore par l'écriture de plusieurs romans. A côté de ces différents textes, certains autres ouvrages ne peuvent être réduits à une étiquette générique prédéfinie. En effet, sous quelle dénomination classer *Le Portrait* et *Le Dernier des Camondo*, histoires de deux des plus fascinantes familles israélites du XIX^e siècle européen, par le prisme d'un tableau ou d'un hôtel particulier ; *Vies de Job*, cette impossible biographie d'une parabole ; ou encore *Rosebud*, combinant de multiples éclats de biographies, basés sur un détail définitoire de personnalités telles que Rudyard Kipling, Henri Cartier-Bresson ou Paul Celan ? La réponse à ces questions génériques n'est pas un problème pour Pierre Assouline, dans la mesure où ce journaliste-biographe-romancier qui revendique son statut d'autodidacte n'a qu'une seule passion : l'écriture sous toutes ses formes, au mépris des genres codifiés. Au sein de cette production littéraire si variée, une biographie semble appeler la rédaction d'un roman, et les œuvres romanesques intègrent de multiples récits de vies. Il nous est néanmoins possible de dégager la motivation à la source du besoin d'écriture chez Pierre Assouline, en nous basant sur des entretiens avec l'auteur ou sur ses préfaces. Voici ce qu'il explique au sujet du roman *Lutetia* et de son projet littéraire en général, lors d'une interview publiée dans le quotidien belge *La Libre* [en ligne], en 2005 :

J'ai à mon actif 23 ou 24 titres, et plus ça va, plus j'ai envie d'écrire, plus j'ai des désirs de livres. Livres ou articles, j'écris tous les jours. Pour moi, c'est un tout. Le fait de passer de la biographie au roman, et maintenant à une forme hybride de biographie et de roman, avec « Lutetia », montre que ce qui compte pour moi, c'est le livre, pas le genre. Je m'en suis libéré. Les prochains titres seront, eux aussi, hors genre².

¹Citation de Pierre Assouline, tirée d'un entretien de septembre 2001 avec Frédéric Grolleau, au sujet de son roman *Double Vie* pour le site internet *lelitteraire.com*, URL : <http://lelitterairecom.wordpress.com/2012/09/07/entretien-avec-pierre-assouline-double-vie/>. Page consultée, le 05.11.2013.

²Pour plus de détails, consulter la suite de l'entretien sur le site internet suivant, URL : <http://www.lalibre.be/culture/livres/article/209043/la-soif-d-ecrire-de-pierre-assouline.html>. Page consultée, le 02.09.2013.

Pierre Assouline revendique la dimension « hors genre » de *Lutetia* qui inaugure une nouvelle étape de sa création littéraire, puisqu'avec ce roman, il s'est enfin libéré des carcans génériques. Depuis cet entretien, Assouline a publié huit autres ouvrages combinant sans hésiter biographie et roman ou, à la manière des « autodictionnaires » et de *Rosebud*, expérimentant une nouvelle forme littéraire et renouvelant la biographie « traditionnelle ». Le questionnement au sujet du genre anime d'ailleurs toute son œuvre et se retrouve thématiquement au sein-même de ses textes de fiction. Dans *Une Question d'Orgueil*, par exemple, l'un des personnages pose au narrateur la question cruciale : « Votre bouquin, c'est un roman ou une biographie ? », et ce dernier de répondre : « Quelque chose sur l'impossible biographie d'un espion » (QO, p. 54). La réflexion au sujet de la frontière imprécise entre biographie et roman est abordée par Pierre Assouline dans les préfaces de ses ouvrages, lors d'entretiens avec la presse et dans ses textes-mêmes. Lors d'une rencontre à l'Université de Lausanne, il affirme que « certains personnages ont besoin de la rigueur d'un biographe »³. Pour cet auteur, le genre n'est alors plus considéré comme une contrainte insurmontable, mais plutôt comme une ligne de conduite et une arme permettant de sonder les personnages jusqu'au plus profond de leur âme. La précision biographique devient un moyen pour révéler un individu dans son intime vérité, qui importe plus à Pierre Assouline que l'exactitude des faits. Cette rigueur scientifique entrave pourtant la créativité de l'écrivain et, au cœur d'une biographie, fait surgir le romancier, plus libre face à ses personnages. Pierre Assouline l'avoue dans sa préface au *Dernier des Camondo* : « Quand on ne sait pas, on interprète. Parfois j'ai dû m'y résoudre. Après avoir écouté les acteurs et lu les auteurs, il m'est arrivé de combler des blancs. D'attribuer des sentiments à mon personnage à partir d'intuitions » (DC, p. 16). Pour donner vie à des existences de papier, le biographe se résout parfois à attribuer certaines émotions à ses personnages historiques, selon ses intuitions, sans jamais les trahir, mais parfois sans références exactes. Dans le sens inverse, le romancier n'hésite pas à plonger dans les archives, à questionner une correspondance ou à recueillir des témoignages afin de créer un roman vrai. Assouline indique même des « Reconnaissances de dettes », s'apparentant à une sorte de bibliographie, à la fin de *Lutetia*. Comme il l'a mentionné à l'Université de Lausanne, « avec le roman, on touche à une vérité inaccessible à l'historien. Ce n'est pas l'exactitude, mais c'est entrer dans la complexité des gens, dans leur vérité »⁴. Selon cet auteur, le roman est le roi des genres, celui qui laisse le plus de liberté à l'écrivain et à son imagination, et qui permet au mieux de cerner un personnage qu'il soit connu ou non de l'Histoire. Afin d'arriver à cet idéal de vérité, Pierre Assouline, après plus de trente ans de création littéraire, a trouvé la solution en un savant mélange de biographie et de roman, d'Histoire et d'invention, qu'il expérimente dans des ouvrages résolument hors-genres.

Tout en remettant en question la forme de ses différents écrits, Pierre Assouline poursuit une recherche sociologique et morale. Ses romans, ses biographies et ses textes « hybrides » sondent la part d'ombre de figures réelles et influentes, comme de personnages fictifs et minuscules. L'auteur, et les narrateurs qu'il met en scène, sont hantés par des êtres qu'ils

³Conférence de Pierre Assouline du 3 décembre 2012 à l'Université de Lausanne, dans le cadre du séminaire de Master sur le roman contemporain, « Ce qui hante le contemporain : Pierre Assouline, Pierre Bergounioux ».

⁴*Ibid.*

souhaitent révéler dans leur intimité. Que ce soient des individus vivants, ou des fantômes du passé demandant justice, le biographe et ses doubles romanesques sont habités par la volonté de sonder les secrets d'une âme. Afin de mettre au jour les facettes cachées d'un être humain, seuls les détails comptent, selon Pierre Assouline. C'est pourquoi ses biographies évoluent graduellement vers une forme épurée, où des éléments insignifiants à première vue sont mis au centre du récit. A la manière de leur créateur, les narrateurs des romans assouliniens dépeignent leurs congénères à travers des portraits dans lesquels les détails sont révélateurs d'une faille. Une vérité sur les individus et l'époque dans laquelle ils évoluent se dégage alors de ces descriptions, indispensables au biographe et aux différents enquêteurs investiguant dans les œuvres de fiction. Assouline s'est libéré des contraintes génériques, mais pas des fantômes qui hantent l'Histoire et ses histoires ; ces personnages, insipides ou grandioses, qu'il examine rigoureusement. Roman et biographie sont donc complémentaires, puisqu'ils permettent de toucher aux multiples vérités d'un individu en adoptant des perspectives différentes. En combinant ces deux genres littéraires, Assouline parvient à associer la liberté du romancier face à ses personnages, les situations qu'il raconte et la mise en scène de ses récits, à la rigueur du biographe, révélant des individus à travers des documents d'archives et une enquête méthodique. Ces considérations au sujet de l'œuvre assoulinienne nous amènent à nous poser plusieurs questions. Tout d'abord, quel est le but de la recherche littéraire de Pierre Assouline depuis plus de trente ans ? Et, comment est-il possible d'en dégager les étapes fondatrices à travers une traversée générique de son œuvre ? Ensuite, si Assouline évolue du récit de vie au roman, comment ce dernier lui permet-il de toucher à une vérité inaccessible au biographe ? Finalement, si le roman est le roi des genres, c'est qu'il offre à l'écrivain la possibilité de s'exprimer librement. Dans quelle mesure permet-il alors à Pierre Assouline de véhiculer une pensée éthique et morale au sujet des actes commis par des individus en « situations de détresse »⁵ et, plus particulièrement, pendant l'Occupation allemande ?

Au cours de ce travail, nous tenterons de répondre à ces différentes questions en nous intéressant, dans un premier temps, à la vision assoulinienne du roman et de la biographie. Nous mettrons en écho sa pratique des deux genres avec d'autres innovations génériques contemporaines, telles que l'« autofiction » ou la « biofiction », afin de dégager l'originalité de l'œuvre assoulinienne. Dans un second temps, nous nous focaliserons plus spécifiquement sur chacun de ses textes et considérerons la trajectoire et l'évolution de sa création littéraire, de ses premières biographies, au tournant esthétique que fut l'écriture du roman *La Cliente*, jusqu'à ses textes les plus « hybrides » témoignant de sa recherche d'innovation. En parallèle à cette étude des différents récits biographiques de Pierre Assouline, nous examinerons les points forts de sa production romanesque et la manière dont celle-ci comble les « frustrations » du biographe. Cette traversée d'une œuvre à travers ses genres nous permettra de questionner les limites du biographique selon Pierre Assouline et de dégager les apports du roman au sein de son projet.

⁵Cette notion, que nous considérerons en détail dans la suite de notre travail, doit être comprise selon la définition qu'en donne le *Petit dictionnaire d'éthique*, publié sous la direction d'Otfried Höffe, Edition française adaptée et augmentée par Lukas K. Sosoe, Fribourg : Editions universitaires/Paris : Editions du Cerf, 1993. Voir précisément l'article « Situation de détresse », pp. 306-307.

Une quatrième partie sera consacrée aux variations de temps et d'espace mises en place par l'auteur dans ses textes de fiction, qui influent considérablement sur le point de vue qui s'en dégage et démontrent réellement la liberté de l'écrivain et les jeux auxquels il s'adonne. Nous aborderons ensuite la thématique centrale de l'œuvre assoulinienne, présente dans ses biographies, ses romans et ses textes « hybrides » : la question de la faute morale et de la responsabilité individuelle ou collective. Ce chapitre, couvrant tant la production romanesque que biographique de Pierre Assouline, nous permettra de souligner la dimension éthique sous-jacente à ses écrits, tandis que la section conclusive proposera une ouverture sur l'« identité narrative » se dégageant des textes analysés au cours de ce travail. Une image de l'auteur est en effet forgée à travers l'écriture de ses différents ouvrages qui, bien que mettant en scène l'observation constante des autres, révèlent surtout l'enquêteur et ses propres fantômes.

2. La recherche générique d'Assouline

2.1. Entre biographie romancée et biographie intellectuelle

A la frontière entre littérature première et secondaire, la biographie a souvent été délaissée par la critique et par les hommes de lettres eux-mêmes. Encensée au XIX^e siècle, alors que les « thèses sur le modèle "l'homme et l'œuvre", [...] forment le substrat de l'histoire littéraire en train de s'imposer comme discipline dominante des études de Lettres »⁶, la biographie voit naître ses plus grands détracteurs au XX^e siècle. A la suite du fameux *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust⁷, marxistes, psychanalystes et structuralistes récusent tour à tour la validité de tout texte biographique. Les trois écoles de pensée, rejetant le rôle de l'individu au sein de l'Histoire, en tant qu'auteur ou en tant que sujet-pensant, détachent « l'œuvre de son ancrage biographique [qui devient] un avant-texte sans grand intérêt »⁸. Malgré les critiques négatives, ce genre littéraire controversé n'est jamais abandonné par les écrivains et trouve même un nouvel essor dans les années quatre-vingt, marquant le début de la carrière de biographe de Pierre Assouline. En opposition à l'effacement progressif du sujet dans la littérature de la première partie du XX^e siècle, notamment dans le Nouveau Roman, et la « mort de l'auteur » annoncée par Roland Barthes en 1968⁹, les décennies 1980-1990 marquent un retour de la subjectivité, tant en littérature que dans la recherche historique. Selon Damien Fortin, c'est « à partir de cette période [...] que survient un renversement épistémologique marqué par un retour de l'individu [...], suscitant la résurrection de genres tombés en désuétude (tels que le roman historique, la biographie, le portrait...) »¹⁰. Les récits de vie de Pierre Assouline s'inscrivent dans cette mouvance, de même que sa production romanesque, au sein de laquelle se trouvent plusieurs ouvrages historiques et surtout une multitude de portraits au cœur de chaque œuvre. Cet auteur, à la manière des biographes antiques, s'intéresse à des personnages reconnus, dont le choix en tant que sujet de son texte « découle de la reconnaissance collective »¹¹. Suivant un idéal de neutralité et de « technicité informative »¹², ses récits de vie se rapprochent alors de la définition *ad minima* du genre. Bien qu'il vise « une représentation totale et intime »¹³ des existences qu'il raconte, Pierre Assouline parvient à contourner les écueils de tout biographe : « hypertrophie verbale [et] lenteur compassée »¹⁴. Si ses textes sont parfois vastes, leur longueur est toujours justifiée par la densité de la vie du biographié et ils ne s'attardent pas sur des moments inintéressants du point de vue de l'œuvre de celui-ci. Au carrefour des XX^e et XXI^e siècles, Pierre Assouline publie ensuite une série d'ouvrages

⁶Paul Aron et Fabrice Preyat, « Introduction », *CONTEXTES* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 23 juin 2008, URL : <http://contextes.revues.org/2543>. Page consultée, le 09.11.2013.

⁷Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* [1954] ; précédé de *Pastiches et mélanges* ; et suivi de *Essais et articles*, Edition établie par Pierre Clarac, Paris : Gallimard, 1978.

⁸Paul Aron et Fabrice Preyat, « Introduction », *op. cit.*

⁹Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], dans *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, (Essais critiques), 1984, pp. 61-67.

¹⁰Damien Fortin, « Individuum est ineffabile... », *Acta fabula*, vol. 11, n° 8, Essais critiques, Septembre 2010, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5869.php>. Page consultée, le 05.11.2013.

¹¹Paul Aron et Fabrice Preyat, « Introduction », *op. cit.*

¹²Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris : Presses universitaires de France, (Littérature moderne), 1984, pp. 14-15.

¹³*Idem.* p. 62.

¹⁴*Ibid.*

renouvelant la forme et le fond du genre dans lequel il est passé maître. Il se positionne alors en opposition aux récits de vies « commerciaux »¹⁵ s'attardant sur les scandales de célébrités, et s'inscrit dans le mouvement de recherche et d'innovation habitant le genre dès les années deux mille. « Ce qui est désormais au cœur du projet biographique », explique Jacques Revel, « c'est la prise en compte d'une expérience singulière plutôt que celle d'une exemplarité destinée à incarner une vérité ou une valeur générale [...]. Ce que l'on cherche à apprécier, c'est précisément la singularité d'une trajectoire »¹⁶. Analyser puis raconter l'originalité d'un individu se détachant des événements d'un XX^e siècle souvent trouble, voilà exactement le but des biographies de Pierre Assouline. Cet écrivain s'attache depuis une trentaine d'années à dégager les détails révélateurs de personnalités, non pour les associer à des valeurs supérieures, mais afin de souligner leur unicité dans une profession dans laquelle ils ont brillé. L'*hybridation* graduelle de ses biographies et le renouvellement auquel il s'adonne au sein de ce genre ancien lui permettent enfin de toucher aux vérités plus fondamentales et profondes de ses biographiés. Le but de ce chapitre sera alors d'analyser le cheminement créateur de Pierre Assouline. L'écriture d'une biographie est en effet un parcours éprouvant, évoluant de l'appel du sujet, à l'enquête minutieuse, jusqu'à la mise en texte et en récit d'une existence. Cette réflexion nous permettra de déterminer ce que l'écrivain recherche dans la rédaction de biographies et dans le renouvellement du genre auquel il s'adonne.

A première vue, il semble difficile de trouver un fil rouge dans une œuvre foisonnante où Pierre Assouline jongle entre le récit des vies de Marcel Dassault, Daniel-Henry Kahnweiler ou encore Gaston Gallimard. Voici ce qu'il affirme au sujet de sa production biographique :

On aurait tort, en regardant la liste de mes titres, d'y voir un projet. Je n'en suivais aucun. Ce qui m'a guidé vers chaque sujet, c'est un élan irréflecti. Je ne me suis pas demandé si les archives étaient consultables, ni même s'il y avait des archives. Je voulais faire ça et pas autre chose¹⁷.

L'écrivain rappelle souvent que le choix d'un sujet de biographie n'émane pas d'un réel projet économique, mais est surtout un miroir de l'auteur, de sa vie et de ses préoccupations à un moment donné¹⁸. Au-delà de cette posture auctoriale, revendiquant une connexion inexplicable entre biographe et biographié, les publications d'Assouline poursuivent aussi un projet symbolique, puisque chaque biographié est en réalité abordé selon des raisons personnelles, religieuses, esthétiques ou même éditoriales particulières. De plus, l'impulsion s'avère parfois extérieure au biographe, lorsqu'elle émane, par exemple, d'une commande précise¹⁹. Assouline

¹⁵Dans le sens péjoratif du terme. C'est-à-dire, selon le *Grand robert de la langue française* [en ligne] : « Qui est conçu, exécuté dans une intention lucrative, commerciale et pour plaire au plus grand public possible », URL : <http://gr.bvdep.com>. Page consultée, le 09.11.2013.

¹⁶Jacques Revel, « La biographie comme problème historiographique », dans *Montagnes, Méditerranée, mémoire. Mélanges offerts à Philippe Jantard*, Patrick Cabanel, Anne-Marie Granet-Abisset, Jean Guibal (dir.), Grenoble, Musée dauphinois, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 469-478, cité dans : Damien Fortin, « *Individuum est ineffabile...* », *op. cit.*

¹⁷Annick Duchatel, « Pierre Assouline : l'homme aux 10 vies », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, Volume 4, numéro 1, automne 2007, pp. 32-33, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/10730ac>. Page consultée, le 09.09.2013.

¹⁸*Ibid.*

affirme néanmoins que, le plus souvent, il ne choisit pas son sujet, mais qu'un individu s'impose et s'installe en lui, « naturellement par [des] lectures, des rencontres »²⁰. Cette cohabitation durant laquelle l'écrivain se sent hanté par son sujet peut durer des années et n'est pas réservée aux seuls êtres humains, puisque dans les biographies « hybrides », *Le Dernier des Camondo* et *Le Portrait*, ce sont des familles entières ou des lieux qui l'obsèdent. Dans la mesure où elles traitent toutes de personnages, d'époques ou d'endroits différents, les biographies assouliniennes ne peuvent pas être rassemblées selon leurs thématiques. Elles se ressemblent toutefois, puisqu'elles visent toutes à reconstituer le puzzle d'une vie en collectant divers morceaux épars. En quête de vérité, le biographe recueille dans des lettres, des entretiens, des écrits littéraires ou des photographies, des témoignages du passé. Pierre Assouline travaille à la fois à la manière d'un journaliste en quête de preuves, d'un historien à la recherche d'archives ou d'un romancier narrant la vie d'un grand homme. Son œuvre cristallise ainsi toutes les problématiques du genre de la biographie. Comme tout chercheur, Assouline est habité par la rigueur de l'enquête et de la consultation des sources, mais, tel un journaliste, il aime raconter des histoires à son lecteur et découvrir des éléments inédits de la vie de ses biographiés. Ses récits de vie dévoilent finalement son désir de conter qui se développe encore davantage dans des textes « hybrides » tels que *Le Dernier des Camondo*, *Le Portrait*, *Rosebud*, *Eclats de biographies* ou *Vies de Job*.

Au sein de la production biographique de Pierre Assouline et d'autant plus dans les derniers textes que nous avons évoqués, il est alors intéressant de remarquer la vocation première d'historien de l'auteur. Questionner des documents, explorer des archives, reconstruire des épisodes du passé, parfois hypothétiquement, et opérer à une sélection pour arriver à un récit intelligible, tel est le travail minutieux des enquêteurs de l'Histoire. Voici, comment Pierre Assouline décrit sa manière de travailler lors d'un entretien préalable à la publication de sa biographie sur Hergé :

Je travaille toujours de la même manière, je recherche des sources orales et des sources écrites. Mes sources orales sont les témoins vivants ; mes sources écrites, les journaux, les livres déjà publiés, les correspondances privées et les archives, publiques ou privées. Je collationne toutes ces informations et je les recoupe ensuite²¹.

Cette méthode, à la fois d'historien et de journaliste, se retrouve dans toutes les biographies de Pierre Assouline, savamment annotées et comportant l'appareil de références bibliographiques nécessaire à tout livre d'Histoire rigoureux. De plus, ses textes racontent la vie d'un grand homme, tout en évoquant une période précise du XX^e siècle, à travers le prisme d'une profession. En suivant la vie d'un personnage précis, chaque biographie se focalise tour à tour sur l'édition, le marché de l'art, l'aéronautique ou encore la bande-dessinée au XX^e siècle. Comme Assouline l'explique au sujet du récit de la vie de Daniel-Henry Kahnweiler, son texte est « une traversée

¹⁹Pour la biographie du père de Tintin, l'auteur a reçu une lettre de la Fondation Hergé lui proposant de lui ouvrir leurs archives privées afin qu'il puisse rédiger le récit de la vie de Georges Rémi et rétablir la vérité à son sujet.

²⁰Entretien télévisé avec Emmanuelle Dancourt, *Visages inattendus de personnalités*, KTO, Emission du 25 juin 2011, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zskowMBMUnk>. Page consultée, le 09.09.2013.

²¹Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline, à l'occasion de la parution d'*Hergé*, 1998, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01034187.htm>. Page consultée, le 09.09.2013.

du siècle de l'art, avec comme fil conducteur, Kahnweiler »²². Afin de comprendre la grandeur de ces hommes et de leurs actions, l'écrivain ne peut les séparer du contexte dans lequel ils ont évolué et qui a contribué à forger leur légende. C'est pourquoi ses biographies sont aussi des narrations « à tendance générale concernant des événements, des mouvements et des institutions », définition par excellence de l'Histoire selon Paul Veyne²³. Finalement, comme tout bon historien, Pierre Assouline désire rétablir la vérité, déconstruire le mythe et raconter de manière objective. Il n'hésite jamais à révéler des facettes plus sombres de la vie de ses biographiés, quitte à parfois créer la polémique, comme pour le cas d'Hergé²⁴. Derrière le biographe, l'historien et le journaliste ne sont jamais loin et Assouline tente de conjuguer toutes les facettes de sa personnalité dans la rédaction d'ouvrages qui, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, évoluent de plus en plus vers un style à même de réunir toutes ses passions.

Tout en étant représentatives du pôle historique du genre, les biographies assouliniennes possèdent aussi une dimension romanesque. La fictionnalisation d'une existence réelle force en effet le biographe à combler les blancs inévitables à toute reconstruction chronologique et exhaustive d'une vie, mais aussi à compacter certaines années et à en valoriser d'autres par un nombre de pages plus important. Assouline n'est pas seulement un historien en quête de preuves et d'archives, mais aussi un romancier poussé à faire des choix narratifs. De plus, comme le souligne Daniel Madelénat, « à la recherche de la cohérence, la biographie tend à l'imagination d'une intériorité »²⁵. Tous les documents d'archives ne permettront jamais de pénétrer l'esprit des biographiés, le but ultime de Pierre Assouline, qui désire connaître et restituer « l'étoffe dont sont faits [les] rêves » des individus qu'il sonde (VD), p. 18). Afin de rendre le plus fidèlement possible la vie et les pensées de ses personnages réels, Pierre Assouline doit *être* ces individus. Il insiste souvent, dans ses entretiens avec la presse comme dans ses préfaces, sur l'importance de l'empathie qu'il doit ressentir à l'encontre de son biographié. Car se mettre dans la peau de son personnage, imaginer ce qu'il aurait fait dans telle ou telle situation, est « le seul moyen pour endosser [ses] névroses »²⁶. Il n'hésite pas à arborer un nœud papillon lorsqu'il écrit au sujet de Gaston Gallimard et à fumer la pipe quand il enquête sur Simenon, afin d'avoir un point commun avec l'individu qu'il étudie. Selon Antonio Rodriguez, « l'empathie est généralement considérée comme une capacité de se mettre à la place d'autrui pour comprendre et ressentir ce qu'il éprouve »²⁷. Cet autre, comme le démontre Assouline dans ses biographies « hybrides », n'est pas réductible à un être humain. Nous pouvons en effet être empathiques face à un animal ou un objet. Il en est ainsi des œuvres d'art, tels le portrait de la

²²Entretien télévisé avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, « Posséder, collectionner, accumuler », Antenne 2, Emission du 5 février 1988, URL : <http://www.ina.fr/video/CPB88000944/posseder-collectionner-accumuler-video.html>. Page consultée, le 09.09.2013.

²³Paul Veyne, cité dans Daniel Madelénat, *La biographie*, op. cit., p. 109.

²⁴A ce sujet, voir l'entretien pour la maison Gallimard lors de la publication d'*Hergé*, op. cit.

²⁵Daniel Madelénat, *La biographie*, op. cit., p. 167.

²⁶Entretien de mars 2009 avec Delphine Peras pour le quotidien *l'Express* [en ligne], URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/pierre-assouline-un-biographe-modele_823388.html. Page consultée, le 03.09.2013.

²⁷Voir l'étude d'Antonio Rodriguez, intitulée *La critique littéraire rend-elle plus empathique?*, Leçon inaugurale du 22 mars 2012 à l'Université de Lausanne pour le poste de professeur associé française moderne et contemporaine, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Critique_et_empathie. Page consultée, le 07.12.2013.

baronne de Rothschild, et même des bâtiments, comme l'hôtel particulier des Camondo. Si l'être humain a la capacité d'être empathique, c'est qu'il est doué « d'une mobilité du point de vue », à l'exception des individus souffrant de psychopathologies telles que l'autisme, par exemple²⁸. Pierre Assouline adopte le point de vue de ses biographiés sur le monde, afin de mieux les cerner. Cette notion ne doit toutefois pas être confondue avec la « contagion affective », qui implique de ressentir « à l'identique ce que l'autre éprouve »²⁹. Le biographe garde toujours une vision critique au sujet des actions commises par son personnage. Comme le souligne Antonio Rodriguez, « dans l'empathie, la distinction entre soi et l'autre se maintient nécessairement : l'activité sensible se conjugue à l'activité cognitive et imaginaire, tandis que la distinction des points de vue est garantie »³⁰. L'empathie doit encore être distinguée de l'identification. Dans le second cas, comme dans la contagion, la relation à l'autre est construite en miroir. Assouline, en empathie avec Marcel Dassault ou Albert Londres, n'abandonne pas ses capacités cognitives pour adopter leurs sympathies et antipathies. Son esprit critique reste intact, bien qu'il envisage le monde à travers les yeux d'un autre. Ceci explique que Pierre Assouline puisse être en empathie avec des personnages parfois antipathiques ou ayant commis des actions répréhensibles, tels Jean Jardin ou Georges Pâques. Il ne s'identifie pas à eux, mais il comprend leurs actions et « l'intentionnalité de [leurs] gestes »³¹. Bien entendu, l'imprégnation fonctionne dans les deux sens. Si l'écrivain est en empathie avec ses biographiés, chacun d'eux lui ressemble aussi quelque peu.

Les biographies assouliniennes reflètent ainsi la subjectivité de l'auteur, tant dans le choix personnel du sujet, que par la manière de narrer son existence. Subjectivité et style romanesque s'affirment d'autant plus dans les textes « hybrides », où le récit ne suit plus la vie d'un personnage, mais s'organise autour de détails définitoires, choisis et mis en avant par l'écrivain. Si ce constat a souvent contribué à dévaloriser le genre auprès de la critique, Pierre Assouline considère la dimension romanesque de toute biographie comme un avantage, puisqu'elle permet de donner plus de vitalité à des récits historiques parfois trop rigides et de révéler ses personnages au plus proche de leur vérité. Ses neuf premières biographies n'en sont pas moins rigoureusement écrites et, si une information s'avère trop hypothétique, il n'hésite pas à la supprimer³². Elles ne peuvent pas être qualifiées de « romancées », comme le démontrent les nombreuses notes en bas de pages renvoyant à un témoignage, une lettre ou au passage d'un journal intime. De plus, les biographies suivent toutes le cours d'une vie et d'une œuvre chronologiquement. En ce sens, il faudrait plutôt les qualifier d'« intellectuelles ». Ce type de récit de vie ne vise pas à retracer l'existence d'un personnage avec toutes ses « composantes matérielles et morales », ni à réaliser une analyse psychologique³³. Selon Guy Lemarchand, « l'adjectif "intellectuelle" signifie que l'historien établit son observation à partir de "l'œuvre" [...]

²⁸Antonio Rodriguez, « La critique littéraire rend-elle plus empathique ? », *op. cit.*

²⁹*Ibid.*

³⁰*Ibid.*

³¹*Ibid.*

³²Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline, à l'occasion de la parution d'*Hergé*, *op. cit.*

³³Guy Lemarchand, « Dominique Margairaz, François de Neufchâteau. Biographie intellectuelle », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 352 | avril-juin 2008, mis en ligne le 18 décembre 2009, URL : <http://ahrf.revues.org/11015>. Page consultée, le 04.11.2013.

qu'a pu laisser le héros, et à poser une batterie de questions pour comprendre ses intentions conscientes et également inconscientes »³⁴. Cette définition correspond aux biographies assouliniennes, puisque cet écrivain ne vise pas à donner un exemple moral, mais plutôt à analyser l'œuvre d'un individu. Guy Lemarchand insiste aussi sur l'historicisation des réalisations du personnage au sein de toute biographie « intellectuelle » ; c'est-à-dire l'étude des différents milieux littéraires, artistiques, journalistiques que le biographié a fréquentés, les réseaux et les amitiés qui l'ont aidé, mais aussi les querelles auxquelles il a pris part ; tous ces événements personnels ou collectifs qui ont influencé sa carrière³⁵. Ce modèle est définitivement celui de Pierre Assouline, dans la mesure où ses textes ne sont pas uniquement les récits de la vie et des petits secrets d'un être humain. Voici ce qu'il explique à ce sujet :

La vie d'un homme, quel qu'il soit, ne justifiant pas tout un livre à lui consacré, son itinéraire ne s'expliquant et ne se comprenant que par rapport à son milieu professionnel, la biographie de Kahnweiler est aussi celle des peintres, des marchands, des critiques, des collectionneurs, des écrivains qui ont balisé son parcours. (DHK, pp. 13-14)

Afin de comprendre la grandeur des hommes racontés, le biographe s'attarde sur leur milieu, leur profession et leur entourage de proches et d'ennemis. Enfin, bien que ses récits de vie, à l'exception d'*Hergé* et de *Simenon*, ne traitent pas d'écrivains, ils racontent toujours l'existence de personnalités ayant laissé une œuvre colossale à la postérité. En ce sens, ils sont collectifs, puisque leur but n'est pas d'insister sur le personnage et sa psychologie, qui en tant que soi n'est pas si original, mais d'ancrer ses accomplissements dans une époque et d'analyser leur influence sur le XX^e siècle. Cette entreprise gigantesque risque parfois d'étouffer la créativité de l'écrivain et sera l'une des raisons pour lesquelles Pierre Assouline se lancera sur la route du roman.

Après l'appel du sujet et l'enquête méthodique, vient le moment de la rédaction et de la mise en texte d'une existence. Pierre Assouline organise en effet très précisément les vies qu'il dévoile. Si elles sont toutes racontées de manière chronologique, l'auteur opère des découpages différents selon le biographié. Comme il le précise dans la préface à sa biographie sur Hergé,

dans toute vie, ce sont les points de rupture qui comptent. Rien n'est passionnant comme de guetter les rares moments où un homme passe la ligne [...] Les gens ont alors le sentiment que leur destinée s'arrête, bascule et repart. Généralement, on ne distingue ces instants-charnières que bien plus tard, avec le recul. (HER, pp. 16-17)

Le rôle du biographe est de mettre en évidence ces moments particuliers qui font basculer la vie d'un individu. Les différents instants-charnières sont tout à fait repérables dans le plan des biographies assouliniennes. Dans ses récits de vie tripartites, par exemple, le découpage correspond à l'ascension des quatre biographiés³⁶ avant la Seconde Guerre mondiale, aux choix qu'ils ont fait pendant cette dernière et à leur rémission plus ou moins difficile après le conflit. Le plan met en évidence les périodes clés de leurs vies, mais suggère aussi la subjectivité du

³⁴Guy Lemarchand, « Dominique Margairaz, François de Neufchâteau. Biographie intellectuelle », *op. cit.*

³⁵*Ibid.*

³⁶Ces biographies sont celles concernant Marcel Dassault, Daniel-Henry Kahnweiler, Hergé et Jean Jardin.

biographe, qui délimite des points de rupture et leur attribue des titres thématiques. Assouline attire dès lors l'attention du lecteur sur un événement marquant de telle ou telle tranche de vie. Dans des existences qui ont traversé un XX^e siècle mouvementé, leur centre, marqué par le second conflit mondial, intéresse particulièrement Pierre Assouline. Enfin, les biographies tri- ou quadripartites sont souvent entrecoupées par des sous-chapitres intitulés « Entractes ». La vie de chaque individu est alors organisée en une opposition entre différentes scènes principales et des moments où elle semble s'arrêter. Dans ces instants, l'œuvre du biographié est mise entre parenthèses au même titre que sa vie personnelle, pour des raisons diverses. La biographie de Kahnweiler, par exemple, comporte deux « Entractes » symbolisant les exils forcés qu'il a subis au moment des guerres mondiales. Le marchand de Picasso doit par deux fois fermer sa galerie, arrêter de travailler et même quitter Paris. En mettant son travail et son œuvre de côté, il ne vit plus entièrement et Pierre Assouline, avec le terme d'« Entracte », rend parfaitement l'idée de cette pause dans la vie et l'œuvre de l'homme de l'art. Avec tous ces titres, intertitres et sous-titres, les existences des biographiés ressemblent à des pièces de théâtre, dont Assouline serait le metteur en scène. Ce procédé lui permet de faire se rejoindre une œuvre et une vie ; une des motivations centrales de sa recherche biographique.

Finalement, afin de déterminer un « style Assouline » de biographie, il nous faut considérer les *incipits* de ses différents récits de vie. Ceux-ci débutent généralement *in medias res*, au cœur d'un événement marquant de la vie du biographié, ou pendant un dialogue entre des personnages encore inconnus. Le lecteur est d'emblée impliqué dans l'histoire racontée. Cet effet est renforcé par l'utilisation du présent de narration - dans l'*incipit* comme dans tout le texte qui suit - qui donne la « sensation que l'énonciation narrative est presque parfaitement contemporaine des événements narrés »³⁷. A l'exception de la biographie consacrée à Paul Durand-Ruel, le lecteur est ainsi rapproché temporellement du biographié, dont l'immédiateté de l'existence est rendue au plus près. Ensuite, si les récits de vie assouliniens sont chronologiques, ils ne débutent pas forcément par le jour de la naissance des biographiés, mais plutôt par un événement ou un détail fondamental. Celui de Marcel Dassault, par exemple, commence six ans après la venue au monde de l'avionneur, le jour de la publication du célèbre « J'accuse » d'Emile Zola dans le quotidien *L'Aurore*³⁸. Cet événement clé de « l'affaire Dreyfus » symbolise toutes les tensions sous-jacentes à la montée de l'antisémitisme dans la France de l'avant-guerre et au sein de l'armée française, dans laquelle sert le frère de Marcel. L'*incipit* se focalise sur un événement historique touchant personnellement le biographié, plus que sur sa date de naissance qui, à l'échelle de l'Histoire, n'est pas un jour marquant. Assouline place alors un détail révélateur de la vie de son biographié au seuil de ses textes. L'intime vérité d'un individu ne se découvre pas, selon cet auteur, dans une restitution chronologique de dates froides, mais dans des détails à la fois anodins et fondamentaux, des événements et des

³⁷Jean Kaempfer et Raphael Micheli, « Méthodes et Problèmes, La temporalité narrative », Section de français, Université de Lausanne, 2005, URL :

<http://www.unige.ch/lettres/franco/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html#tn023000>. Page consultée, le 04.11.2013.

³⁸Cet article est publié dans le journal *L'Aurore* du 13 janvier 1898, sous la forme d'une lettre ouverte au président de la République française, Félix Faure.

rencontres décisives. La recherche de ces éléments est la véritable passion du biographe, mais elle nuit aussi parfois à sa créativité. Le roman et les récits de vie « hybrides » lui permettront de s'exprimer avec plus de liberté et de se détacher des contraintes scientifiques de la biographie. La méthode d'enquête préalable à l'écriture et les motivations à la source du projet littéraire resteront pourtant identiques malgré les genres différents.

2.2. La liberté du roman

Nous avons souligné, dans le chapitre précédent, la participation de Pierre Assouline au retour du genre de la biographie dans les années quatre-vingt et à son renouvellement dans les années deux mille. Dans une perspective similaire, cette partie sera consacrée à l'analyse des principaux courants ou tendances romanesques contemporains, afin de questionner la manière dont Pierre Assouline se situe dans ce champ littéraire³⁹. Tout d'abord, l'« autofiction », néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky pour définir son ouvrage *Fils*, s'affirme comme l'un des genres littéraires les plus en vogue de la littérature contemporaine. « Exercice romanesque de cryptage biographique »⁴⁰ selon Jacques Lecarme, « l'autofiction » n'est plus une véritable autobiographie avec ses exigences de sincérité et d'exactitude⁴¹, mais plutôt une évocation d'*autobiographèmes* à travers la représentation d'un Autre. Cet Autre, qu'il soit un père, un fils ou un écrivain admiré, devient à la fois « support de méditation » et « référent intime »⁴². A la manière de *Vies de Job* de Pierre Assouline, ce type de texte se présente comme un roman, puisqu'il est « sous-titré tel, ou allégué comme tel dans le péritexte et l'épitéxte »⁴³. *Vies de Job* ressemble alors à une biographie éclatée du juste souffrant, mais est réellement défini par l'auteur comme « le roman d'un biographe qui [lui] ressemble beaucoup »⁴⁴. A travers l'évocation biographique de Job, cet Autre qui permet la méditation, Assouline questionne ses propres origines, mais aussi la mort de son frère et celle de son père. De plus, si ses romans ne revendiquent pas de dimension autobiographique, le fait que ses personnages soient biographes ou aient des professions très proches de la sienne, les rapprochent de « l'autofiction ». Il en est ainsi d'*Une Question d'Orgueil* ou de *La Cliente*, auxquels pourrait être appliquée la définition de Serge Doubrovsky : « fiction d'événements et de faits strictement réels »⁴⁵. Pierre Assouline a véritablement effectué l'enquête sur Georges Pâques et il avoue que lors de ses recherches sur l'Occupation pour

³⁹Dans ce chapitre, nous suivons les analyses de Blanche Cerquiglini et de Bruno Blanckeman (et. al.) concernant les genres romanesques contemporains. Voir à ce propos les deux ouvrages suivants : Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain*, Paris : Gallimard, 2012. Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

⁴⁰Jacques Lecarme, « Avant-Propos », dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir), *op. cit.*, p. 11.

⁴¹Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, (Poétique), 1975. Selon cet auteur, cité dans l'avant-propos de Jacques Lecarme, l'« autofiction » désigne « l'intervalle, assez mal défini, entre roman et autobiographie » (Jacques Lecarme, « Avant-Propos », *op. cit.*, p. 18).

⁴²Jacques Lecarme, « Avant-Propos », *op. cit.*, p. 11.

⁴³Jacques Lecarme, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir), *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *Vies de Job*, 2011, URL : <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Pierre-Assouline.-Vies-de-Job>. Page consultée, le 04.11.2013

⁴⁵Serge Doubrovsky, cité dans *Le Roman français au XX^e siècle*, Dominique Viart, Paris : Hachette, (Lettres Sup.), 2011, p. 115.

diverses biographies, il est réellement tombé sur des documents concernant des proches. Toutefois, si les événements de la vie de Georges Pâques racontés dans le roman sont véridiques, la quête de vérité au sujet de la cliente ou de l'espion français est fictionnalisée. Ce n'est pas Pierre Assouline qui est décrit précisément, mais plutôt un personnage de biographe-romancier qui lui ressemble. Blanche Cerquiglini propose d'ailleurs comme élément clé de « l'autofiction », la confusion entre « vrai et faux », « vécu et imaginaire », qui donnerait « une forme de roman vrai en "je" »⁴⁶. Cette définition, comme nous l'avons constaté, correspond parfaitement à *La Cliente, Une Question d'Orgueil et Vies de Job*, qui présentent un narrateur racontant son enquête biographique à la première personne et dont les expériences reflètent celles de l'auteur lui-même.

Un autre néologisme, rappelant celui d'« autofiction », naît à la fin du XX^e siècle : la « biofiction ». Selon Viart, Murat-Brunel et Dambre, ce genre littéraire a pour vocation de relater « une vie pour elle-même », à partir de quelques biographèmes⁴⁷. Le cadre narratif de ce type de textes « épouse celui de la biographie », c'est-à-dire qu'il représente « le récit chronologique de la vie d'un individu particulier », bien que les existences racontées ne soient pas réelles⁴⁸. Ce genre mêlant Histoire et fiction n'évoque que quelques détails saillants des biographiés, qui deviennent le « support d'une rêverie »⁴⁹. Deux pôles délimitent cette nouvelle catégorie générique : les vies rêvées d'une part, qui sont de vraies biographies prolongées par la fiction, et les vies complètement imaginaires, de l'autre, à la manière de celles de Marcel Schwob⁵⁰. Le roman *Lutetia* de Pierre Assouline, qui se propose de raconter la vie d'un grand Hôtel de 1937 à 1945 à travers le regard d'Edouard Kiefer, peut être considéré comme une « biofiction ». Au premier abord, l'œuvre se présente comme un roman historique avec des personnages fictifs, un décor et une chronologie réels et des grands hommes ayant marqué l'Histoire. Le fil rouge du récit est la relation amoureuse entre deux personnages de fiction : Nathalie et le narrateur. Toutefois, l'histoire d'amour ne représente qu'une infime partie de l'œuvre, qui est réellement le récit de la vie d'un établissement renommé par le biais de ses habitants. Cette biographie du *Lutetia* est réalisée à travers une série de portraits éclairant un même lieu. Certains processus mis en place par Pierre Assouline dans ce roman se rapprochent particulièrement de ceux que Blanche Cerquiglini définit comme représentatifs du « roman biographique » (équivalent de « biofiction » dans la terminologie de Cerquiglini). Tout d'abord, Blanche Cerquiglini souligne que « le romancier biographe », à la manière de Pierre Assouline dans *Lutetia*, « s'inspire de l'Histoire et le dit : il dissémine des indices des travaux historiques ; il cite ses sources, affirmant ainsi sa dette vis-à-vis de l'historien biographe »⁵¹. Il y a en effet, à la fin de *Lutetia*, des « Reconnaissances de dettes », mentionnant, à la manière d'un livre d'histoire, les sources orales et écrites qui ont été utilisées. Ensuite, toujours selon Blanche Cerquiglini, les « romans

⁴⁶Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain, op. cit.*, p. 360.

⁴⁷Bruno, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle, op. cit.*, p. 287.

⁴⁸Définition proposée par Alain Buisine et citée par Alexandre Gefen dans sa publication « Atelier de théorie littéraire : biofiction », URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Biofiction>. Page consultée, le 04.11.2013.

⁴⁹Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain, op. cit.*, p. 340.

⁵⁰Voir : Marcel Schwob, *Vies imaginaires* [1896], Paris : Gallimard, 1993.

⁵¹Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain, op. cit.*, p. 342.

biographiques [...] mettent en scène deux processus inverses et complémentaires : l'élévation de l'homme ordinaire au rang de sujet d'une biographie [...] et l'abaissement du grand homme, ravalé au rang d'homme ordinaire »⁵². Comme nous l'analyserons plus en profondeur dans la suite de notre travail, *Lutetia* met en scène des personnages réels – écrivains ou hommes d'état – décrits à travers leurs petites manies et par le regard omniscient des yeux de l'Hôtel, représentés par les domestiques cachés en coulisses. Ceux-ci sont des personnages fictifs, inconnus de l'Histoire. Enfin, Blanche Cerquiglini conclut en ces termes : « Avec les romans biographiques, la fiction s'affirme comme poursuite de l'Histoire par d'autres moyens. [...] la fiction humanise l'Histoire, par le détail concret, le petit fait vrai »⁵³. Encore une fois, la définition correspond parfaitement à *Lutetia*, qui s'intéresse aux individus oubliés de l'historien, en se focalisant sur les zones d'ombre d'un hôtel de luxe, et sur son détective, l'homme invisible par définition. Au contraire des livres d'histoire, dont la narration semble parfois déshumanisée par l'accumulation de dates et de faits sans vie, le « roman biographique » s'attarde sur les mêmes événements, mais à travers le regard d'un personnage les ayant vécus. La guerre et l'Occupation sont perçues de l'intérieur, et les problématiques évoquées sont celles des gens communs qui, eux aussi, ont subi les tragédies du XX^e siècle, peut-être même plus que les grands hommes décidant des événements.

L'Histoire « se donnant elle-même sous la forme d'un récit »⁵⁴ a, de tout temps, intéressé les romanciers. A partir des années quatre-vingt-dix, les écrivains souhaitant interroger leur passé récent se retrouvent d'emblée confrontés aux horreurs des deux guerres mondiales et de la Shoah. Se pose alors une question éthique : le romancier a-t-il le droit, deux générations plus tard, de mettre en récit des événements auxquels il n'a pas participé, et dont il ne peut imaginer l'abomination ? Face à ce questionnement, les auteurs contemporains, à la manière de Pierre Assouline dans *Lutetia* ou *La Cliente*, postulent que si certains ont disparus sur les champs de bataille ou dans les camps de concentration, leur devoir et leur responsabilité est de témoigner à leur place. Comme l'affirme Blanche Cerquiglini, « parler au nom de ceux qui sont allés jusqu'au bout de l'expérience de l'horreur, jusqu'à la mort, est une nécessité morale »⁵⁵. A la fois historiens et romanciers, les écrivains de la fin du XX^e siècle, qu'ils soient fils ou petits fils de français ayant vécu la guerre ou la Shoah, peuvent ainsi combler les vides de la grande Histoire et faire honneur à la mémoire de tous ces individus anonymes et minuscules qui ont souffert des tourments de l'Histoire. Dans leurs textes, « histoire familiale » et « grande Histoire » se rejoignent, comme dans la dédicace de *Lutetia* qu'Assouline adresse à son propre père, qui eut « vingt ans à Monte Cassino » (LUT, p. 9). Voici comment il explique son rapport à l'Histoire et surtout à celle de la Seconde Guerre mondiale : « J'ai commencé à me passionner pour la Deuxième Guerre mondiale à l'âge de dix-huit ans. Mon père avait combattu, et sa bibliothèque était pleine de livres d'histoire. [...] D'ailleurs, la plupart de mes livres tournent autour de cette période. D'une certaine manière, *Lutetia* représente la somme de toutes mes recherches »⁵⁶.

⁵² Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain*, op. cit, p. 347.

⁵³ *Idem*, p. 351.

⁵⁴ *Idem*, p. 283.

⁵⁵ *Idem*, p. 289.

L'intérêt de Pierre Assouline pour la Seconde Guerre mondiale est lié à une histoire personnelle, marquée par le conflit dont *Lutetia* témoigne. L'auteur s'intéressait déjà dans ses biographies à l'attitude de grands hommes pendant cette période sombre, tandis que son essai intitulé *L'épuration des Intellectuels*, analysait de manière plus historique les mêmes événements, et que son premier roman, *La Cliente*, « n'en [finit toujours pas] avec cette histoire » (CLI, p. 11). *La Cliente* peut d'ailleurs être associé à un sous-genre romanesque particulier né dans les années quatre-vingt : le « roman occupé »⁵⁷. Comme le précise Richard J. Golsan, « l'histoire – ou plutôt le passé – qui se fait le plus sentir dans le roman depuis 1980 est celui de Vichy et de l'Occupation »⁵⁸. En effet, durant cette période qui selon Henry Rousso serait celle de « l'obsession »⁵⁹ au sujet des années 1939-1945, une multitude de films et de romans questionnent, comme Pierre Assouline, les actes des Français pendant la guerre. Remuant un passé et fouillant une mémoire encore douloureuse, les textes sont souvent judéocentrés et culpabilisés. Dans *La Cliente* et dans les « romans occupés » en général, le passé vichyste « n'est pas lié logiquement, chronologiquement, historiquement au présent, mais plutôt le hante. Les textes sont en ce sens occupés par un passé qu'ils ne maîtrisent pas »⁶⁰. Le narrateur de *La Cliente* est véritablement obsédé par « ce passé qui ne passe pas » (CLI, p. 11) et cherche, à travers son enquête au sujet d'une délatrice, à chasser les spectres de la guerre qui vivent encore en lui. L'Histoire est éminemment présente dans *Lutetia* et *La Cliente*, qui tentent d'expliquer les horreurs de la guerre tout en témoignant des atrocités vécues par des individus qui n'ont pas eu le courage de raconter, ou ne sont plus présents pour le faire. Ces deux textes permettent ainsi à l'auteur d'apaiser ses fantômes et de trouver des réponses à des questionnements qui l'habitent depuis son plus jeune âge, puisqu'ils le touchent aussi personnellement.

Enfin, dans son analyse des différentes problématiques habitant le roman contemporain, Blanche Cerquiglini relève encore le sous-genre du « roman social », « dépassionné » et à « fonction mémorielle, sociale et politique »⁶¹. Les textes assouliniens se rapprochant le plus de cette définition sont *Double Vie*, *Etat Limite* ainsi que *Les Invités*, puisqu'ils font tous trois état de diverses réalités de notre société contemporaine. Le discours critique que Blanche Cerquiglini place au centre du « roman social » n'est pas directement revendiqué dans les ouvrages assouliniens, qui ont davantage la vocation de raconter que de dénoncer. La dimension critique n'est toutefois pas absente, notamment dans *Les Invités* où les deux positions – celle des

⁵⁶Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *Lutetia*, 2005, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01051155.htm>. Page consultée, le 04.11.2013.

⁵⁷ Terme proposé par Richard J. Golsan, dans son article « Vers une définition du "roman occupé" depuis 1990 : *Dora Bruder* de Patrick Modiano, *La compagnie des Spectres* de Lydie Salvayre et *La Cliente* de Pierre Assouline », dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Blanckeman, Bruno, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir.), *op. cit.*, pp. 57-68.

⁵⁸ Richard J. Golsan, « Vers une définition du "roman occupé" depuis 1990 [...] », *op. cit.*, p. 125.

⁵⁹ L'historien Henry Rousso, dans son ouvrage *Vichy, un passé qui ne passe pas*, publié en 1994 chez Fayard, propose une chronologie de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. De la libération jusqu'au milieu des années cinquante, commence une première période de « deuil inachevé », qui sera suivie par l'époque gaulliste signalant le « refoulement » du passé vichyste, puis vient le temps du « retour du refoulé » et enfin, dès les années soixante-dix, où se déroulent les grands procès des criminels nazis, débutera une période d'« obsession », qui semble toujours être en vigueur aujourd'hui, bien que certains critiques remarquent que le point de vue paraît avoir changé (en témoignent par exemple *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, publié en 2006 chez Gallimard).

⁶⁰ Richard J. Golsan, « Vers une définition du "roman occupé" depuis 1990 », *op. cit.*, p. 129.

⁶¹ Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain*, *op. cit.*, p. 304.

« étrangers » et celle des Français « de souche » - sont exposées. Le lecteur peut ainsi aisément déceler, dans ces trois romans, la dénonciation de notre société de l'espionnage banalisé (*Double Vie*), du rejet des étrangers (*Les Invités*) ou simplement de la condition humaine au XXI^e siècle (*Etat Limite*). La production littéraire de Pierre Assouline ne peut donc pas être réduite à un genre romanesque précis. Certains de ses opus relèvent plutôt du roman historique et de la « biofiction », tandis que d'autres se rapprochent du roman social ou encore de l'« autofiction ». Malgré le contenu et les visées variées des différents ouvrages assouliniens, d'une manière ou d'une autre, ils permettent tous au biographe de raconter des histoires, au lieu d'être enfermé dans une histoire donnée. Le roman est, selon Pierre Assouline, « le roi des genres », dans la mesure où il donne à l'auteur une liberté complète face aux personnages qu'il aborde. Comme il le clame dans un entretien consacré à *Vies de Job*, « dans un roman on fait ce qu'on veut. On est qui on veut. Le romancier c'est dieu le père. Il crée des personnages, il les tue. Il n'a aucune justification à donner »⁶². Ce genre littéraire, au contraire de la biographie, permet à l'écrivain « d'aller beaucoup plus loin dans la complexité du personnage »⁶³, puisqu'il peut inventer des intériorités et n'est pas limité par des faits précis. Ce flottement, ce refus d'exactitude revendiqué par Assouline dans ses romans, même historiques, lui permet de rendre au plus près l'ambiguïté d'une époque. Alors qu'une biographie se base sur des événements et des actions donnés, le roman se faufile dans les interstices de l'Histoire. Comme l'explique le narrateur, biographe-enquêteur, d'*Une Question d'Orgueil*, « seule la fiction peut dire la vérité sur un monde de secrets, de la clandestinité, de non-dits, de faux semblants, et sur les sentiments que la trahison remue dans une âme » (QO, p. 55). Dans la mesure où la réalité est subjective et mouvante, Pierre Assouline affirme que le romancier peut s'en emparer et la modeler à sa guise. Cette quête de liberté afin de dégager la vérité de ses personnages, il la poursuit depuis des années. Avec ses derniers opus tels *Une Question d'Orgueil* ou *Le Portrait*, il semble avoir trouvé la bonne formule, c'est-à-dire la rencontre entre « le biographe et le romancier »⁶⁴. Comme il l'explique, « avec *Lutetia*, *Le Portrait*, *Georges Pâques*, [il a] réussi à faire naître une forme hybride [qu'il] appelle roman, à rejoindre [ses] deux passions qui sont la littérature et l'histoire »⁶⁵. Dans ses dernières publications, Histoire, biographie et roman se mélangent au mépris des genres littéraires codifiés. Si les personnages sont « authentiques, les faits avérés, les situations historiquement vérifiées, la fiction prend le relais sur la biographie quand l'exactitude ne suffit plus à la manifestation de la vérité » (QO, p. 58). Après vingt ans de création littéraire, Pierre Assouline a finalement trouvé une forme lui permettant de combiner toutes ses passions, afin de tenter de révéler ses personnages dans leur authenticité.

⁶²*Dialogues Littéraires*, entretien internet pour la librairie Dialogue au sujet de *Vies de Job*, Librairie dialogue.fr, avril 2011, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=1CCYMMoXu38>. Page consultée, le 04.11.2011

⁶³Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution d'*Une Question d'Orgueil*, 2012, URL : <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Pierre-Assouline.-Une-question-d-orgueil> Page consultée, le 04.11.2013.

⁶⁴*Ibid.*

⁶⁵Mariella Esvant, Entretien de décembre 2012 avec Pierre Assouline, pour le quotidien *lanouvellerépublique.fr* [en ligne], au sujet d'*Une Question d'Orgueil*, URL : <http://www.lanouvellerépublique.fr/France-Monde/Loisirs/Livres-cd-dvd/n/Contenus/Articles/2012/12/07/P.-Assouline-La-litterature-peut-changer-une-vie>. Page consultée, le 04.09.2013.

3. L'hybridation des biographies

Dans la mesure où il n'existe aucune étude académique détaillée de l'œuvre de Pierre Assouline, ou de l'un de ses textes en particulier, il nous a semblé fondamental d'aborder dans ce travail ses différents récits de vie de manière autonome. Cette perspective permettra de dégager le cheminement parcouru par l'auteur à travers le genre de la biographie et de souligner le renouvellement graduel auquel il s'adonne. Au contraire d'une conception analytique de l'œuvre, cette vision linéaire aura pour avantage de souligner les singularités de chaque texte dans une production qui, à première vue, peut sembler homogène. L'analyse de livre en livre mettra aussi en avant les apports de chaque ouvrage à la réflexion biographique d'Assouline. De plus, chaque récit de vie présente un nouvel individu, mais aborde surtout des problématiques chères à l'auteur, que l'on retrouvera dans son écriture romanesque. Cette première tranche de la carrière littéraire de Pierre Assouline révèle alors les thématiques centrales de son œuvre, ainsi qu'une méthode de travail rigoureuse qu'il appliquera aussi à ses récits de fiction. Après avoir considéré ses neuf premiers ouvrages et leurs particularités, nous nous focaliserons sur l'importance de l'écriture du roman *La Cliente* en regard de la volonté d'hybridation des biographies chez Assouline. Ce texte libérateur lui ouvrira en effet la voie du roman, genre qui contaminera tous ses récits de vie futurs. La dernière partie de ce troisième chapitre sera alors consacrée aux textes « hybrides » de Pierre Assouline, qui sondent les limites du genre biographique et tentent de le moderniser, tout en accordant à l'auteur la liberté de création à laquelle il aspire.

3.1. Les biographies : d'un livre à l'autre

En 1983, Pierre Assouline publie sa première biographie consacrée à Marcel Dassault, vieil homme mystérieux, considéré comme le plus riche de France. L'auteur est tout d'abord impressionné, voir même fasciné, par cet individu unique et l'œuvre qu'il a réalisée. Comme il l'écrit dans la préface à ce premier récit de vie, « des capitaines d'industrie, il y en eut d'autres, et peut-être même plus fameux. Mais sa personnalité, son itinéraire et sa puissance font de Marcel Dassault un homme sans pareil » (MD, p. 11). Ajoutée à cette admiration, le biographe a surtout d'emblée été attiré par le goût du secret et la pudeur de l'avionneur, surtout en ce qui concerne sa vie privée⁶⁶. Ce dernier évoque volontiers son œuvre mais très peu l'homme qui l'a créée ; en témoignent ses mémoires, *Le Talisman*, se résumant à quarante pages sans grande profondeur. Assouline s'est ainsi trouvé, dès le départ, face à un écueil, dans la mesure où son biographié n'a pas souhaité participer à son projet. Ce refus de collaboration est paradoxalement positif selon lui, puisqu'il considère les « biographies-avec » comme des « biographies-pour », « au lieu d'être, tout simplement, des biographies » (MD, p. 13). Sans l'aide de Marcel Dassault, l'écrivain n'a pu se baser que sur des témoignages de proches et d'amis ou se plonger dans des archives et des

⁶⁶*Apostrophes*, entretien télévisé avec Bernard Pivot au sujet de Marcel Dassault, « Les Puissants », Antenne 2, Emission du 18 mars 1983, URL : <http://www.ina.fr/video/CPB83050578>. Page consultée, le 01.11.2013.

lettres inédites⁶⁷. Voici comment il explique sa méthode de travail pour la rédaction de cette première biographie :

Pour mener à bien cette entreprise sans fin, j'ai cherché dans trois directions. Les livres tout d'abord. [...] Puis viennent les archives. [...] [Elles] concernent essentiellement Marcel Bloch, car en France, la loi sur les archives ne permet pas aux historiens de la période contemporaine d'y recourir pour une période trop récente [...] Enfin, ma dernière source fut orale. Il s'agit de témoignages que j'ai recueillis auprès d'acteurs ou de témoins de l'histoire de Marcel Dassault. (MD, p. 12)

Cette manière de travailler, compulsant et confrontant sources orales et écrites, sera appliquée à toutes les biographies qui suivront, même les plus « hybrides ». Dans sa préface à *Marcel Dassault*, Assouline, en plus de présenter sa méthode (ce qu'il continuera de faire par la suite), justifie le fond et la forme de son texte. Il souligne, par exemple, que « le lecteur ne doit [...] pas s'étonner si certaines révélations [du] livre ne mentionnent aucune source » (MD, p. 12). En effet, plusieurs témoins n'ont pas souhaité voir leur nom cité et certaines informations n'ont, de ce fait, pas de références. Il ajoute que concernant la forme, il s'est permis

[...] d'adapter certaines des scènes aux exigences de la narration et de mettre en dialogues des séances ministérielles ou parlementaires tout en respectant, bien entendu, leur teneur et leur sens. Car on écrit pour être lu. Une enquête n'atteint véritablement son but qu'à cette condition. (MD, pp. 12-13)

Ces deux remarques démontrent que Pierre Assouline est conscient des reproches souvent faits au genre de la biographie. Avec ces précisions, il se prémunit contre les critiques négatives possibles et justifie ses choix formels, mais explique aussi d'où proviennent ses informations. Il termine sa préface en expliquant la « disproportion de certains chapitres par rapport à d'autres » qui est, selon lui, « naturelle parce que certains événements et certaines périodes comptent plus que d'autres dans la vie d'un homme [...] [et] délibérée, car [...] il convient de passer toute une existence au tamis » (MD, p. 13). Cette justification touchant également à la forme de son texte est particulièrement importante, puisque cette manière de traiter la vie des biographiés, en accordant plus ou moins d'importance à certaines périodes, sera appliquée à toutes ses biographies futures. Dans la préface à son premier récit de vie, l'auteur a déjà défendu sa méthode de travail ainsi que la forme et le fond de son texte, établissant un modèle qu'il appliquera aux huit biographies qui suivront.

Un an après la publication de *Marcel Dassault*, Pierre Assouline présente son nouvel opus, consacré à une autre grande puissance française, Gaston Gallimard. A nouveau, le public connaît le nom de l'homme, mais sa vie et sa personnalité sont ignorées. Si l'aviation doit beaucoup à Marcel Dassault, Assouline affirme que la littérature française, c'est Gaston Gallimard. Son catalogue unique contient tous les grands écrivains. C'est son œuvre. Comme le souligne le biographe, « il ne fut l'auteur d'aucun livre, mais il les a tous signés. En bas de la couverture et non en haut » (GG, p. 11). A la source de ce récit de vie, comme pour celui de l'avionneur, se trouve une fascination pour un individu unique et une volonté de sonder les

⁶⁷ *Apostrophes*, entretien télévisé avec Bernard Pivot au sujet de Marcel Dassault, « Les Puissants », op. cit.

secrets d'une profession, mêlée à celle de réaliser la première biographie sur le sujet. Cette curiosité d'Assouline est attisée par le refus de collaboration de la maison Gallimard, préférant passer sous silence certaines parties de la vie de son fondateur. Ce sont bien entendu ces années troubles qui intriguent Pierre Assouline, qui résume le problème en préface : « il refusa la première Guerre mondiale et s'accommoda de la Seconde » (GG, p. 13). De même que la première biographie n'était pas centrée sur les mois de Marcel Bloch au camp de Buchenwald, ni sur son changement d'identité tant civile que religieuse, le second livre ne l'est pas plus sur la publication de livres sous l'Occupation et les opinions fascistes défendues par la *NRF*. Ces événements sont néanmoins évoqués, en détails parfois, car ils sont indispensables à la compréhension de la personnalité du biographié. Le but n'est pas de juger un coupable ou de s'apitoyer sur une victime, mais réellement d'aborder toutes les facettes de la vie d'un homme, sans exceptions. Deux ans après Gaston Gallimard, Pierre Assouline sort son troisième opus, consacré à un personnage encore plus secret que les deux premiers : l'espion Jean Jardin. Plus que la préface, la citation placée en exergue de cet ouvrage, tirée d'une autre biographie sur Jardin, est révélatrice des raisons ayant motivé Assouline. Il existe en effet déjà un livre racontant la vie de l'homme de l'ombre : *Le Nain Jaune*. Mais ce texte, rédigé par le fils du biographié, ne dit pas tout, car « [...] ce serait trop » (JJ, p. 9). Le biographe de Dassault et Gallimard va alors se charger de révéler le reste ; ce qui n'a encore jamais été raconté. Tandis que Pascal Jardin présentait son père « côté... Jardin », Assouline s'intéressera au « côté cour » (JJ, p. 9), c'est-à-dire à la face cachée de l'édifice. Pour découvrir cette facette, il doit « contourner » le personnage et considérer ses côtés les moins reluisants. Si le problème de la non-coopération était l'écueil des deux biographies précédentes, celle-ci s'avère encore plus compliquée, dans la mesure où l'auteur ne trouve ni notice biographique, ni documents d'archives relatifs à son sujet. De plus, l'espion avait compartimenté son existence. Chacun des témoins interrogés ne connaissait qu'« une partie de la vie de Jean Jardin, une époque, un épisode. Mais aucun n'[avait] de vue d'ensemble » (JJ, p. 13). Assouline dut alors « démêler le vrai du vraisemblable » (JJ, p. 13) ; rendant l'enquête préalable à la rédaction encore plus minutieuse que celle des biographies précédentes. Dans cette vie éclatée en plusieurs existences distinctes, le biographe est d'autant plus important, car lui seul peut « prétendre, ou tout au moins essayer de recoller les morceaux du puzzle » (JJ, p. 13). Chaque individu est ainsi considéré comme une énigme que le biographe doit résoudre en combinant différents indices glanés dans des archives, des lettres personnelles ou des entretiens avec des témoins. La métaphore du puzzle sera d'ailleurs reprise dans le roman *Etat Limite*, où le personnage principal, en quête de vérité au sujet de la disparition de son amante, ne parviendra à reconstituer l'image morcelée qu'en toute fin de récit, lorsqu'il aura résolu son énigme.

Dans sa quatrième biographie consacrée à un marchand d'art, Assouline s'intéresse, encore une fois, à un homme et une profession. Si l'édition française, c'est Gaston, « [...] Kahnweiler a été le Gallimard de la peinture »⁶⁸. Admiratif de l'œuvre de ces deux entrepreneurs, le biographe est aussi fasciné par leur éthique de travail. Kahnweiler fut le plus grand marchand de tableaux

⁶⁸*Apostrophes*, entretien télévisé avec Bernard Pivot au sujet de D.H. Kahnweiler, *op. cit.*

de son siècle et le plus respecté, mais il est surtout « toujours resté fidèle à ses principes. [Il a] vécu et travaillé pendant ces années en totale harmonie avec les valeurs qu'il avait faites siennes » (DHK, p. 12). A la manière de Gallimard, il a toujours considéré ses affaires et ses peintres sur la durée. Les valeurs de l'homme font ainsi la grandeur de l'œuvre. Enfin, comme tous les biographiés d'Assouline, cet homme a un côté secret. S'il a raconté sa vie dans des articles, des conférences ou des entretiens, cela a toujours été superficiellement, « en gommant les aspérités, en se gardant bien de toute introspection par trop biographique » (DHK, p. 13). Avec ce texte, Assouline souhaite « [...] écrire ses mémoires par le biais de la biographie » (DHK, p. 13). Pour connaître l'individu dans son intimité la plus profonde, le biographe s'est particulièrement attardé sur les lettres de Kahnweiler, qui « [...] tenait volontiers sa correspondance comme d'autres leur journal » (DHK, p. 15). Dans ses écrits à ses amis, ses proches et ses fournisseurs, le galeriste ne dissimule pas sa véritable identité, comme il l'a souvent fait face aux journalistes. C'est là que se trouve l'âme du biographié, ses désirs et ses craintes, ses forces et ses faiblesses. La correspondance de ses personnages sera d'ailleurs consciencieusement « épluchée » par Assouline dans la recherche précédant toutes ses biographies futures, qu'elles soient « hybrides » ou plus « traditionnelles », car c'est dans leurs lettres qu'il découvre leur vraie personnalité. Pierre Assouline s'intéresse ensuite, avec sa cinquième biographie, à sa propre profession : le journalisme. Si l'auteur avait une grande admiration pour ses précédents biographiés, il s'attaque ici à l'un de ses modèles : le grand reporter Albert Londres. Cette quasi-dévotion pour le personnage est déjà sensible dans le paratexte. A la différence des précédents, le livre ne débute pas par une préface, mais par une présentation et une restitution du premier article d'Albert Londres. Le reporter y est représenté en héros, remarquable par « sa volonté de servir et sa capacité d'action » (AL, p. 11). Avec ce premier reportage naît une légende, même si, en opposition à la formule consacrée ouvrant la préface de ses précédentes biographies, Assouline écrit ici que le reporter ne fut « ni vraiment unique, ni tout à fait exceptionnel » (AL, p. 17). Il ne souhaitait pas, comme Gallimard ou Dassault, révolutionner une profession grâce à son œuvre, ni marquer l'histoire. Il se rapproche néanmoins des autres biographiés de par les valeurs professionnelles immuables qui ont toujours été les siennes et font de lui une personne rare. A la manière de Kahnweiler ou de Gallimard, Londres a toujours défendu « le choix de ses sujets, le libre arbitre, l'indépendance » (AL, p. 20). Cet homme a influencé toute une génération de journalistes, mais surtout le jeune Assouline. Le lecteur ne peut en effet s'empêcher de remarquer les similitudes entre le biographe et son biographié, présentes dans la préface. Tous deux voyagent aux quatre coins du monde sans permis de conduire, ni montres, et ils sont « [...] ambitieux [et] individualiste » (AL, p. 19). Enfin, les deux hommes ont la même vision de leur travail d'enquêteur. Pierre Assouline écrit que Londres « avait une farouche détermination d'en découdre avec les événements, la jubilation de se collecter avec l'histoire toute chaude et la ferme intention de ne pas s'ennuyer » (AL, p. 19). Tant dans ses biographies que, par la suite, dans ses romans, Assouline, historien et biographe, défend bien la même éthique professionnelle que son modèle.

Après presque dix ans de pratique de la biographie, paraît, en 1992, le monument de Pierre Assouline consacré à Georges Simenon. Ce récit de vie passionnant raconte l'existence

démessurée du romancier et comptabilise neuf-cent pages dans l'édition Folio, revue et augmentée en 1996. Pour la première fois de sa carrière, Assouline s'intéresse à un écrivain et ne se contente pas de décrire l'œuvre de Simenon, mais aborde aussi toutes les facettes de sa vie, même les plus sombres. Comme le précise le biographe, « il serait vain de s'acharner à dissocier l'œuvre et la vie de notre héros. Elles forment un bloc. Etudier, analyser et exposer l'une dans l'ignorance de l'autre, c'est rater la moitié du film » (SIM, p. 16). Le travail de l'enquêteur est alors double, car il lui faut dégager la face cachée des deux pôles du biographié : l'individu et l'écrivain. Si le biographe n'a eu aucun problème d'archives cette fois-ci, Simenon les ayant ouvertes pour lui, les recherches et la rédaction n'ont pas été sans difficultés pour autant. Tout d'abord, Simenon, à la différence des précédents biographiés, a rédigé une autobiographie, souvent mensongère, qui a freiné les biographes potentiels. En plus des recherches habituelles dans les archives, les livres et les témoignages de proches, une autre épreuve s'ajoute alors : oser démentir Simenon lorsqu'il a modifié la réalité. Pour découvrir ces zones moins publiques du personnage, comme pour Kahnweiler, Assouline s'est tourné vers la correspondance foisonnante de son biographié. Dans ses lettres, plus que dans son autobiographie ou dans les entretiens, le romancier est sincère. Après Simenon, Pierre Assouline s'intéressera à un autre auteur belge : Hergé. Comme pour le créateur de Maigret, il analyse, dans cette biographie, la vie de Georges Rémi et sa profession, refaisant l'histoire de la bande dessinée en Europe au XX^e siècle, mais aussi celle de la Belgique à cette époque, car « Hergé était la Belgique faite homme » (HER, p. 14). Toutefois, encore davantage que dans toutes les autres biographies, le plus important reste l'œuvre. Pour raconter la vie d'Hergé, il faut narrer celle de Tintin, exposer le contenu des livres, l'évolution du personnage et la genèse des différents albums. Plus que les Mémoires de l'auteur ou les témoignages de proches, l'œuvre nous informe sur sa vie ; toutes deux sont indissociables. En ce sens, guerre, racisme, colonialisme et misogynie, les accusations et les insinuations habituelles au sujet d'Hergé n'ont pas été mises de côté par Assouline, comme l'a fait le dessinateur dans son autobiographie. Le biographe précise qu'à la manière de ses précédentes biographies, « il n'était pas plus question de [...] contourner » ces périodes sombres de la vie d'Hergé, « que d'en faire l'objet unique [du] livre » (HER, p. 16). Le but n'était pas de réaliser une biographie spectaculaire, mais réellement d'analyser ce qui l'a justifiée ; c'est-à-dire les vingt-trois albums, sans pour autant éviter certains sujets. Au moyen de sa biographie, Assouline rétablit la vérité au sujet de Georges Rémi, comme le désirait la Fondation Hergé. Ce texte démontre finalement la conviction du biographe que, peu importe ce qu'ont pu faire Hergé, Gallimard ou même Céline durant la guerre, leurs écrits restent intacts. Tintin n'a pas collaboré avec les Allemands et la révolution que fut l'invention de la ligne claire n'a rien à voir avec les idées politiques de son créateur.

Les deux dernières biographies « traditionnelles » de Pierre Assouline s'intéressent à des artistes phares du XX^e siècle. L'auteur se lance, tout d'abord, dans le récit de la vie d'un ami : Henri Cartier-Bresson. Un double obstacle se trouve alors au seuil de cette biographie : Assouline doit y raconter l'existence d'un individu vivant, qui s'avère être de surcroît un proche. Dans cette entreprise périlleuse, le biographe affirme qu'« il faut conserver sa fascination intacte sans qu'elle ne cesse jamais d'être critique et trouver la bonne distance entre la curiosité et

l'indiscrétion » (HCB, p. 18). S'il est vrai qu'il a la possibilité de s'adresser à son biographié en tout temps pour le questionner aux sujets de détails précis, il a par contre la constante impression de sentir Cartier-Bresson regarder par-dessus son épaule (HCB, p. 18). La difficulté est d'autant plus grande qu'après divers entretiens avec son biographié, Pierre Assouline comprend que le photographe est réticent à son projet. Outre son refus de la biographie, ce qui rattache Cartier-Bresson à toutes les autres figures sondées par Assouline, c'est qu'il fait partie « de ces grands témoins qui ont traversé leur siècle de bout en bout sans jamais trahir leur vision du monde » (HCB, p. 15). Comme Gallimard, Kahnweiler ou Hergé, ce créateur n'a eu qu'une seule idée géniale à laquelle il s'est toujours tenu. Cette vision révolutionnaire de la photographie et les innovations apportées par Cartier-Bresson dans son art sont alors à nouveau au cœur de la recherche biographique assoulinienne. Enfin, en 2002, paraît la dernière biographie « traditionnelle » de Pierre Assouline, consacrée à un personnage qui « fut la présence secrète de tous [ses] livres » (PDR, p. 11) : Paul Durand-Ruel. Ami du père de Gaston Gallimard, modèle et maître de Kahnweiler et retrouvé dans les archives de Moïse de Camondo, Assouline a souvent été tenté par la biographie du marchand des impressionnistes, mais fut forcé d'y renoncer faute de temps. Lorsqu'il s'impose enfin, Paul-Durand Ruel ne déçoit pas la curiosité du biographe. Si la biographie précédente mettait déjà les dates à distance, les impressions et les détails auront d'autant plus d'importance dans celle du marchand de Manet et Renoir. L'auteur qualifie cet ouvrage de « biographie », mais il se trouve déjà à la limite avec les textes plus « hybrides » que nous considérerons par la suite. En effet, bien que ce récit ne se consacre qu'à un seul personnage dont il raconte l'existence, le texte n'est ni scientifiquement annoté, ni chronologiquement agencé. Comme l'annonce la préface, c'est un « récit impressionniste » (PDR, p. 16). Il ne sera donc pas « classique » et se basera autant sur les impressions intérieures qu'extérieures concernant le biographié. Pendant dix ans, Pierre Assouline est ainsi parvenu à publier neuf biographies, plus fouillées les unes que les autres, certaines ayant eu davantage de succès, d'autres ayant créé la polémique. Dans une production si variée, il semble que tous ses textes aient, en fin de compte, le même but : découvrir la véritable personnalité derrière la façade d'un grand homme, afin de comprendre, peut-être, les sources de son génie. Les biographies « hybrides » ne feront que continuer ce projet infini, tout en donnant plus de liberté au biographe, afin de parvenir à atteindre une plus profonde vérité.

3.2. Le roman *La Cliente* : un tournant esthétique

Le premier roman de Pierre Assouline, *La Cliente*, paraît en 1998. Après sept biographies, il indique le besoin de l'auteur d'évoluer vers un nouveau genre. Si d'autres récits de vies suivront la parution de ce texte, ils seront fortement contaminés par le genre romanesque. *La Cliente* est un ouvrage central dans l'œuvre assoulinienne de par sa tendance autobiographique et les thématiques qui y sont abordées, déjà présentes dans ses biographies et récurrentes dans ses futurs textes de fiction. Le roman est en effet rédigé à la première personne et le narrateur peut souvent être comparé à Pierre Assouline. D'ailleurs, l'évolution de la biographie au roman que ce texte symbolise est thématisée dans le récit même. Le personnage principal est, en effet, un biographe réalisant des recherches sur un certain Désiré Simon, qui se perd, peu à peu, dans les

archives des lettres de délation sous l'Occupation. Le narrateur commence par nous expliquer la solitude du biographe, enfermé dans un coin de bibliothèque et rêvant « d'écrire n'importe quoi, pour rien, pour le plaisir, sans nécessité aucune, sans même songer à l'effet » (CLI, p. 12). En réaction à la rigueur de ses travaux, le chercheur en histoire se rêve romancier. Par la suite, alors qu'il découvre, aux archives, les lettres de dénonciation écrites pendant la guerre, il tombe sur un document l'impliquant personnellement. Le biographe se retrouve alors emprunté, puisqu'il ressent le besoin d'écrire l'histoire de la délatrice, afin de comprendre les raisons de son geste. Plus qu'une envie ou qu'un devoir, raconter est sa responsabilité. Mais, comme il le souligne, « jamais un historien ne pourra donner la vraie mesure du phénomène. Seul un romancier y parviendrait » (CLI, p. 27). Le narrateur est ainsi immobilisé dans ses recherches par sa volonté de raconter la vie non pas d'une grande figure, mais d'une personne quelconque. Le lecteur ne peut s'empêcher de donner une dimension autobiographique à ces considérations et Pierre Assouline confirme cette idée :

L'origine de cette histoire est autobiographique : il m'est vraiment arrivé, lors de recherches dans les archives, de découvrir par hasard des documents datant de l'Occupation qui me concernaient directement. Cette découverte m'avait alors bouleversé, mais je ne savais que faire de cette histoire qui m'habitait de plus en plus, jusqu'au jour où la forme romanesque s'est imposée. J'y ai condensé vingt ans de recherches sur l'Occupation⁶⁹.

Ainsi, *La Cliente* thématise réellement les problématiques de son auteur à un moment donné de sa carrière et répond à son besoin d'aborder des éléments personnels et douloureux découverts lors de ses recherches. Les questionnements, les frustrations et les hantises du biographe sont alors parfaitement rendues dans cet ouvrage qui introduit Pierre Assouline à la liberté du romancier.

Bien que ce premier roman se différencie des textes précédents de par son genre littéraire, les problèmes évoqués ne sont pas moins semblables. *La Cliente*, à la manière des biographies « traditionnelles », questionne le comportement d'un individu durant la Seconde Guerre mondiale. Gallimard, Kahnweiler, Hergé, Dassault et les autres ont subi le même traitement, alors que le biographe s'interrogeait sur leurs concessions, leurs compromis ou leur intransigeance pendant la guerre et l'Occupation. La période et ses incertitudes sont donc les mêmes, mais la perspective est totalement différente. Tandis que les biographies sondaient les côtés sombres de grands hommes ayant marqué le XX^e siècle, ce premier roman, à la manière des suivants, se focalise sur une « vie minuscule »⁷⁰. Afin de comprendre ce mal infiniment banal et pourtant si cruel qu'est la délation, Assouline a besoin d'un personnage de roman : Madame Armand. Cette dernière est alors traitée comme les précédents sujets des récits de vie assouliniens, et la recherche biographique à son sujet est thématisée dans le récit. Le narrateur enquête dans les archives, interroge des témoins l'ayant côtoyée, se rend sur les lieux de son crime et entre même en confrontation avec elle. La différence entre Madame Armand et les

⁶⁹Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *La Cliente*, 1998, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01035681.htm>. Page consultée, le 04.11.2013.

⁷⁰En référence à l'ouvrage de Pierre Michon, *Les Vies Minuscules*, publié en 1984 chez Gallimard.

biographiés réside dans le fait que l'écrivain est libre face à cet individu. Il a la possibilité d'inventer son histoire, ses secrets et ses failles, quand le biographe reste englué dans des dates et des faits indéniables. Grâce à ce changement de perspective, Pierre Assouline réussit enfin à en dire plus « sur ce sujet qui [lui] tient à cœur que dans tous les livres où [il accumulait] les références, les documents »⁷¹. Il conclut tout de même : « Cela dit, si je n'avais pas lu ces documents, je n'aurais pas pu écrire ce roman »⁷². Ainsi, en se libérant de la rigueur historique, l'auteur parvient à toucher à la vérité d'une époque et d'une personne, tout en restant conscient que les références scientifiques demeurent indispensables à sa quête d'exactitude.

Ce premier roman est donc symptomatique du besoin de liberté ressenti par le biographe, et appelle déjà toutes les thématiques centrales de son l'œuvre, telles que l'enquête et la quête de vérité, la faute morale et la responsabilité individuelle ainsi que les choix à faire en temps de crise historique. *La Cliente* évoque aussi la période clé de tous les écrits assouliniens : la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation. Si dans ses biographies « traditionnelles », il avait analysé le comportement de grandes figures ayant traversé le XX^e siècle, il s'attaque, dans sa production romanesque, à des existences communes mais représentatives d'une manière d'agir. La cliente n'est qu'une parisienne parmi tant d'autres ayant dénoncé des juifs durant la Deuxième Guerre mondiale, mais elle représente tous les Français qui ont commis le même acte incivique et immoral. En s'interrogeant sur son geste, Assouline questionne les actions de toute une nation. Ce premier roman est ainsi fondamental, puisqu'il condense toutes les problématiques de l'œuvre assoulinienne, mais surtout parce qu'il ouvre à l'auteur la possibilité du romanesque. Après *La Cliente*, Pierre Assouline publiera d'autres récits de fictions, et les biographies qu'il écrira seront, elles-aussi, contaminée par la liberté du roman.

3.3. Les biographies « hybrides » : réinvention du genre

3.3.1. Entre biographie et roman

Esquissé dans le récit de vie impressionniste de Paul Durand-Ruel, le genre de la biographie « hybride » s'affirme réellement chez Pierre Assouline dans un ouvrage traitant de l'existence et des ancêtres de Moïse de Camondo. Ce « récit biographique » (CAM, p. 17) est particulier, dans la mesure où il ne retrace pas la vie du banquier français de manière « traditionnelle » ; c'est-à-dire chronologiquement et dans tous ses détails. Au contraire des neuf autres biographies, dans ce texte, l'auteur n'avait « pas le goût d'être exhaustif sur les Camondo, qui sont d'abord des hommes d'argent, et raconter en détail la vie d'un banquier ne [l]'intéressait pas tellement »⁷³. Le point de départ de ce récit n'est ainsi pas une profession, mais plutôt une passion qui poussera le biographié à réaliser son œuvre : son hôtel particulier de la rue de Monceau. Ce livre vise aussi à interroger « le destin d'une grande famille juive séfarade, de méditer sur la destinée, sur l'Histoire, sur le chagrin - toutes ces choses qui n'ont rien à voir avec

⁷¹Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *La Cliente*, op. cit.

⁷²*Ibid.*

⁷³Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution du *Dernier des Camondo*, 1998, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01031078.htm>. Page consultée, le 04.11.2013.

la banque »⁷⁴. Comme s'il désirait contrer les critiques qui ont pu être émises à l'égard de la communauté hébraïque – en particulier à l'époque de l'apogée de ces grandes familles dans les années 1880-1900 – Pierre Assouline n'évoque pas, dans cet ouvrage, le monde de la finance qui a permis à Moïse de Camondo et ses ancêtres de prospérer. L'auteur se concentre, au contraire, sur toutes les autres réalisations des patriarches de la famille Camondo, sans s'attarder sur leurs ressources financières. Comme le démontrent l'arbre généalogique placé en exergue ainsi que les titres de la table des matières, ce texte ne se s'intéresse pas uniquement à un individu, mais à une famille entière. Ce livre, même si Pierre Assouline ne le considère pas comme une biographie, est néanmoins centré sur un héros principal et sa solitude au sein de la « société française à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle »⁷⁵. Ce sont donc bien un homme et son œuvre qui sont interrogés au cœur de cet ouvrage historique, mais en se focalisant sur des détails émouvants et en laissant de côté les intrigues politiques et financières. Enfin, à la manière du roman *Lutetia*, à la source de ce « récit biographique », il n'y a pas un individu mais un lieu. Comme l'écrit Assouline en préface, « pendant quinze ans [il n'a] cessé de tourner autour de cette maison » (CAM, p. 16), comme s'il était aimanté. Cette habitation est le symbole d'une civilisation perdue et d'une famille disparue qui le fascinent. La biographie se mêle alors au roman historique afin d'évoquer un microcosme particulier, celui des « milieux israélites de la plaine Monceau », de leur histoire, de leurs alliances, de leurs ambiguïtés et par-dessus tout, de leur épilogue tragique, « car le vrai destin des Camondo, c'est Auschwitz et l'Occupation »⁷⁶. C'est pourquoi, dans une ultime entorse à la biographie « traditionnelle », le récit continue après la mort du héros en 1935. Si cette famille a toujours admiré et servi la France à la manière des Bloch (futur Dassault) ou des Kahnweiler, de 1939 à 1945, leur pays aura tendance à oublier leur fonction de mécènes, d'hommes de l'art ou de philanthropes éclairés, pour ne se focaliser plus que sur leur qualité de juifs. Vichy livrera la fille de Moïse de Camondo et les derniers survivants de sa lignée aux Allemands et la famille s'éteindra. Dans ce texte, Pierre Assouline souhaite donc à la fois restituer « l'esprit d'une époque » (CAM, p. 16), tout en rétablissant la vérité au sujet des Camondo. En brisant les carcans des genres littéraires codifiés, il peut ainsi révéler Moïse, sa famille et leur monde avec plus de vérité, mais aussi réunir toutes ses passions en combinant texte historique, biographie et roman généalogique.

Assouline poursuit son projet de fusion entre biographie et roman avec un ouvrage publié dix ans après *Le Dernier des Camondo : Le Portrait*, un récit particulier à bien des égards. Tout d'abord, le narrateur n'y est ni l'auteur lui-même, comme dans une biographie « traditionnelle », ni une tierce personne, omnisciente ou non, comme dans un roman, mais un objet. Le texte se présente comme une « autofiction », l'histoire étant racontée par un « je » fictif. En effet, la narratrice n'est pas la Baronne Betty de Rothschild, mais son âme, enfermée dans un tableau. L'histoire de la grande famille de banquiers et de leur monde est donc perçue à travers le point de vue réducteur du portrait, puisque le lecteur suit le tableau dans les lieux où il a été

⁷⁴Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution du *Dernier des Camondo*, *op. cit.*

⁷⁵*Ibid.*

⁷⁶*Ibid.*

exposé, de la mort de la baronne à nos jours. Cette représentation de Betty douée de parole décrit les événements qu'elle vit et les lieux qu'elle traverse, qui lui rappellent aussi des souvenirs qu'elle raconte avec délectation. Ce dispositif narratif particulier donne une très grande liberté au biographe qui, détaché de l'individu réel, peut interpréter ses émotions et ses pensées. Le tableau n'est donc pas uniquement une représentation, puisqu'il a des sentiments, des souvenirs et des réflexions. Anthropomorphisé, il est d'ailleurs considéré comme un membre de la famille à part entière. Les enfants de la baronne et le conservateur s'adressent au portrait comme s'ils parlaient à un individu réel, mais c'est particulièrement dans le chapitre consacré à la guerre qu'il est comparé à une femme. Il est, tout d'abord, entreposé au « Drancy des tableaux » (POR, p. 221), le musée du Jeu de Paume, où il est tatoué d'une croix gammée, comme les prisonniers des camps de concentration nazis. Il sera ensuite déporté, à la manière des autres membres de la famille. Et la baronne de se demander, comme plusieurs juifs français après la guerre, « pourquoi ne sommes-nous pas sortis du cadre pour refuser cette déportation ? [...] peut être que nous avons peur et que nous voulions espérer encore en la France et que nous n'imaginions pas ce qui nous attendait » (POR, pp. 230-231). Alors que la fin de la guerre se fait sentir, les Allemands souhaitent tout détruire afin que rien ne soit laissé aux mains des libérateurs. Contrairement aux êtres humains, les tableaux ne seront pas déplacés dans une ultime marche forcée, mais scellés sous terre. Après l'arrivée des américains sidérés par ce qu'ils découvrent dans la mine, la baronne est enfin ramenée au Jeu de Paume, qui, à la manière de l'hôtel Lutetia, trouve sa rédemption après la guerre, en accueillant les œuvres d'art rapatriées. Au sein de ce « roman biographique », le portrait est ainsi un personnage fictif, ressemblant à la véritable Baronne Betty. La narration à la première personne permet au lecteur de se plonger dans le monde des Rothschild et surtout dans l'esprit de l'une d'entre eux. Comme dans *Le Dernier des Camondo*, Pierre Assouline peut alors raconter la vie de la baronne, restituer l'esprit d'une époque et évoquer les souffrances de la guerre vécues par cette grande famille israélite. Les deux textes diffèrent toutefois de par leur dispositif narratif. Tandis que *Le Dernier des Camondo* était une biographie dans laquelle l'écrivain avait pris des libertés, c'est-à-dire « un récit biographique », *Le Portrait* est un roman teinté de biographie. Le premier texte est raconté par un narrateur qui, comme dans les récits de vie « traditionnels », peut être assimilé au biographe, alors que le narrateur du second texte est un personnage de roman (le « je » narrant n'étant pas Madame de Rothschild, mais son portrait). Ce changement de perspective permet à l'auteur de justifier la dimension romanesque du *Portrait*, qui s'éloigne beaucoup plus du genre de la biographie que *Le Dernier des Camondo* et lui donne éminemment plus de liberté. Ces deux textes entrecroisent donc de façon différente roman et biographie, bien que leurs thématiques et leurs buts soient similaires. Ils parviennent ainsi à atteindre les faces cachées et les profondes vérités de ces deux familles, dont le nom est renommé et la fortune enviée, mais l'intimité et les souffrances souvent méconnues.

3.3.2. Eclats de biographies

En parallèle à ses « récits biographiques », Pierre Assouline continue de renouveler le genre à travers la rédaction de deux autres types d'ouvrages : les éclats de biographies et les

« autodictionnaires ». Dans *Rosebud, Eclats de biographies*, paru en 2006, il propose une réflexion sur le biographe et son métier à travers une série de sept essais. Le premier chapitre du livre s'apparente à une préface où l'auteur définit la notion de *rosebud*. Cette dernière provient du film *Citizen Kane* d'Orson Welles, au sein duquel une luge tient une « place centrale dans [la] mythologie » du personnage principal (ROS, p. 13). Un *rosebud* est ainsi un détail minuscule, une chose sans valeur à première vue, mais à laquelle chaque individu donne une importance essentielle. Pour le biographe, les *rosebuds* ne sont pas des preuves, mais des « ombres de vérité » (ROS, p. 19), puisqu'ils n'existent historiquement que s'il leur accorde de l'importance. Selon Pierre Assouline, ces traces décrivent un personnage historique avec plus d'authenticité que des dates précises. Tous les éclats de biographies de *Rosebud* traitent ainsi de l'importance du détail au centre de chaque existence. Contre la « fossilisation » de la biographie en France⁷⁷, à l'ère du *tweet* en cent-vingt caractères et du *sms*, Pierre Assouline propose une forme plus libre et aérée, répondant mieux aux goûts du lectorat moderne. Il explique le projet de *Rosebud* lors d'un entretien :

Ce sous-titre [*éclats de biographies*] correspond à une volonté déjà ancienne chez moi de renouveler le genre [...] assez ancien et assez formaté. De faire évoluer ce genre vers, d'une part, la biographie collective ou familiale et, d'autre part, vers des fragments, ces éclats. Parce que c'est une façon de faire des biographies différentes, de tout dire en trente pages très concentrées, très denses⁷⁸.

A première vue, ces éclats de biographies peuvent être perçus comme des signes de paresse de la part de l'écrivain, qui ne souhaiterait pas se lancer dans les sables mouvants de la biographie « traditionnelle ». Ces textes courts, concentrés sur un détail révélateur, demandent pourtant autant de travail que les neuf autres ouvrages, et même davantage. Comme l'explique Pierre Assouline, « pour pouvoir écrire trente pages biographiques sur chacun de [ses] personnages, [il a] dû lire et travailler autant que [s'il avait] écrit tout un livre sur chacun d'eux, car la recherche de base est pratiquement toujours la même »⁷⁹. L'enquête préparatoire est identique à celle d'une biographie « classique », mais le travail d'écriture est bien plus long, car l'auteur doit condenser « la documentation accumulée ; or, pour condenser, il [lui faut] nécessairement avoir réuni une abondante matière dès le départ »⁸⁰. Avec ce type de texte, Assouline vise donc à révolutionner le genre de la biographie, qui a acquis, depuis les *Vies* antiques, une grande renommée, mais est surtout devenu quelque peu « poussiéreux ». Il en modifie à la fois la forme et le fond, en passant à des récits courts, focalisés sur des détails, en opposition à la masse textuelle et linéaire des biographies « traditionnelles ». L'ouvrage combine alors plusieurs mini-biographies d'individus qui à première vue n'ont de commun que leur profession artistique, à la manière des *Vies* de Suétone ou Plutarque, regroupant déjà de grandes figures. Toutefois, considérés de plus près, ces chapitres disent tous quelque chose au sujet du biographe et de ses

⁷⁷Marcel Olskamp, « Pierre Assouline : la trace ou la preuve », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 109, 2007-2008, p. 8-11, URL : <http://www.erudit.org/culture/nb1073421/nb1134407/19844ac.pdf>. Page consultée, le 04.11.2013.

⁷⁸Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *Rosebud, Eclats de biographies*, 2006, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01048836.htm>. Page consultée, le 04.11.2013.

⁷⁹*Ibid.*

⁸⁰*Ibid.*

préoccupations. La paternité et le deuil de personnes proches, la peinture, la langue allemande et la littérature après Auschwitz, les compromis sous l'Occupation et l'Angleterre, patrie de son épouse : chaque éclat de *Rosebud* raconte un évènement vécu personnellement par Assouline, ou touche à des problèmes qui lui sont chers et qui sont abordés dans plusieurs de ses œuvres. S'il affirme qu'il a rédigé les chapitres séparément et qu'ils n'ont rien en commun sauf l'intérêt du biographe⁸¹, ils révèlent néanmoins, au-delà des facettes cachées de grands hommes, certains *rosebuds* de l'écrivain lui-même.

Enfin, un nouveau genre littéraire naît de la plume de Pierre Assouline en 2009 : « l'autodictionnaire ». Ces objets innovateurs (deux à ce jour) regroupent des textes, des lettres, des manuscrits concernant divers détails de l'œuvre ou de la vie d'un romancier. A la manière d'un dictionnaire, ils présentent des notions assorties de définitions qui ne sont pas données par Pierre Assouline, mais par le « biographié » lui-même, d'où le préfixe *auto-*. Assouline choisit les entrées, les compile, écrit une préface et se charge de la présentation, mais toutes les définitions sont tirées de l'œuvre ou de la correspondance de Proust ou de Simenon. Comme le souligne Bertrand Le Gendre, « ce livre, en un mot, Pierre Assouline ne l'a pas écrit, il l'a fait. En puisant dans les romans et les nouvelles de l'écrivain. En empruntant à sa correspondance et à ses écrits autobiographiques, en retranscrivant ses entretiens »⁸². En amont, le biographe a ainsi un rôle important, dans la mesure où il doit connaître l'œuvre et l'auteur dans leurs moindres détails, afin de proposer des définitions les plus proches possibles de ce qu'auraient écrit Proust ou Simenon eux-mêmes. L'« autodictionnaire » se rapproche en ce sens de l'« autofiction », puisque Pierre Assouline prétend que le romancier aurait pu écrire ce recueil. Selon lui, ce type de texte « fonctionne [...] comme une biographie de l'homme et de l'œuvre et comme une autobiographie. C'est un petit peu les mémoires qu'il n'a pas écrits »⁸³. A travers l'ensemble des entrées de l'« autodictionnaire », différents détails de l'œuvre sont perceptibles, aussi bien que les ruptures ayant marqué la vie de l'écrivain. Les « autodictionnaires » ressemblent ainsi à *Rosebud*, à la simple différence qu'ils se focalisent sur les détails révélateurs d'un seul individu. Avec ces deux textes, Pierre Assouline n'envisage plus le récit biographique de manière continue, mais propose une esthétique de l'éclatement, tentant de rendre la vérité d'un personnage historique à travers différentes facettes de lui-même.

3.3.3. L'œuvre problématique : *Vies de Job*

Vies de Job est probablement un des ouvrages les plus riches et les plus complexes de Pierre Assouline, mais surtout la plus « hybride » de ses biographies. A la source de ce texte, il n'y a pas un lieu ou un individu, mais un livre, qui fascine l'écrivain de par son « universalité absolue ». La

⁸¹Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *Rosebud, Eclats de biographies*, op. cit.

⁸²Bertrand Le Gendre, « "Autodictionnaire Simenon", de Pierre Assouline : tout Simenon, sinon rien ! », journal d'information *lemonde.fr* [en ligne], publié le 12.11.2009, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/12/autodictionnaire-simenon-de-pierre-assouline_1266051_3260.html. Page consultée, le 04.11.2013.

⁸³Présentation par Pierre Assouline de son ouvrage *Autodictionnaire Proust*, Place des éditeurs TV, 2011, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=v-EwEg7kBFw>. Page consultée, le 04.11.2013.

thématique de ce texte investi par les trois religions monothéistes - l'islam, le christianisme et le judaïsme - était en effet déjà présente dans les légendes Mésopotamiennes et Babyloniennes. De par son universalité, ce texte ne touche pas seulement les croyants mais peut aussi avoir une signification pour l'athée, qui « pourra voir en Job une figure de la résistance à toutes les forces de domination »⁸⁴. Dans *Vies de Job*, Assouline évoque alors les grandes thématiques du livre, que sont la question du mal, de la justice divine ou de la résistance, mais il s'intéresse aussi à toutes les traductions et aux multiples interprétations de cet ouvrage irréductible à une seule signification. Enfin, si cette parabole « a stimulé la réflexion des philosophes, inspiré les artistes, les peintres comme les écrivains », le romancier-biographe interroge aussi la manière dont Job subsiste à travers ces réinterprétations de son histoire et comment il permet aux hommes de mieux vivre⁸⁵. *Vies de Job*, l'œuvre de maturité de Pierre Assouline, se présente comme une biographie du juste souffrant à travers ses vies religieuses, philosophique, littéraires, picturales ou théâtrales, « de sa naissance à notre mort »⁸⁶. Grâce à l'écriture de ce texte, Assouline cherche, encore une fois, à « renouveler la forme de la biographie, partant du principe que Job n'est jamais mort »⁸⁷. L'individu et sa parabole sont donc racontés dans une série d'éclats de vies : celle de Job, celle de l'auteur ou celle de personnages que Job a aidés ou inspirés. A première vue, ce texte ressemble à une forme particulièrement « hybride » de biographie. Le titre de l'œuvre nous met sur cette piste, avec le terme de « vies », rappelant le genre antique, et le récit raconte bien l'histoire d'un certain Job. La particularité réside dans le fait que le biographié sera évoqué depuis sa naissance, et à travers toutes les existences qu'il a eues par le biais de différents individus. Comme l'explique Assouline dans le prologue, il part « de la source des siècles puis [va] sur les traces de Job, là où il a vécu et où il vit encore, par tous les moyens appropriés [...] à la seule fin de raconter l'histoire du monde, ou à peu près, des origines à nos jours [...] à travers son prisme exclusif » (VDJ, p. 17). Job est d'abord considéré comme un biographié ordinaire et Assouline débute son enquête à la recherche d'un homme que « tout esprit rationnel, même porté sur le spirituel, pense [qu'il n'a] jamais existé »⁸⁸. Il considère en effet que le livre n'est pas uniquement une parabole, mais que l'homme a réellement vécu, et qu'il est encore vivant, vingt-cinq siècles plus tard, à travers son livre, un peu à la manière de Betty de Rothschild à travers son tableau.

Toutefois, si le texte d'Assouline s'apparente à une biographie « hybride » mais aussi à un « autodictionnaire » de par sa structure fragmentée, l'auteur affirme qu'il tient plutôt du genre romanesque. Il précise qu'après des mois de recherche, et un amas de notes considérable, il était convaincu que « le résultat ne pouvait être qu'un roman »⁸⁹. Alors qu'il était « parti pour écrire une biographie, [il s'est] retrouvé à écrire le roman d'un biographe qui [lui] ressemble beaucoup,

⁸⁴Bernard Loupias, Entretien de janvier 2011 avec Pierre Assouline pour le *Nouvel Observateur/Essais* [en ligne] au sujet de *Vies de Job*, URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20110117.OBS6388/rencontre-avec-pierre-assouline-job-sa-vie-son-uvre.html>. Page consultée, le 04.11.2013.

⁸⁵Bernard Loupias, Entretien de janvier 2011 avec Pierre Assouline pour le *Nouvel Observateur/Essais* [en ligne] au sujet de *Vies de Job*, *op. cit.*

⁸⁶Jennifer Schwarz, Entretien de mars 2011 avec Pierre Assouline pour le quotidien *Le Monde/Religions* [en ligne] au sujet de *Vies de Job*, *op. cit.*

⁸⁷*Ibid.*

⁸⁸Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *Vies de Job*, *op. cit.*

⁸⁹*Ibid.*

qui part sur les traces de quelqu'un qui n'existe pas, mais qui a éclairé [sa] vie et celle des autres »⁹⁰. Ce roman du biographe enquêtant sur le juste souffrant ressemble alors parfois à une autobiographie, notamment lorsqu'il évoque les raisons de la fascination d'Assouline pour Job. D'une certaine manière, ce livre se construit alors comme *Lutetia*. Autour d'une figure ou d'un hôtel, l'auteur fait graviter une multitude de petites vies, milles portraits de peintres et d'écrivains, des livres, des tableaux, des spectacles. A la manière d'un roman, le texte, bien qu'organisé en fragments autonomes, a donc une trame narrative qui ne suit pas la vie de Job, mais plutôt la recherche du narrateur. Le fil rouge du roman, c'est l'enquête du biographe et la succession de ses découvertes au sujet de Job et de lui-même. Pierre Assouline admet en effet qu'à mi-chemin, il « se rend compte qu'il ne va pas pouvoir faire l'économie d'une introspection et d'une quête autobiographique » au risque de ne plus pouvoir avancer⁹¹. Il doit trouver les racines de son interrogation sur Job et questionner des vérités personnelles parfois douloureuses. Alors que le narrateur de *La Cliente* confesse « raconter le passé des gens pour n'avoir pas à révéler le [sien] » (CLI, p. 59), celui de *Vies de Job*, est enfin prêt à affronter ses fantômes et à réaliser son autobiographie. Il se demande alors « si toute cette histoire, le projet de cette biographie faite roman, n'est pas né d'une douleur à la recherche de sa blessure originelle »⁹². Job le hante depuis la mort de son frère, et c'est grâce aux recherches sur le livre et la rédaction de cet ouvrage, que Pierre Assouline a pu comprendre pourquoi il a toujours été obsédé par le juste souffrant. De la biographie au roman en passant par l'« autofiction », *Vies de Job*, texte « hybride » par excellence, tente, par tous les moyens génériques, de sonder les questions du mal et de la souffrance, tout en restant une enquête passionnante, transportant le lecteur de Paris à Jérusalem en passant par Figui, et réunissant les thématiques centrales de toute l'œuvre assoulinienne.

⁹⁰Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *Vies de Job*, *op. cit*

⁹¹*Ibid.*

⁹²Bernard Loupias, Entretien de janvier 2011 avec Pierre Assouline pour le *Nouvel Observateur/Essais* [en ligne], *op. cit.*

4. Le portrait romanesque : entre exactitude et vérité

Après avoir considéré l'œuvre biographique de Pierre Assouline et la rigidité imposée par ce genre à l'écrivain, nous nous intéresserons à présent à ses récits de fiction. Débutant avec *La Cliente*, sa carrière romanesque sera marquée par des publications aux tons et aux styles différents. Néanmoins, il apparaît que tous ses romans, de même que ses « récits biographiques », se rejoignent dans leur volonté de révéler des êtres humains dans leur vérité, en laissant au second plan l'exactitude des faits. Dans sa création romanesque, Assouline n'abandonne donc pas sa passion pour des individus singuliers, et continue même parfois, comme dans *Une Question d'Orgueil* ou *Lutetia*, à sonder des personnages historiques. Au sein de ces six textes, de multiples portraits représentent alors cette volonté d'analyse des côtés sombres d'hommes et de femmes qui n'ont pas marqué l'histoire pour la plupart. Les romans de Pierre Assouline, qu'ils relatent des enquêtes historiques au sujet de personnages fictifs ou réels (*La Cliente*, *Une Question d'Orgueil*), qu'ils proposent une analyse aigüe de la société française contemporaine où durant la Seconde Guerre mondiale (*Les Invités*, *Lutetia*), ou qu'ils se penchent sur les zones d'ombres gangrénant deux couples aisés au XXI^e siècle (*Double Vie*, *Etat Limite*), comportent tous des portraits, plus ou moins détaillés. Le but de ce chapitre sera d'analyser les différentes descriptions d'êtres humains présentes dans les romans de notre corpus, afin de comprendre la manière dont elles s'insèrent dans le récit et le rôle qu'elles jouent au sein de l'œuvre. Nous commencerons par nous intéresser à trois ouvrages qui traitent de notre époque actuelle, *Etat Limite*, *Double Vie* et *Les Invités*, afin de déterminer l'importance du portrait dans la représentation de types sociaux. Notre seconde partie sera consacrée au roman *Lutetia*, qui présente le portrait comme un art de vivre, dans la mesure où l'observation et la description des individus est au centre de l'existence du narrateur. Dans ces quatre textes, les portraits permettent de décrire des individus représentatifs d'une période historique donnée et véhiculent aussi le point de vue des personnages. Dans *Lutetia* et *Les Invités*, nous analyserons alors la vision que le personnel de maison ou d'un Hôtel a de ses clients ou de ses patrons. Ensuite, la passion du portrait de Pierre Assouline est véhiculée dans ses romans par des personnages principaux dont la description et l'observation de leurs congénères est la profession. Qu'ils soient biographes, généalogistes, détectives ou scientifiques, tous mènent l'enquête, que nous considérerons dans une troisième partie regroupant tous les romans de notre corpus, à l'exception des *Invités*. Finalement, les narrateurs n'observent pas uniquement leurs suspects ou leurs biographiés, mais effectuent aussi une recherche passionnée dans les archives. Cette quête du document inédit nous est décrite dans *La Cliente* et *Une Question d'Orgueil*, mais aussi dans *Double Vie*, où le narrateur se rend compte de l'archivage constant de nos moindres faits et gestes. Notre dernière partie sera ainsi axée sur l'analyse de cette recherche de l'exactitude historique menée dans *Double Vie*, *Une Question d'Orgueil* et *La Cliente*, qui permet à l'enquêteur de compléter la vérité du portrait.

4.1. Reflets de la société

Les romans *Etat Limite*, *Double Vie* et *Les Invités* mettent en scène des individus en tant que types représentatifs de notre société contemporaine, à travers des séries de portraits. Les personnages sont saisis par le regard indiscret du narrateur, dans des situations de huis clos - lors d'un dîner ou dans une rame de métro -, et ne sont jamais décrits dans tous leurs détails, mais uniquement selon certaines caractéristiques définitoires. Dans *Double Vie*, tout d'abord, alors que les Laredo participent à un dîner mondain, Rémi, ne parvenant à s'intéresser à la conversation, s'isole dans ses pensées et dans la contemplation des différents invités. Le narrateur caricature alors ses congénères en évoquant leurs caractéristiques les plus saillantes, simplement parce qu'il ne trouve pas le désir de se lancer dans un quelconque échange avec l'un d'entre eux. Son ennui et son rejet de la conversation, témoignant de sa misanthropie, justifient la pause narrative et permettent aux portraits de se développer. A la manière d'un anthropologue, il détaille alors toutes les « espèces » formant le « microcosme » de la salle à manger. Rémi ne souhaite pas connaître « leurs noms ni les liens qui les [lient] les uns aux autres » (DV, p. 203), parce que, selon lui, ils se résument à leur apparence. Il leur attribue simplement une étiquette en fonction de leurs qualités physiques - la Sportive, l'Homosexuel ou le Bronzé -, dont la majuscule souligne l'universalité. Le style paratactique et l'utilisation du présent de vérité générale donnent à la description une impression de liste de caractéristiques dont le but serait de constituer une sorte de « galerie de jardin zoologique en empaillant chaque invité » (DV, p. 202). La fonction symbolique du portrait est alors particulièrement saillante. Bien que ces descriptions appellent déjà celles des *Invités*, elles sont beaucoup plus courtes et plus critiques, puisque les personnages sont perçus à travers le regard inquisiteur et méprisant de Rémi Laredo. En fin de compte, ce dernier ne réalise pas réellement des portraits mais plutôt des esquisses, rappelant les ouvrages réalistes, tels que *Les français peints par eux-mêmes*, réunissant de courts chapitres consacrés à la présentation de types sociaux⁹³. Ne donnant que quelques détails significatifs et même caricaturaux de chacun des personnages abordés, les portraits évoquent leurs qualités psychologiques ou physiques, selon le type qu'ils représentent. Ainsi, de La Sportive n'est connu que le physique, au contraire de L'Intellectuelle, dont la description ignore les traits. Les portraits n'ont donc pas de structure fixe, mais varient au grès des préjugés de l'observateur. Ils sont ainsi peu informatifs au sujet des différents personnages présents au repas, si ces derniers cachent quelque chose derrière leurs masques de cérémonie. Si, au contraire, comme l'estime Rémi Laredo, l'être humain ne se résume qu'à son apparence et à ce qu'il montre en société, alors nous les connaissons parfaitement. Finalement, ces portraits ne provoquent aucune empathie chez le lecteur, mais démontrent simplement la perception accrue des détails de Rémi Laredo, sa fascination pour l'observation de ses semblables et la misanthropie dans laquelle il s'enfonce depuis la disparition de Victoria.

Plus significatif que le précédent, *Les Invités* est, avec *Lutetia*, le roman assoulinien dans lequel les portraits ont le plus d'importance. Tandis que, dans *Double Vie*, les individus étaient

⁹³Voir par exemple, Léon Curmer (ed.), *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle* [1840, Tome I], Edition présentée et annotée par Pierre Bouttier, Paris : Omnibus, 2003.

observés par le très critique Rémi Laredo, dans *Les Invités*, chaque personnage est présenté lorsqu'il entre dans l'appartement (ou ses proches alentours) et dans le champ de vision de Madame Du Vivier, la maîtresse de maison. Ils sont alors dépeints par le narrateur extradiégétique qui, de par son omniscience, entre volontiers dans les esprits de ses personnages et nous les décrit aussi à travers leurs yeux. Stanislas Sévillano, le premier arrivé, est ainsi portraituré dès le moment où « Madamedu » l'aperçoit depuis son balcon. Après son nom, forme vide que le portrait a pour vocation de compléter, son sexe et son état civil nous sont indiqués : « un homme seul [...] le seul vrai célibataire de la soirée » (INV, p. 24), invité pour ces deux bonnes raisons précisément. Si Sévillano est considéré par tous comme un « célibataire confirmé » (INV, p. 24), la litote masque son homosexualité. Au terme de ce premier portrait, nous ne connaissons ni son physique, ni sa profession, mais simplement des détails personnels importants aux yeux de « Madamedu ». Cette dernière a, en effet, besoin de différents types d'individus autour de sa table, afin de la rendre intéressante et Sévillano, au-delà d'être un ami, est surtout l'Homosexuel Raffiné. Cette manière de décrire les personnages selon les caractéristiques qui justifient leur qualité d'invités à la table des Du Vivier sera appliquée à tous ceux qui entreront dans l'appartement. Dans ce roman, les portraits représentent donc des types d'individus, comme dans *Double Vie*, et ont une importante fonction symbolique. Mais, ils installent aussi « la représentation [de] personnage[s] vraisemblable[s] et nécessaire[s] à l'élaboration de l'univers narratif »⁹⁴. Cette fonction mimésique du portrait est fondamentale dans ce texte, puisque chaque personnage présent dans le théâtre de Sophie du Vivier joue un rôle bien précis dans la cérémonie qu'elle dirige. C'est la raison pour laquelle le lecteur doit saisir, dès l'arrivée de chacun, les qualités qui font de lui un invité ce soir-là.

Ensuite, dans la mesure où tous les invités arrivent en couple, les portraits sont agencés selon la technique du parallèle, qui « consiste dans deux descriptions ou consécutives ou mélangées, par lesquelles on rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance ou la différence »⁹⁵. Un des parallèles les plus marquants est celui opposant Maître du Châtelard à son épouse Christina. Tout d'abord, une prosopographie⁹⁶ succincte évoque le mari et « ses bajoues alourdies », « ses paupières fatiguées », et ses rondeurs en général, « prolongées par les courbes d'un nœud papillon lie-de-vin » (INV, pp. 47-48). Ces quelques caractéristiques physiques annoncent, selon le narrateur, sa qualité d'avocat, puisque son physique et son habillement correspondent à la caricature des gens de sa profession. La physiognomonie est ainsi mise à contribution dans cette « interprétation du caractère de [M^e Du Châtelard] à partir de ses traits physiques caractéristiques »⁹⁷. En contraste avec son époux, l'un des portraits les plus émouvants du roman est celui de Christina, perçue à travers les yeux de Georges Banon et Stanislas Sévillano. Troublante dès le premier coup d'œil, « assez petite et menue, fine et plate, un mince duvet

⁹⁴Jean Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire*, Paris : Hachette Supérieur, (Ancrege. Lettres), 2003, p. 73.

⁹⁵*Idem*, p. 29.

⁹⁶Selon Pierre Fontanier, cité dans *Le Portrait littéraire* de Miraux, la prosopographie est une « description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel, ou fictif », pp. 13-14.

⁹⁷Jean Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire*, *op. cit.*, p. 63.

blond ombrant sa lèvre [...] elle paraissait plus fragile que frêle. On l'eut dite faite de porcelaine de Sèvres. [Elle est] une rareté d'un autre siècle » (INV, p. 50). Le regard des deux hommes l'évaluant volette autour d'elle, passant de « sa chevelure blonde et finement bouclée » à « son regard évanescent », jusqu'à ses « yeux en forme d'escarpins » (INV, p. 51). La prosopographie ne suit pas un parcours précis mais évoque les parties de la femme en vrac, au fur et à mesure qu'elles attirent l'œil des deux hommes la scrutant. Dans ce portrait particulièrement métaphorique, où Christina est comparée, tour à tour, à de la porcelaine précieuse, à une création d'un autre siècle, pour enfin être assimilée à une réelle peinture préraphaélite, la fonction esthétique est particulièrement prégnante. Le portrait fait réellement « surgir devant nos yeux et développe dans notre imaginaire un être singulier dont les traits et les caractéristiques provoquent en nous une émotion »⁹⁸. Enfin, en plus d'être présenté dès son arrivée au dîner, chaque invité est portraituré tout au long du roman. Comme l'explique Pierre Assouline,

quand on fait un roman comme ça, il faut faire le portrait des personnages, mais ne pas faire l'inventaire de chaque personnage au début. Il faut [...] que cela vienne tout seul, de manière indirecte, de biais, que cela revienne. C'est tout le long du livre⁹⁹.

Le roman recèle alors de courtes descriptions qui fournissent, à chaque fois, de nouvelles informations au sujet de tel ou tel personnage. Dans ce huis clos où tous sont statiques, ce sont véritablement les portraits qui apportent du mouvement et de la vitalité. Ils rendent les individus plus humains et permettent au lecteur de transpercer leurs masques. Ainsi, si les mots de quelques-uns sont durs et certaines attitudes cruelles, les descriptions permettent au lecteur de mieux les comprendre et de ne pas les juger trop vite. Elles suscitent ainsi son empathie, puisqu'au contraire de *Double Vie* qui s'arrêtait aux apparences, elles permettent d'entrevoir l'intériorité de personnages parfois trop futiles à première vue.

Un dernier roman, *Etat Limite*, scrute notre société contemporaine et ses failles grâce à l'art du portrait. A la manière de Rémi Laredo, le narrateur d'*Etat Limite* a un « scanner vissé dans la rétine » (EL, p. 50). Ce penchant intuitif pour l'observation truffe ainsi le roman de descriptions esquissées ou détaillées. Alors qu'il se trouve dans la rame de métro, le narrateur ressent une tension particulière qui le pousse à observer ses congénères avec plus d'attention. C'est alors que « de minuscules détails lui [font] signe alors qu'ils avaient toujours été muets jusque-là » (EL, p. 27). Toute une société de pendulaires est représentée à travers les yeux de François-Marie Samson, qui se plaît à imaginer des pensées et presque une biographie de chaque voyageur en se basant sur leurs attitudes. Par la suite, comme dans *Les Invités* et *Double Vie*, ce dernier est invité à une réception dans un appartement parisien bourgeois ; ce qui lui donne l'occasion d'observer les convives et de s'adonner à sa distraction favorite : « la devinette sociale » (EL, p. 72). Posté dans un angle du grand salon de l'appartement, il gratte le vernis de ses « personnages qui étaient comme de la peinture qui bouge, pas encore secs » (EL, p. 72). A la

⁹⁸Jean Philippe Miraux, *Le portrait littéraire, op. cit.*, p. 74.

⁹⁹Pierre Assouline, Rencontre et dédicace à la FNAC Montparnasse, au sujet du roman *Les Invités*, 5 mars 2009, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JsDRvcUNIOc>. Page consultée, le 04.11.2013.

manière de Rémi Laredo, il ne les évoque pas par leur nom, mais les détaille physiquement, comme un anthropologue observant une tribu. En analysant les attitudes de chacun, il tente d'imaginer ce qu'ils cachent dans leur for intérieur. Les hommes et les femmes de cette réunion mondaine ne sont pas introduits par leur patronyme, leur état civil ou leur profession (*Les Invités*), ni par leurs caractéristiques physiques (*Double Vie*), mais par l'impression subjective ressentie par le narrateur à leur rencontre. De cette galerie de portraits naît une certaine idée de la bourgeoisie aujourd'hui, complétée par les descriptions bien plus détaillées de Tanneguy et Inès de Chemillé. Le narrateur, « fasciné par ce monde qu'il ignorait jusqu'alors, par cette tribu qui n'obéit qu'à ses rites et à ses propres règles »¹⁰⁰, ne peut s'empêcher de les observer de tout son saoul. Cette fascination se traduit dans le roman par des descriptions reflétant les mœurs d'une société coupée du monde extérieur. En conclusion, ces trois romans mettent en scène des personnages en situations de huis clos, qui favorisent l'observation de la part du narrateur. Ce dernier nous présente alors les individus à la manière de types représentatifs des français au XXI^e siècle. Si *Les Invités* et *Double Vie*, mettent en scène des réunions bourgeoises, Assouline crée, dans *Etat Limite*, un contraste par le parallèle entre les portraits esquissés dans le métro et ceux faits chez les Chemillé. En opposant ces descriptions d'individus, Samson dépeint deux milieux, qui, bien que très proches géographiquement, sont très éloignés de par leurs attitudes et les impressions qu'ils dégagent. Les portraits ont donc une fonction symbolique importante dans ces trois textes, puisqu'à travers ces descriptions, Assouline vise à représenter les mœurs de certaines catégories sociales de la France contemporaine.

4.2. L'art du portrait comme art de vivre

Le roman de Pierre Assouline dans lequel l'art du portrait tient la place la plus importante est, sans aucun doute, *Lutetia*. La description de personnages y a en effet un rôle crucial dans la mesure où la profession de détective d'Edouard Kiefer, le personnage principal, l'amène à observer en permanence les habitants de l'Hôtel. Les clients comme les employés sont décrits alors que Kiefer les surveille. Le texte s'organise alors en une série de petites biographies esquissées autour du sujet central du roman qu'est le Lutetia. Au fil du récit, de simples fiches, les descriptions évoluent en portraits détaillés des différents personnages et permettent au lecteur d'avoir plusieurs orientations sur un même lieu de par la description de ses habitants. Après un prologue racontant les événements à Paris en 1945, l'histoire débute *in media res* un vendredi soir de 1938. Le lecteur est d'emblée plongé dans l'ambiance d'un repas au Lutetia et il perçoit, à travers le regard de Kiefer, les différents clients attablés pour le dîner. Le roman commence par une galerie de portraits et les personnages dans le champ de vision de Kiefer sont évoqués en quelques détails. En cette soirée tendue, les individus ne se résument aux yeux du détective, qu'en une accumulation de détails qui peuvent sembler anodins pour le lecteur. Monsieur Edouard, comme l'appellent les clients, est en effet un chasseur de détails. Petit déjà, il s'amusait à inventer des vies aux patronymes de l'annuaire téléphonique, tandis que, pendant la

¹⁰⁰Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution d'*Etat Limite*, 2003, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01041398.htm>. Page consultée, le 04.11.2013

guerre, il recueillait les morceaux épars de ses camarades morts dans les tranchées. Kiefer, qui a de grandes difficultés à établir des relations amoureuses ou amicales stables (excepté avec N*** et le Dr Stern), vit par procuration à travers ses portraits. S'il est, depuis toujours, passionné par l'observation des individus l'entourant, c'est que cette activité lui permet de vivre à travers eux (LUT, p. 57). Alors qu'il a tant de peine à se lier à des êtres réels, il s'est construit une véritable famille de papier à travers les fiches qu'il rédige. En ce sens, Kiefer reconstruit de l'intime par des effets de listes. Les portraits sont donc non seulement fondamentaux pour sa profession d'enquêteur, mais aussi pour son équilibre psychologique.

Outre les moments de tension ambiante où Kiefer est appelé pour résoudre un conflit, il s'adonne « deux fois par jour en moyenne » à son rituel favori : l'observation de ses clients. Assis dans « différents coins du hall [...] en état d'imprégnation aigüe » il observe (LUT, p. 54). S'il n'est ni peintre ni écrivain, sa manière de procéder rappelle fortement la technique d'observation que Pierre Assouline a apprise de Simenon. Comme le détective l'explique, il préfère « laisser les paroles, les faits et les gestes en suspension dans l'atmosphère feutrée de Lutetia se déposer en [lui], puis décanter avant d'en tirer le jus » (LUT, p. 54), que dissimuler un enregistreur sous les tables de la salle à manger. Il commence par « repérer les réguliers », ceux qu'il retrouve presque « chaque jour ou chaque semaine, à la même heure, dans le même fauteuil » (LUT, p. 59). Ces portraits des « réguliers », alors que le détective est confortablement assis et a le loisir d'observer ses personnages sans être dérangé, sont beaucoup plus développés que les simples esquisses, presque incontrôlées, présentes au début du récit. En plus des descriptions des clients qui ont une fonction mimésique, puisqu'ils installent « la représentation [de] personnage[s] vraisemblable[s] et nécessaire[s] à l'élaboration de l'univers narratif »¹⁰¹, les employés sont aussi dépeints en détails, mais dans un autre but. Le maître d'hôtel, Aristocrate de l'hôtellerie, le Dr Stern, « grand-oncle » de Kiefer (LUT, p. 120), mais aussi les petites mains œuvrant en coulisses sont évoqués lorsque Kiefer traverse leurs territoires. Ces portraits n'ont pas uniquement une fonction mimésique, mais aussi une fonction informative, puisqu'ils complètent aussi « l'encyclopédie personnelle » (Eco) du lecteur pour permettre une meilleure lisibilité du texte »¹⁰². A la manière des romans réalistes du XIX^e, *Lutetia* n'est pas seulement le récit d'une histoire d'amour ou la chronique des événements historiques. Cet ouvrage présente aussi la vie d'un établissement de luxe au tournant du XX^e siècle et les portraits d'individus représentatifs permettent de transmettre l'atmosphère d'une époque et d'un lieu particuliers. Enfin, en plus des êtres de fiction, employés ou clients, des personnages réels sont décrits par Kiefer. Le plus long portrait du roman est d'ailleurs celui de James Joyce qui a réellement fréquenté le Lutetia. Le narrateur, qui ne connaît pas cet individu, le traite comme tous les autres et l'analyse en détails, bien qu'il soit célèbre. Si Kiefer observe ce personnage avec tant d'application, c'est qu'il a été contacté par la police pour enquêter à son sujet, l'écrivain ayant été accusé d'espionnage et dénoncé par sa belle-fille. Dans le cadre de son enquête, le détective inspecte alors les appartements de l'auteur. Il peut ainsi donner des détails intimes à son sujet et compléter la prosopographie qu'il a déjà esquissée. L'univers du romancier se résume à quelques objets, et

¹⁰¹Jean Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire*, op. cit., p. 73.

¹⁰²*Idem*, p. 70.

surtout à des lettres, qui témoignent de « l'aspect le plus tragique de sa part d'ombre » (LUT, p. 157) : l'enfermement dans un asile d'aliénés de sa fille adorée. Quelques détails, objets et lettres, nous en apprennent dès lors plus sur James Joyce que toute une biographie pétrie de dates et d'événements précis. Un autre personnage réel nous est présenté alors qu'il séjourne au Lutetia : le colonel De Gaulle. Comme pour la description de Joyce qui n'évoquait pas la renommée de l'écrivain, ce portrait, à l'opposé des représentations panégyriques du général, ne se focalise pas sur ses exploits, mais sur l'homme véritablement. Ce dernier a deux enfants, il mange du « bœuf bourguignon », il est silencieux et, tous les matins, il « va à la guerre comme d'autres vont au bureau » (LUT, p. 180). Si certains considèreraient cette liste de détails comme un simple tas de petits secrets, ils permettent néanmoins à Kiefer de cerner l'homme derrière l'uniforme et à Pierre Assouline de révéler les facettes parfois ignorées d'un personnage historique. Le détective aborde donc les grandes figures de son époque à travers des détails qui révèlent une part secrète de leur personnalité, à la manière du travail effectué par Assouline dans *Rosebud, Eclats de biographies*.

Finalement, dans *Lutetia*, les portraits ont une puissance narrative faible, dans la mesure où ils fournissent des informations, mais ne sont pas à la source d'événements narratifs. Ils permettent néanmoins de toucher à la vérité de l'Hôtel, à travers des esquisses d'individus fréquentant ce lieu. Le projet romanesque de Pierre Assouline, dans *Lutetia* et dans les trois romans évoqués précédemment, se rapproche donc de celui de Balzac dans la *Comédie Humaine*. L'auteur réaliste y décrit « des êtres dans leur généralité en maintenant leur singularité, leurs propriétés personnelles », pour rendre compte d'une société et de ses personnages avec réalisme¹⁰³. A la manière de Balzac, Assouline souhaite « écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs »¹⁰⁴. A travers ses galeries de portraits et ses études de comportements, il décrit l'existence en société comme une comédie. Il arrive d'ailleurs, à plusieurs reprises, qu'un personnage d'un des romans assouliniens fasse une réflexion sur la dimension théâtrale de l'existence. Dans *Les Invités*, le narrateur précise, avant de présenter le dernier couple qu' « un dîner à Paris est en soi une comédie française » (INV, p. 28). La dimension de spectacle de cette cérémonie ritualisée qu'est le dîner mondain est encore plus présente dans *Double Vie*, où Rémi Laredo ne se place pas en acteur, mais en spectateur « d'une comédie jouée à leur insu à tous pour le privilège d'un seul » (DV, p. 175). Il remarque ainsi que « tout dîner est un cérémonial [qui] obéit à un rituel immuable, pétri de conventions, dont les invariants » sont très nombreux (DV, p. 176). A la manière d'une pièce de théâtre, malgré toute l'organisation préalable, il peut y avoir des rebondissements, et l'invité ne sait jamais comment le repas se terminera. Enfin, il n'y a pas que les appartements bourgeois qui soient des scènes, les grands hôtels parisiens aussi. Comme le note Kiefer, « vu au pas de charge, un grand hôtel fait penser à un paquebot. Mais dès que l'on s'installe dans son grand salon, il évoque un théâtre dans lequel se serait déposé un précipité de la comédie humaine » (LUT, p. 54). Le spectateur de ce « théâtre intime » (LUT, p. 55) est bien entendu le narrateur, qui observe les clients- et

¹⁰³Jean Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire, op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁴Honoré de Balzac, *Avant-propos à la Comédie Humaine* [juillet 1842], Paris : Gallimard, coll. « bibliothèque de la pléiade », tome I, 1976, p. 8. Cité dans *Le Portrait littéraire*, Jean Philippe Miraux, *op. cit.*, p. 99.

employés-comédiens à longueur de journée. A travers des galeries de portraits, Pierre Assouline représente la vie humaine comme un théâtre dans lequel chacun joue un rôle précis. Les réunions en sociétés sont ainsi gouvernées par tant de normes et si ritualisées que les individus peuvent être réduits à des acteurs types avec leurs masques de circonstances. Le rôle du personnage principal est donc de gratter le maquillage et de faire tomber les masques afin de découvrir, à travers l'observation de ses semblables, la faille cachée qui révèle leur véritable visage.

4.3. Le point de vue des coulisses

Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, les romans de Pierre Assouline dépeignent avec fidélité un milieu et une époque. L'intrigue se déroule dans une certaine France qui nous est décrite, notamment grâce à des galeries de portraits. Les romans nous donnent généralement le point de vue du narrateur sur les événements ou sur les personnages, qu'il soit hétérodiégétique/extradiégétique comme dans *Etat Limite*, *Double Vie* ou *Les Invités* ou homodiégétique/extradiégétique comme dans *La Cliente*, *Une Question d'Orgueil* ou *Lutetia*¹⁰⁵. Toutefois, si la vision générale du monde du roman est celle du narrateur ou de l'un des personnages à certains moments du récit, un point de vue particulier sur la société est aussi mis en avant dans *Lutetia* et *Les Invités* : le point de vue des coulisses. Ces deux romans présentent en effet un « précipité de la comédie humaine » (LUT, p. 54) et dépeignent, dans les murs d'un hôtel ou ceux d'un appartement cosu, la vie de Français aisés et puissants. Cependant, dans l'ombre de ces éminences rayonnantes, s'affairent une multitude de petites mains. Qu'ils soient cuisiniers, employés de maison, femmes de chambre ou serveurs, ces serviteurs anonymes n'en ont pas moins une vision particulière de la société bourgeoise dans les coulisses de laquelle ils évoluent. Leur position en retrait, ou du moins décalée d'un pas sur le côté, leur permet d'envisager avec une distance critique le Monde et les personnes qui y évoluent. Cette vision offre alors au lecteur une autre perspective sur la société que celle des personnages au premier plan et permet ainsi de mieux saisir leurs contradictions et leurs côtés les plus secrets.

Tout d'abord, c'est sans aucun doute dans *Les Invités* que le point de vue des coulisses est le plus flagrant. La salle à manger de Madame du Vivier est une véritable scène de théâtre sur laquelle se joue un drame très privé. Elle est alors entourée de coulisses, au sein desquelles se prépare la tragédie mondaine, à l'abri des regards : la cuisine. A l'opposé des treize acteurs évoluant dans l'appartement, les personnages travaillant au bon déroulement du repas dans la plus grande discrétion ne sont pas légion. Il n'y a que Sonia, l'employée de maison et Othman, le cuisinier, qui habitent ces coulisses. Une différence sépare toutefois ces deux personnages de l'ombre, dans la mesure où le jeune homme ne quitte jamais ses quartiers, tandis que Sonia effectue des allers et retours entre la salle à manger et le repaire d'Othman. Les deux mondes ne se rencontrent pas ; seule Sonia fait le lien, puisqu'elle n'est ni tout à fait dans les coulisses, ni

¹⁰⁵Pour plus d'informations concernant les différents types de narrateurs, voir Jean Kaempfer et Philippo Zanghi, « Méthodes et problèmes, La voix narrative », Section de français, Université de Lausanne, 2003, URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vn041000.html>. Page consultée, le 09.12.2013.

entièrement sur la scène principale. Dans la mesure où Othman ne risque jamais « un œil en dehors des frontières de son domaine » (INV, p. 62), il n'est jamais en représentation, à l'exception du soir durant lequel le roman se déroule. En effet, Sonia étant assise à la table des invités, elle ne peut effectuer le service et le rôle revient au cuisinier, qui doit se faire violence pour entrer en scène. Muet lorsqu'il effectue son travail, c'est alors qu'il est seul en coulisses avec Sonia que s'affirme son point de vue au sujet des invités. Comme nous l'explique le narrateur, « il n'aimait pas ces gens, leur manière de parler, leur humour auquel il demeurait foncièrement étranger » (INV, p. 62). Pour les convives de la table de « Madamedu », Othman n'éprouve que de la « colère, et même du mépris » (INV, p. 62). Sonia, au contraire de son compagnon, ne juge pas les invités, mais tente plutôt de les comprendre, à la manière d'un « ethnologue » (INV, p. 62). Beaucoup moins acide qu'Othman, elle n'est ni dans la haine, ni dans la jalousie ou le mépris de l'autre, mais est curieuse de ce monde de la bourgeoisie si éloigné de celui dans lequel elle a grandi. Un peu plus tard dans le roman, nous entrons une seconde fois dans la cuisine de laquelle Othman a disparu. Alors que Sonia y pénètre plus profondément, elle le découvre en train de jouer à lui seul une parodie du dîner en imitant chacun des convives. Blessé et énervé par le contenu xénophobe des discussions qu'il a glanées en faisant le service, Othman tente de se calmer en tournant ce drame en dérision. Sa comédie, une pièce dans la pièce, résume en quelques phrases les lieux communs, les attaques indirectes et le racisme sournois des invités de Madame du Vivier. Perçues des coulisses et caricaturées, les discussions des convives se révèlent dans toute leur cruauté. La société est ainsi décortiquée et analysée puis rendue dans ses détails significatifs par Othman dans la cuisine, qui n'est pas seulement le lieu où l'on sert, mais aussi celui où l'on juge. Enfin, les coulisses ont aussi une dimension symbolique dans ce roman où les invités ne sont pas ceux que le lecteur croit. En effet, si la salle à manger de Sophie du Vivier est une scène de théâtre, elle représente aussi symboliquement la France et ses habitants, tandis que les étrangers – significativement maghrébins et musulmans – sont rejetés en cuisines. Ces individus vivant dans les coulisses de la France sont les véritables invités, selon Pierre Assouline. S'ils sont maintenus à l'écart, c'est à cause des préjugés et des imaginaires nationaux qui les emprisonnent. Ainsi, deux points de vue s'opposent. D'un côté, « c'est la France qui est à table, tandis que le clandestin s'active et ronge son frein en cuisine »¹⁰⁶. Si le terme « clandestin » est un peu trop virulent à notre sens pour décrire Sonia et Othman qui sont nés en France, il n'empêche qu'à cause de leur physique ou de leur religion, ils sont considérés de la sorte par les convives de « Madamedu ». Le point de vue des coulisses est donc fondamental dans *Les Invités*, puisqu'il met en avant les failles d'une société qui se considère éclairée et ouverte d'esprit.

Le second roman de Pierre Assouline qui propose un point de vue similaire est un autre texte où sont décrits les rapports entre des bourgeois et leurs domestiques : *Lutetia*. Les coulisses représentent en effet une partie très importante d'un grand hôtel. Elles sont représentées, comme dans le roman précédent, par les cuisines, « le poumon de l'hôtel » (LUT, p. 116). Dans ce lieu de « toutes les rumeurs » (LUT, p. 116) au centre de l'établissement s'organise

¹⁰⁶Mustapha Harzoune, « Pierre Assouline, *Les Invités* », *Hommes et migrations* [En ligne], 1281, mis en ligne le 29 mai 2013, URL : <http://hommesmigrations.revues.org/426>. Page consultée, le 04.11.2013.

la grande pièce de théâtre qui se déroule chaque jour dans les restaurants et les salons du Lutetia. Comme dans *Les Invités*, les coulisses ne sont pas considérées comme un lieu positif. « Grisâtres et lépreuses », elles ont un « aspect clinique » désagréable et presque malsain (LUT, p. 116). Elles offrent ainsi un contraste frappant avec la scène principale, car elles sont aussi ternes que les salons sont brillants et dorés. De plus, une certaine impression d'étouffement et d'oppression s'en dégage. A la manière des intérieurs kafkaïens, les coulisses de l'Hôtel se résument par « des escaliers, des couloirs, des escaliers, des couloirs. Dédales à n'en plus finir et labyrinthes interminables. Des centaines de portes à ouvrir et à refermer » (LUT, p. 53). Labyrinthique et effrayant, l'envers du décor semble être sans issue. Cette description du lieu est d'ailleurs en accord avec les personnages qui y évoluent. Rejetés dans l'ombre et cachés aux yeux des clients, les employés sont traités comme des lépreux, des intouchables que les bourgeois n'ont pas envie de côtoyer et qu'ils ignorent. A l'instar d'Othman, « jamais les employés d'un établissement d'un tel prestige ne s'aventureraient loin de leur propre territoire. On ne verra pas une femme de chambre hors des étages, ni un cuisinier hors de cuisines » (LUT, p. 53). La clientèle ne se mélange pas aux domestiques, qui ne sortent jamais de leurs quartiers, à l'exception des serveurs du restaurant, haïs de tous les autres. A la manière des *Invités* où Othman, l'homme de l'ombre, méprise les convives, les serveurs, comme Sonia, ont parfois tendance à se prendre pour eux. Au sein de ce monde clivé qu'est celui d'un hôtel de luxe, Kiefer occupe une position particulière, comme Sonia. Il n'évolue pas véritablement en coulisses, puisqu'il est souvent dans la grande salle ou le salon de thé de l'établissement, mais ne se mêle pas totalement au Monde, car il reste, tout de même, un employé. Il n'appartient donc ni au camp des serviteurs ni à celui des clients. Pour pouvoir faire son métier de détective, il a besoin d'être dans les coulisses, mais de regarder vers la lumière. Kiefer est donc un personnage de l'entre-deux, ni complètement dedans ni entièrement dehors. Encore plus invisible que le reste des serviteurs, il se décrit comme « l'ombre de [la] trace » fugitive qu'est le personnel de l'Hôtel (LUT, p. 57). Il n'est donc pas un homme de l'ombre, mais réellement une ombre qui passe inaperçue. Cette distance critique avec ceux qu'il observe, le fait de n'appartenir à aucun camp, lui permet de juger objectivement et de comprendre les hommes et les femmes qui habitent le Lutetia.

Finalement, la vie dans les coulisses est aussi marquée par les humiliations et les ingratitude. Oublié de tous, le personnel demeure invisible, qu'il évolue dans les zones d'ombres du Lutetia ou d'un appartement bourgeois. Par leur omniprésence discrète, les domestiques sont au fait de tous les ragots et rumeurs (les Du Vivier ont d'ailleurs engagé Othman afin qu'il ne fréquente que leur appartement et qu'il n'aille pas raconter leurs secrets dans d'autres familles), mais ils ne sont pas moins négligés par leurs employeurs. Cette vision des coulisses omnisciente mais ignorée est représentée par Edouard Kiefer et Sonia, qui sont des personnages évoluant à la frontière entre les deux mondes. A la fois cachés dans l'ombre tout en fréquentant les mêmes endroits que les bourgeois qu'ils observent, ils n'ont pas la même perception que les femmes de chambres et autres liftiers qui ne sortent jamais de leurs quartiers. Tandis que ces derniers sont plutôt méprisants et ironiques au sujet de leurs patrons, Sonia et Kiefer sont admiratifs envers les personnes qu'ils côtoient. Leur point de vue reste

néanmoins celui des coulisses, car s'ils sont assis à la table des nantis, ils ne sont pas leurs égaux. Dans les deux romans que nous venons d'analyser, Pierre Assouline véhicule donc un point de vue particulier grâce à deux personnages principaux. La société française contemporaine ou celle du milieu du XX^e siècle sont ainsi représentées à travers des portraits, mais aussi par le regard analytique de Sonia et Kiefer. Le narrateur de *Lutetia* injecte d'ailleurs souvent sa vision des coulisses dans ses descriptions de personnages historiques ou fictifs. En mettant en avant leurs habitudes alimentaires ou vestimentaires ou en les décrivant à travers les requêtes qu'ils adressent au personnel hôtelier, le détective portraiture des individus avec la vision d'un employé. Cette perception décalée de Sonia et Kiefer permet ainsi à Pierre Assouline d'aborder les grands hommes d'une manière plus privée et de lever le voile sur les préjugés et parfois la cruauté d'individus évoluant dans les hautes sphères de la société.

4.4. La quête et l'enquête au cœur de l'intrigue romanesque

A l'exception des *Invités*, tous les romans de Pierre Assouline relatent une enquête, menée par des personnages au sujet d'un proche ou d'un inconnu, afin de compléter leurs impressions visuelles et d'apporter au portrait des détails véridiques. Qu'elle commence dès le début du livre ou à partir d'un événement déclencheur au centre de l'ouvrage, elle régit alors l'intrigue romanesque. La quête de vérité crée du suspense et éveille la curiosité du lecteur, mais modifie aussi l'espace du roman, qui s'élargit à mesure que la recherche se complexifie. De par l'importance qu'ils accordent à l'enquête, les romans assouliniens sont plus ou moins ressortissants du genre du roman policier, qui peut être divisé en trois sous-genres selon Tzvetan Todorov : le « roman à énigme », le « roman à suspense » et le « roman noir »¹⁰⁷. La définition minimale du roman policier se résume à la focalisation d'un récit « sur un délit grave, juridiquement répréhensible » et dont l'enjeu serait pour le « roman à énigme » de savoir qui a commis ce délit et comment, d'y mettre fin et/ou d'arrêter le criminel dans le « roman noir » et, enfin, d'éviter le délit dans « le roman à suspense »¹⁰⁸. Le but de ce chapitre sera donc de questionner l'importance du genre du roman policier dans des textes où les narrateurs sont des portraitistes utilisant leur enclin pour le détail afin de mener des enquêtes au sujet d'un individu qui les obsède. Pour ce faire, nous nous focaliserons, tout d'abord, sur *La Cliente*, afin de déterminer la manière dont Pierre Assouline s'inspire du « roman à énigme » dans le but de rendre haletante la quête de vérité au sujet de Madame Armand. Nous nous intéresserons ensuite à d'autres *topoi* du genre du roman policier présents dans *Lutetia*, afin de démontrer que ce texte est probablement la plus « noire » des fictions assouliniennes. Nous terminerons par considérer la manière dont les personnages d'enquêteurs ressemblent particulièrement à leur créateur. L'auteur véhicule ainsi des préoccupations au sujet de sa profession à travers ces miroirs de lui-même que sont les différents narrateurs de ses romans.

Dans le premier ouvrage de fiction de Pierre Assouline, *La Cliente*, un biographe utilise sa méthode de recherche scientifique afin de retrouver une femme ayant dénoncé une famille juive

¹⁰⁷Pour plus de détails, voir Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier » [1966], dans *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971, pp. 55-65.

¹⁰⁸Yves Reuters, *Le roman policier*, op. cit., pp. 9-10.

pendant la Seconde Guerre mondiale. Il se transforme alors en policier et le roman raconte l'évolution de ses recherches afin de percer, peu à peu, le mystère de cette cliente particulière. Le crime de cette femme, comme dans un « roman à énigmes », a été commis bien des années auparavant et il s'agit non seulement de rencontrer la coupable, mais aussi de se confronter à elle, afin de rendre justice aux victimes. Comme le souligne Yves Reuters, dans le « roman à énigme », l'action fondatrice (le meurtre) est ellipsée, elle est située dans le passé à reconstituer. Il n'en reste que des traces. L'essentiel de l'action réside dans l'enquête (intellectuelle) qui collecte des indices et tente de leur donner sens, au travers d'observations et d'interrogatoires¹⁰⁹. Cette définition correspond tout à fait au comportement du narrateur de *La Cliente*, qui mène son enquête à la fois dans les archives, mais aussi auprès de témoins ayant côtoyé Madame Armand. Toutefois, en opposition à ce premier type de roman policier, le détective de *La Cliente* n'est pas du tout un *armchair detective* (*détective en fauteuil*), mais définitivement un enquêteur vigoureux, qui n'a pas peur de forcer des portes afin d'obtenir les informations désirées. Ces deux remarques démontrent que *La Cliente* s'inscrit non seulement dans le genre du « roman occupé », mais aussi dans le renouveau du roman policier au début des années quatre-vingt-dix. Cette époque marque, selon Catherine Douzou, un regain d'intérêt pour « les grands événements » qui suscitent « de nombreux récits d'enquête, avatars du roman policier »¹¹⁰. Ces œuvres, à la manière de *La Cliente*, questionnent les actes inciviques commis pendant la Seconde Guerre mondiale et les mettent en relation avec le monde contemporain. Si ces textes prennent la forme du roman policier, c'est que la question des actes amoraux commis par des Français sous l'Occupation est considérée comme un « mystère à résoudre »¹¹¹. Les narrateurs, comme celui de *La Cliente*, se rendent alors aux archives où ils découvrent des traces, telles les lettres de dénonciations, qui conservent la mémoire de l'histoire et sont des « liens essentiels avec le passé »¹¹². Comme le précise Catherine Douzou, les indices sont parfois difficiles à interpréter et, « détruites par le temps, rendues muettes à la suite de la disparition des témoins, les traces peuvent être travesties »¹¹³, demeurant parfois illisibles. Il en est ainsi des marques sur le visage de la cliente. En effet, dès sa première rencontre avec la vieille femme, le narrateur se rend compte que son visage est étrange. Il devient peu à peu une énigme obsédante, puisque les cicatrices qui le strient font prendre conscience au biographe-enquêteur du chaos qu'a dû être la vie de Mme Armand. Il y a ainsi, au centre du texte, une volonté de réparer les injustices du passé, mais aussi « une interrogation sur l'identité problématique d'un protagoniste »¹¹⁴. Le problème, souligne encore Catherine Douzou, est que même « si les données objectives de l'identité sont reconstituées, l'individu reste un mystère dès lors que les enquêtes privilégient la vie intérieure du sujet »¹¹⁵. Le narrateur de *La Cliente* ne souhaite pas

¹⁰⁹Yves Reuters, *Le roman policier*, op. cit., p. 44.

¹¹⁰Blanckeman, Bruno, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir), « Avant-Propos », dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., p. 101.

¹¹¹Catherine Douzou, « Histoires d'enquêtes : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir), op. cit., p. 115.

¹¹²*Idem*, p. 117.

¹¹³*Idem*, p. 118.

¹¹⁴*Idem*, p. 119.

¹¹⁵*Ibid.*

uniquement découvrir et punir le coupable d'un crime, mais désire surtout comprendre les raisons de son acte. En parallèle à la vengeance qu'il espère prendre sur la fleuriste pour la punir de ce qu'elle a fait durant la guerre, il désire aussi connaître l'histoire de cette femme. Le mystère sera maintenu jusqu'à la fin du roman où le biographe-enquêteur décide de rencontrer le miroitier qui lui révélera les raisons de l'aspect particulier du visage de Mme Armand. Comme dans le « roman à énigme », *La Cliente* met donc en scène une enquête méthodique où le narrateur tente de reconstituer le puzzle de la vie d'une femme, symbolisé par les pièces multiples constituant son visage. Toutefois, en opposition avec ce type de texte, la fin de l'histoire n'apporte pas de conclusions définitives et le lecteur est laissé avec ses doutes tant au sujet de la cliente qu'au sujet des causes de la délation pendant la guerre.

En plus de l'enquête typique du roman policier, d'autres *topoi* du genre sont utilisés dans les fictions de Pierre Assouline. Catherine Douzou note, par exemple, que le monde des œuvres de Modiano ou Daeninckx, à la manière de celui de *La Cliente*, est « décolorisé par l'angoisse [et] rappelle les films en noir et blanc de cette époque et multiplie les décors sombres, nocturnes, brumeux » à la manière du « roman noir »¹¹⁶. Cette ambiance grise et oppressante habite aussi *Etat Limite* et *Double Vie*, qui mettent en scène des narrateurs se complaisant dans des espaces clos et sombres. Mais, le style du roman policier est surtout présent dans *Lutetia* où le personnage principal est réellement un détective. Tout d'abord, à la manière de l'enquêteur type du « roman noir » décrit par Yves Reuters, Edouard Kiefer est un homme « solitaire, distant des institutions [qui] se déplace incessamment »¹¹⁷ bien que cela soit uniquement à l'intérieur de l'Hôtel, sa ville. En marge de la société, il sent bien qu'il ne fait pas partie de la famille de l'hôtellerie. Il était d'ailleurs déjà considéré comme un étranger dans la police, car il a « le chic pour [se] marginaliser. Pour rester hors champ » (LUT, p. 42). Cette distance qu'il prend avec ses semblables n'est pas la marque d'un sentiment de supériorité, mais découle de sa passion pour l'observation des individus. Ce comportement lui attire toutefois l'hostilité de ses collègues.

Voici ce qu'il raconte au sujet de ses relations avec les employés du *Lutetia* :

De toute façon, on m'avait toujours et partout considéré comme un flic. Pourtant, j'évitais de fliquer le personnel [...] Il est vrai que, contrairement à eux, je n'avais pas grimpé un à un les échelons de la profession hôtelière. [...] Quand ils me traitaient de flic, ils croyaient avoir tout dit, les malheureux ! [...] J'en ai toujours éprouvé une certaine fierté. (LUT, pp. 41-42)

Ce monologue intérieur de Kiefer met en avant la manière particulière qu'il a de s'exprimer. Il utilise diverses expressions typiques du « roman noir », tels « flic » ou « fliquer ». Dans la bouche de certains de ses collègues, ces termes s'apparentent à des insultes et se rapprochent des mots « espion » ou « espionner », avec toute la dimension d'inquisition et d'intrusion qu'ils suggèrent. Dans l'esprit de Kiefer, ces expressions ne sont pas dépréciatives, dans la mesure où il est fier de la profession qu'il exerce et qu'il n'a « plus rien à prouver » à personne (LUT, p. 42). Ainsi, si les clients s'adressent généralement à lui en l'appelant « Monsieur Edouard » ou « Monsieur

¹¹⁶Catherine Douzou, « Histoires d'enquêtes : quand le récit déclare forfait [...] », *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁷Yves Reuters, *Le roman policier*, *op. cit.*, p. 62.

Kiefer », il se qualifie lui-même de « flic », de manière plutôt laudative, tandis que le reste du personnel, et même son patron, voient dans ce terme une agression et l'utilisent pour l'insulter ou l'accuser. Au contraire de ce que pensent certains employés, sa profession ne consiste pourtant pas à « fliquer » les individus, mais plutôt à maintenir l'ordre et le bon fonctionnement de l'Hôtel. Pour Kiefer, comme pour l'inspecteur type du « roman noir », « les enquêtes sont [...] une affaire personnelle, il est un homme de valeurs »¹¹⁸. Dans ce type de roman policier, à l'opposé du « roman à énigme », où le détective est un « dilettante éclairé [...] original et parfois oisif » qui se distingue par ses « capacités intellectuelles plus développées que ses compétences physiques » et se déplace très peu¹¹⁹, l'enquêteur, à la manière de Kiefer, est un professionnel qui n'a pas peur de se salir les mains. Dans la dernière partie du roman, une scène d'interrogatoire « musclé » exemplifie cette idée. Alors que Kiefer s'acharne à prouver qu'un des rapatriés est, en réalité, un ancien nazi, Lutetia se transforme en commissariat. Le suspect est alors isolé « dans une petite pièce de l'entresol » avec un « déporté de confiance » tapis dans un coin et « enveloppé par la pénombre » (LUT, pp. 376-377). Dans ces pages consacrées aux interrogatoires ressurgit alors l'ambiance tendue et lugubre du « roman noir », avec ses salles en sous-sols et ses inspecteurs sans scrupules. A un certain point, le comportement d'un jeune sous-lieutenant agace Kiefer à un tel point qu'il se voit forcé d'intervenir. Le dialogue témoigne alors des rapports de force entre les deux « collègues ». Voici une partie de cet échange :

« Ecoute moi bien, petit con. Ces gens que tu traites comme du bétail sont des miraculés. [...] Alors tu vas changer de ton très vite, et tu vas apprendre à les respecter, à les honorer même. Compris ?
 - Ouais...
 - Plus fort ! hurlais-je.
 - Compris ! Ouais, compris ! » (LUT, p. 380)

Comme dans les dialogues du « roman noir », les personnages utilisent ici des appellatifs dépréciateurs, tel que « petit con » et Kiefer s'exprime à l'impératif, tandis que le sous-lieutenant répond « ouais », de manière familière. Plus tard dans la journée, l'enquêteur est confronté à un déporté dont il n'est pas sûr du statut et finit même par lui ordonner de se déshabiller. Devant le refus d'obtempérer de l'homme en question, Kiefer saisit « sa chemise et la lui [arrache] de force. Son opposition [est alors] telle qu'[ils se renversent] tous les deux sur des piles de dossiers [...] » (LUT, p. 392). Confusion, bagarres, langage familier et tentatives de fuite sont condensés dans cet épisode particulièrement sombre de la vie du Lutetia. Dans ces années noires, le roman prend soudain la couleur de l'histoire. Cette tendance se ressent dans le ton des personnages comme dans leurs actions qui n'ont plus rien à voir avec la vie dans le monde civilisé et paisible d'avant-guerre.

Finalement, les enquêteurs au premier plan des romans assouliniens se rapprochent particulièrement du biographe de par leur méthode d'investigation et leur quête de vérité au sujet d'un individu. Voici ce qu'explique Pierre Assouline au sujet de la trame d'*Une Question d'Orgueil* : « l'enquête que je raconte, je l'ai faite : je n'ai pas eu à inventer un personnage

¹¹⁸ Yves Reuters, *Le roman policier*, op. cit., p. 62.

¹¹⁹ *Idem*, pp. 47-48.

d'enquêteur. Mais ce n'est pas moi le sujet, c'est une manière d'embarquer le lecteur pour lui montrer ce qu'est une enquête »¹²⁰. La similitude entre l'auteur et ses différents narrateurs est néanmoins troublante et nous nous focaliserons ici sur le personnage principal d'*Etat Limite* : François-Marie Samson. Ce dernier ressemble à Assouline de par son travail de généalogiste, qui le pousse à entreprendre des enquêtes fouillées au sujet d'une grande famille bourgeoise. Sa méthode de recherche est semblable à celle des narrateurs de *La Cliente* ou d'*Une Question d'Orgueil*, mais surtout à celle de Pierre Assouline. Samson commence par « inventorier et épilucher » (EL, p. 60) divers documents d'état civil, des « registres paroissiaux » ou encore des « actes notariés » avec minutie. Il se rend ensuite dans diverses archives départementales et s'attaque enfin au « sel de l'enquête, la recherche purement historique auprès des spécialistes [...] » (EL, p. 61). François-Marie Samson, à la manière de Pierre Assouline, est un chercheur de l'histoire, doublé d'un enquêteur, car « un généalogiste a toujours une âme de détective » (EL, p. 138). Tout comme le biographe, ce qui l'intéresse chez un individu, c'est sa part sombre, « la fêlure [...] la faille [...] Toute sa curiosité n'avait pour objet que de cerner le lieu et l'instant de cette brèche dans une vie » (EL, p. 151). Si Assouline est hanté par ses biographiés, Samson, le généalogiste, est obsédé par des familles (EL, p. 151). Enfin, *Etat Limite* témoigne de la passion habitant le biographe à travers les activités de Samson, mais aborde aussi ses préoccupations. Lorsqu'au terme de son enquête, le généalogiste révèle les très anciennes origines juives d'Inès de Chemillé, il culpabilise et se sent « dans la peau d'un de ces inspecteurs du Commissariat aux questions juives » (EL, p. 139). Sa faute réside dans le fait qu'« en poussant si loin et si profond l'enquête sur le passé enfoui des Créanges de Vantoux, il avait remué leurs zones d'ombre » (EL, p. 139). Se pose alors la question de l'éthique du biographe et du détective. Jusqu'à quel point peuvent-ils enquêter sur l'intimité des individus sans que cela ne devienne immoral ? Et surtout, dans quelle mesure doivent-ils révéler certains secrets au sujet d'origines parfois troubles et souvent ignorées, « à des gens qui n'ont rien demandé » (EL, p. 139) ? Ces questions, Pierre Assouline se les est posées plusieurs fois au cours de la rédaction de ses biographies, notamment au sujet de celles d'Hergé et de Gaston Gallimard. L'imposition de certaines vérités comporte une part de violence de laquelle tout biographe, généalogiste et enquêteur doit être conscient (EL, p. 139). La révélation devient d'autant plus difficile quand le chercheur, à la manière de Samson, se prendre d'affection pour le sujet de son enquête.

4.5. L'exactitude des faits historiques : archives et fiches

La thématique des archives est présente dans tous les romans de Pierre Assouline où le narrateur mène l'enquête car, comme l'auteur le souligne dans *La Cliente*, la vérité se trouve « là et nulle part ailleurs » (CLI, p. 18). Tous ses textes de fiction, à l'exception des *Invités*, proposent donc une réflexion sur l'archive qu'elle soit vidéo comme dans *Double Vie*, ou écrite comme dans *Etat Limite*, *Une Question d'Orgueil* et *La Cliente*. Dans ces quatre ouvrages où le personnage principal enquête au sujet d'un proche, d'une traîtresse ou d'un espion, les archives et les

¹²⁰Mariella Esvant, Entretien de décembre 2012 avec Pierre Assouline, pour le quotidien *lanouvellerépublique.fr* [en ligne], au sujet d'*Une Question d'Orgueil*, op. cit.

documents historiques ont une grande importance, au même titre que les images de vidéosurveillance. Enfin, le roman historique *Lutetia*, bien qu'il ne raconte pas une quête au sujet d'un personnage, met en scène Edouard Kiefer, un détective obnubilé par la rédaction de fiches témoignant de ses enquêtes fouillées sur les clients de l'Hôtel. Tout d'abord, comme l'affirme le narrateur de *La Cliente*, « les archives sont le sel de la recherche » (CLI, p. 17). L'enquêteur, qu'il soit biographe, généalogiste ou romancier, peut être certain d'une chose : « La réponse à [sa] question se [trouve] enfouie quelque part dans l'un de ces millions de documents poussiéreux » qui forment les archives publiques françaises (CLI, p. 18). C'est pourquoi le détective doit se montrer tenace et ne jamais « céder au découragement, [...] ne jamais se résigner » (QO, p. 67), car si les gens se laissent difficilement aborder, les documents ne sont pas moins hermétiques. Il faut bien entendu « s'en méfier [...] les critiquer et les bousculer » (CLI, p. 18), mais après des recherches minutieuses et solitaires, l'enquêteur trouve, en général, la perle rare, le document inédit. Si les archives sont un monde souterrain fantastique, elles sont néanmoins labyrinthiques et vertigineuses par la masse des documents qui s'y trouve. C'est pourquoi la méthode d'investigation se doit d'être scientifique et rien ne peut être laissé au hasard. Ainsi, lorsque le biographe, après des mois d'isolement, tombe enfin sur le document tant convoité, le travail n'est pas encore terminé. Comme l'explique le narrateur de *La Cliente*, « la photocopie du document [lui] étant interdite, [il] s'empressa de recopier le texte à la virgule près. Un vrai travail de calligraphe » (CLI, p. 89). Le biographe-enquêteur décalque même quelques mots dans l'éventualité d'une expertise graphologique. Cette enquête infinie dans les archives représente la tâche énorme du biographe qui recherche de minimes détails dans trois-mille kilomètres de rayonnages et de cartons rien qu'en France. Cette quête peut alors devenir abyssale et le danger que court le chercheur est de se perdre dans les méandres de l'Histoire. S'il faut parfois des semaines et même des mois pour retrouver un document, à la manière des jours qu'il a fallu au narrateur d'*Une Question d'Orgueil* pour « mettre la main sur [...] une note qui n'existait nulle part ailleurs » (QO, p. 67), les découvertes peuvent s'avérer décevantes. De plus, après la rencontre avec la preuve indispensable pour lancer la recherche, le biographe doit encore parvenir à la faire parler. Débute alors la recherche des traces déposées par les individus qui sont présentes dans les interstices de l'Histoire et non pas dans ses grandes lignes. Ainsi, si « le grain d'une voix fait défaut à ceux qui n'approchent le mystère d'un homme que par le biais du document » (QO, p. 153), l'archive s'avère néanmoins indispensable à l'historien-biographe désireux de tenir des certitudes factuelles. Les documents historiques sont des « pierres authentiques » (QO, p. 154), qui, combinées aux traces d'une personnalité glanées dans des entretiens et des correspondances, permettent à l'enquêteur de reconstituer le puzzle d'une vie.

Afin d'organiser le fruit de ses recherches dans les archives, le biographe-enquêteur rédige des fiches plus ou moins longues au sujet de ses biographiés. C'est alors dans le *Lutetia* où le personnage principal est détective que la thématique des fiches est la plus développée. Ainsi que nous l'avons évoqué dans le chapitre consacré au portrait comme art de vivre, Edouard Kiefer passe la plus grande partie de son temps à observer les habitants de l'Hôtel pour réduire leurs caractéristiques physiques et psychologiques en quelques détails précis sur des fiches. Ces documents sont d'ailleurs présentés dans le roman comme des bostons blancs unis pour les

clients et à carreaux pour les employés. Après les avoir rédigés, le détective les archive dans sa chambre, les plus sensibles dans un coffre fermé. A l'arrivée de la guerre, ces précieux documents seront cachés dans les sous-sols, avec les grands crus millésimés. Comme les lettres de dénonciation évoquées dans *La Cliente*, les fiches deviendront des écrits retrouvés après le conflit, comme un « héritage sans testament »¹²¹. Finalement, l'archive ne prend pas uniquement la forme du document historique, mais peut aussi être un enregistrement, un bâtiment ou même un lieu particulier. Dans la deuxième partie de *Double Vie*, Rémi Laredo, est poussé à l'investigation après la disparition subite de sa maîtresse. Convaincu que les recherches policières au sujet de son amante l'amèneront à lui, il préfère anticiper cette enquête, « afin de désamorcer les effets les plus néfastes » (DV, p. 158). Sa quête a ainsi deux buts précis : la collecte d'indices concernant la disparition de Victoria, et surtout la découverte de preuves de leur amour « afin de mieux les effacer » (DV, p. 158). Pour ce faire, il décide de revenir sur leurs pas et de visiter tous les lieux qu'ils ont fréquentés. A mesure qu'il progresse, il se rend compte qu'une multitude de traces sont ineffaçables et qu'elles pourraient très facilement être retrouvées par un officier de police. Paiements par carte de crédit, « procès-verbaux de stationnement [...], relevés téléphoniques » (DV, p. 159), courriels et messages téléphoniques sont autant de preuves de leur culpabilité. Comme le fait remarquer le narrateur, toute leur vie, « qu'il croyait privée était en réalité en fiches, gravée dans le disque dur de la société » (DV, p. 160). Dans ce roman, ce n'est donc ni un biographe, ni un détective qui rédige des fiches sur des individus, mais un citoyen lambda qui comprend que toute sa vie a été enregistrée à son insu. En plus des preuves écrites, Rémi découvre toutes les bandes vidéo des « musées, galeries, salles des ventes » (DV, p. 160) qu'il a fréquentés avec Victoria. Il prend ainsi conscience du « véritable climat d'espionnage » (DV, p. 160) dans lequel l'individu du XXI^e siècle est forcé d'évoluer. Ce roman met donc le doigt sur les dérives et la perversité de notre société contemporaine qui, grâce à la technologie, emprisonne ses individus en enregistrant leurs moindres faits et gestes, tout en leur faisant croire qu'elle les libère¹²². Ainsi, les documents présents dans des archives privées ou publiques sont de multiples éclats de vie, qui n'intéressent pas l'historien, mais reflètent les mœurs d'une société d'une meilleure façon que des longs récits d'événements globaux. Les romans de Pierre Assouline proposent donc une réflexion sur l'opposition entre exactitude et vérité dans la recherche de l'authenticité au sujet d'un individu. En mettant en scène des personnages d'enquêteurs, l'écrivain représente alors les deux facettes de son métier qu'il tente de joindre. Selon cet auteur, la justesse d'un caractère ne peut être rendue qu'à travers l'art du portrait romanesque s'attardant sur des détails clé. Néanmoins, l'exactitude des faits historiques se trouvant dans les archives doit aussi être mobilisée, afin de replacer tout personnage réel ou fictionnel dans un contexte historique plus large. Combinées, l'exactitude des documents et la vérité décelable dans les détails d'un portrait, permettent alors de toucher aux secrets d'une âme, qui nous informent aussi sur l'atmosphère particulière d'une époque.

¹²¹En référence à l'expression d'Hannah Arendt, qu'elle définit dans son ouvrage *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, trad. de l'anglais sous la dir. de Patrick Lévy, Paris : Gallimard, (Folio. Essais), 1994.

¹²²Frédéric Grolleau, Entretien de septembre 2001 avec Pierre Assouline pour le site internet *littéraire.com*, au sujet de *Double Vie*, *op. cit.*

5. Jeux de temps et d'espace dans les romans

5.1. La grande Histoire face aux petites histoires

Au centre de la production romanesque de Pierre Assouline se trouve un ouvrage que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises au cours de ce travail : *Lutetia*. Alors qu'au chapitre précédent, nous avons souligné les similitudes entre ce texte et le genre du roman policier, nous allons à présent considérer la façon dont Assouline inscrit ce récit de fiction dans la tradition du roman historique. Tout d'abord, comme le précise Dominique Viart, les années quatre-vingt-dix à deux-mille marquent un retour du roman historique dans le champ de la littérature française. Il était sans doute normal, selon lui, « qu'un siècle finissant se retourne sur lui-même d'autant que sa traversée ne fut pas de tout repos »¹²³. Comme nous l'avons constaté avec *La Cliente*, à la fin du XX^e siècle, les écrivains questionnent leur histoire proche dans des romans qui sont habités par la responsabilité de raconter la vision des hommes communs de l'Occupation et de la guerre. *Lutetia* se trouve au cœur de cette problématique, dans la mesure où le narrateur à la première personne, Kiefer, raconte les événements à Paris de 1938 à 1945 selon son point de vue personnel. Dans ce texte, comme dans tout roman historique, plusieurs petites histoires s'imbriquent dans la grande Histoire, à la manière de la passion amoureuse de Kiefer et Nathalie. Nous nous intéresserons, dans cette partie, à ces individus, représentés par le détective du *Lutetia* et ses collègues, qui sont placés au centre du texte afin de restituer et d'éclairer ce que l'Histoire laisse de côté. En s'attardant sur ces figures singulières qui n'ont pas marqué une époque mais la symbolisent, le roman historique s'intéresse aux « anecdotes », aux « petits événements qui se rattachent à une période historique »¹²⁴. Au contraire de l'Histoire avec un grand « H », la petite histoire s'attache au côté anecdotique des événements historiques, qui permet bien souvent de cerner avec plus de justesse l'atmosphère d'un temps révolu. *Lutetia* est un roman particulier puisqu'il se divise en trois phases distinctes, à la manière des biographies « classiques » de Pierre Assouline. Aux années de tranquillité dans lesquelles le lecteur ressent la nostalgie de la fin d'une époque paisible où « les gens prenaient le temps » de vivre (LUT, p. 133), succède la période noire de la guerre et de l'Occupation. Le livre se termine sur une note positive avec la rédemption de l'Hôtel, qui accueille les rescapés des camps de concentration nazis. Bien que, dans *Lutetia*, Pierre Assouline analyse la vie d'un établissement luxueux durant huit ans seulement, l'ouvrage est particulièrement dense, puisque ces années ont peut-être été les plus mouvementées du XX^e siècle. A chaque période du roman correspondent alors des personnages l'incarnant tant par leurs attitudes que leurs habillements ou leurs manières de s'exprimer. Ces êtres fictifs rendent compte de la vie au *Lutetia* de 1938 à 1945, en exprimant, mieux que toute réflexion historique, l'ambiguïté de cette époque.

Tout d'abord, « le monde d'avant » est décrit dès le commencement du récit, après le prologue, à travers une galerie de portraits. Les individus ne sont qu'esquissés, mais le lecteur

¹²³Dominique Viart, « Avant-Propos », dans *Ecritures contemporaines 10, Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen : Lettres modernes Minard, 2009, p. 3.

¹²⁴*Grand robert de la langue française* [en ligne], Article « histoire », URL : <http://gr.bvdep.com>. Page consultée, le 12.11.2013.

perçoit déjà, à travers la description de cette « dame chapeautée » et habillée chez Poiret, attablée auprès d'une riche « famille polonaise » (LUT, p. 24), la saveur d'un temps révolu. Au cours d'une rencontre entre Kiefer et un journaliste mondain, Pierre Assouline s'attarde aussi sur la présentation de personnalités historiques ayant réellement habité l'Hôtel à l'époque, tels Henry Matisse ou Antoine de Saint-Exupéry. Cette ambiance d'avant-guerre est complétée par des mœurs témoignant d'un temps où les grands Hôtels étaient fréquentés par une noblesse que la guerre désenchantera. Un détail parmi tant d'autres exemplifie parfaitement cette idée. Le récit s'ouvre en effet sur une dispute entre l'homme d'affaires allemand Lothar Jundt et le capitaine de Vérigny, qui se règlera par un duel à l'épée que Kiefer lui-même qualifie de « dérisoire » (LUT, p. 29). Entre ces officiers ennemis appartenant à deux familles nobles et catholiques, l'affront ne peut être lavé que par le fer. Au détour de leur duel et des termes d'escrime utilisés par le narrateur, c'est toute la « vieille Europe des militaires » (LUT, p. 30) qui se réveille. Non seulement, ce combat représente une époque disparue, mais il symbolise aussi la tension régnant en 1938, à la veille de la guerre. Ce minuscule duel oppose ainsi deux personnages fictifs, qui n'ont pas de grande importance dans l'intrigue romanesque, mais qui représentent le conflit mondial qui aura bientôt lieu. Si Kiefer voit dans la victoire du capitaine français un « symbole plus fort que toutes les analyses [...] quelque chose comme le parfum » de l'invincibilité de la France (LUT, pp. 32 et 33), le futur lui prouvera malheureusement le contraire.

La seconde partie du roman, intitulée « pendant ce temps », continue de mettre en scène des personnages types représentant une époque particulière. Si l'opposition entre Allemands et Français était déjà sensible avant la guerre, elle s'affirme, bien entendu, sous l'Occupation et les individus sont plus que jamais classés en groupes antagonistes. Occupants, résistants, collaborateurs et profiteurs du marché noir sont alors décrits par Kiefer dans des portraits qui permettent de saisir la tension ambiante à Paris de 1939 à 1945. Cette partie, comme la précédente déjà, rappelle les romans de Walter Scott, où la couleur locale et la vie quotidienne sont rendues fidèlement et une « opposition entre des personnages types incarnant des forces antagonistes »¹²⁵ est créée. Alors que la période d'avant-guerre était brillante et colorée, les années de conflit sont définitivement moroses. Rien que du point de vue des chaussures, Kiefer ne constate qu'une longue série de « bottes noires, brillantes, uniformes et sans états d'âme » (LUT, p. 199). Le reste de l'habillement des nazis n'est pas plus réjouissant. Comme l'explique le détective, « même ceux qui évoluaient en civil avaient l'air d'être en uniforme » (LUT, p. 228). Cette impression de monotonie et de tristesse contraste alors fortement avec l'ambiance apaisée de l'Hôtel avant la guerre et les vêtements chatoyants des riches clients l'habitant. Dans ces années noires teintées de gris foncé, les occupants, mêlant rigueur prussienne et francophilie, sont décrits en détails par Kiefer. Ce dernier va jusqu'à restituer les fiches de divers soldats allemands sans les recontextualiser, comme s'il refusait de les faire entrer tout à fait dans son récit. Face à ces occupants dont le narrateur souligne l'ambivalence ; souvent antinazis mais militaires par devoir, et toujours amoureux de la France et de sa culture, il s'attarde plus

¹²⁵Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris : Klincksieck, (50 questions), 2006, p. 51.

longtemps sur les véritables criminels de l'époque : les collaborateurs et autres profiteurs de guerre. En effet, tous ne sont pas comme Félix et, selon Kiefer, « on vit des individus abdiquer tout ce qui les fondait. Certains, par goût de la servitude, lâcheté ou opportunisme. D'autres par inconscience » (LUT, p. 211). La perversité de cette période sombre de l'histoire de France est représentée par deux hommes en particulier : Bonny et Lafont, un policier véreux et un criminel notoire, qui entrent « en majesté à Lutetia » (LUT, p. 256). Ces deux personnages sans aucune moralité et perpétuellement emprisonnés en temps normal incarnent alors « le pouvoir, la puissance, l'argent. [...] Désormais la loi c'était eux » (LUT, pp. 257-258). Sous la botte allemande, Kiefer constate alors que toutes les valeurs sont renversées, que les traîtres deviennent influents et reconnus par l'Occupant et que les criminels sont la nouvelle « police de secours » (LUT, p. 257), adjoints de la Gestapo. A travers ses descriptions précises de l'uniforme des Allemands comme des vêtements clinquants de ces parvenus de guerre, Kiefer transmet ainsi toutes les perversités et les trahisons de la vie à Paris pendant Second conflit mondial.

La guerre cessera finalement et le Lutetia trouvera sa rédemption. « La vie après » reprend toutefois lentement, poursuivie, dans un premier temps, par les survivants des atrocités qu'elle a engendrées. Les déportés, appelés par litote « rapatriés », sont en effet envoyés à l'Hôtel afin d'être soignés et d'attendre leurs proches. Un nouveau type de clients occupe encore une fois l'établissement, tandis qu'autour d'eux virevoltent une armée de médecins, d'infirmières, de bénévoles et de familles désespérées. A nouveau, Kiefer est chargé « du service d'ordre à l'intérieur et sur le parvis de l'Hôtel » (LUT, p. 333), mais il a plus de peine cette fois-ci à décrire les individus qui traversent le hall du Lutetia. Voici comment il explique ce phénomène si particulier dans son cas :

Je n'aurai jamais croisé autant de destins qu'au cours de ces mois inouïs de 1945, et jamais noirci aussi peu de fiches. A peine quelques bostols sur les dirigeants du Centre. Le reste, ces centaines de biographies en morceaux, je n'aurais même pas songé à les emprisonner dans un misérable bout de carton blanc uni. Ces vies-là étaient irréductibles à cette discipline-là. Tant de gens ne racontaient pas par crainte de passer pour des affabulateurs. (LUT, p. 455)

Dans la mesure où les fiches d'Edouard Kiefer sont assimilables à des mini-biographies, c'est-à-dire à des récits de vies en quelques détails clés, il lui paraît impossible d'en rédiger pour les déportés. Ces individus ont vécu des choses tellement invraisemblables dans les camps nazis, que cette période de leur vie lui paraît irracontable. A travers sa simple réflexion sur la fiche descriptive, il pose ainsi la question de la littérature et de l'écriture après Auschwitz. Si Kiefer ne prétend pas raconter les horreurs vécues par ces survivants, il les dépeint néanmoins par fragments, ainsi que leurs familles les attendant désespérément. Ces bribes de portraits permettent alors de s'imaginer un tant soit peu l'état d'esprit de cette époque mêlant espoir et horreur. Par exemple, au milieu de la foule des gens attendant sur le parvis, la figure de Mme Charpak surgit. Cette dernière « se disait sûre et certaine du retour de son fils Grisha dit Georges. [...] Dès qu'il réapparut au saut du bus, malgré sa tenue rayée, ses cheveux ras et sa maigreur, le fils et la mère se reconnurent » (LUT, p. 351). De la description de tous ces individus se dégagent alors quelques détails fondamentaux : la maigreur et les cheveux ras des déportés, tout d'abord,

mais surtout leur habit rayé, perçu « comme une seconde peau » (LUT, p. 367). Ces personnages, omniprésents dans la dernière partie du livre, n'évoquent pourtant pas Paris en 1945, à la manière des individus décrits précédemment, mais plutôt Treblinka, Auschwitz, Birkenau ou encore Dachau de 1939 à 1945. A travers leur présence au Lutetia, ils montrent aux Français, à ceux qui n'ont pas quitté Paris, ce que certains ont tenté de nier et que personne n'aurait pu imaginer. En face de ces individus témoignant d'un lieu hors du temps et d'où personne ne revient, les quelques soignants et membres de la famille ne sont que très peu décrits. Comme dans les parties précédentes, le texte s'intéresse aux « clients » de l'Hôtel, représentatifs d'une époque particulière. La différence réside dans le fait que ces êtres humains ne sont d'aucune époque et d'aucun endroit, d'où la difficulté de les peindre.

Dans *Lutetia*, Pierre Assouline s'intéresse donc à la petite histoire, celle qui n'est pas présente dans les livres. Les événements ne sont pas racontés à travers des dates précises, à l'exception des repères temporels indiquant les années, mais grâce à des personnages types et des instants clés. Comme le dit Kiefer, « les dates sont bonnes pour les historiens, elles s'adressent à la mémoire et à l'intelligence, quand les heures font appel à notre sensibilité et à notre émotion. Seuls les instants demeurent inoubliables » (LUT, p. 151). Au cœur de chaque partie du roman se trouvent un ou plusieurs instants fondamentaux pour le narrateur, à travers le regard duquel nous percevons l'Histoire en marche. En s'attardant sur la description de personnages fictifs - à l'exception de quelques grands hommes et des rapatriés dont tous les noms sont réels - Assouline permet donc à son lecteur d'envisager les événements historiques d'une autre manière. De par la sensibilité de Kiefer et son regard restreint sur les événements, le récit historique est subjectif et intériorisé. Grâce à ce phénomène de rapetissement de l'Histoire, le lecteur peut plus facilement s'imaginer l'ambiance particulière de la vie parisienne de 1938 à 1945. Finalement, en proposant de percevoir la guerre et l'Occupation à travers le regard d'individus communs, Pierre Assouline prend la parole pour tous les parisiens et les Français lambda qui ont souffert ou sont morts pendant ces années obscures. *Lutetia* est donc aussi un témoignage à la place de ces êtres minuscules, absents des manuels scolaires, qui n'ont pas joué de rôle véritable, mais ont néanmoins vécu les événements de manière intense et douloureuse.

5.2. Variations de Huis clos

Deux romans de Pierre Assouline se déroulent à huis clos et respectent de manière plus ou moins exacte les règles de ce genre théâtral. Dans une définition stricte, le huis clos désigne, au théâtre, au cinéma ou en littérature, une intrigue se déroulant dans un lieu unique, et dans l'ensemble de laquelle tous les personnages sont présents. *Les Invités*, tout d'abord, met en scène un dîner mondain et respecte tous les codes du genre. Ce texte, qui s'inspire entre autre du film *La Terrasse* d'Ettore Scola, se présente comme un drame bourgeois. Comme l'explique Pierre Assouline lors d'un entretien, le « principe même du livre [...] c'est la règle des trois unités : unité de temps, unité de lieu et unité d'action. C'est un roman qui commence vers 18h, un jour de semaine, et qui s'achève le lendemain. [...] Il y a quatorze personnages»¹²⁶ présents tout au long

¹²⁶Pierre Assouline, Rencontre et dédicace à la FNAC Montparnasse du 5 mars 2009, *op. cit.*

du récit. De plus, l'histoire est aussi séparée en plusieurs « actes » qui se déroulent chacun dans un espace différent. A la manière du précédent, le roman *Lutetia* se joue aussi à huis clos, mais de façon détournée. En effet, bien que les unités de temps, lieux et action n'y soient pas respectées et que les clients de l'Hôtel varient, le narrateur ne sort jamais de l'établissement. La perspective qui nous est donnée sur les événements historiques et sur la vie parisienne de 1938 à 1945 est ainsi réduite à la vision de Kiefer. Ce dernier décrit les événements de cette période sombre à travers les échos du monde extérieur qu'il capte chez différents clients et les quelques rares regards qu'il jette vers la rue longeant le Lutetia. Le but de ce chapitre sera alors, dans un premier temps, d'analyser le rôle que tient chaque espace de l'appartement des Du Vivier dans le rituel du dîner mondain auquel les convives participent dans *Les Invités*. Nous nous intéresserons ensuite à la vision particulière du monde que les deux romans proposent, à travers la perspective de personnages confinés dans un espace clos. Tous deux présentent en effet une opposition entre espaces extérieurs hostiles et espaces intérieurs valorisés. L'Hôtel, comme l'appartement, sont décrits comme des cocons protecteurs desquels les personnages ne désirent pas sortir ; ce qui justifie la narration à huis clos.

5.2.1. *Les Invités*

Considérons, tout d'abord, le décor de l'espace intérieur de ce roman et l'agencement des différentes pièces de l'appartement, ainsi que leur fonction. Le cadre général est déjà singulier. Comme l'indique le narrateur, « la révolution française semblait s'être arrêtée il y a longtemps déjà aux portes de ce faubourg Saint-Germain dont la rue Las Cases traçait l'une des frontières d'autant plus infranchissables qu'elles en étaient invisibles » (INV, p. 15). Dans ce lieu particulier, perdu dans une autre époque, « la rumeur du monde n'y parvenait qu'assourdie et sa misère [...] ne se manifestait que feutrée » (INV, p. 15). Si cette première introduction ne nous informe pas directement sur l'espace de l'appartement des Du Vivier, qui ne sera d'ailleurs jamais réellement décrit précisément, elle nous donne tout de même une impression générale de l'ambiance qui y règne, ainsi que de la qualité des hôtes. La première impression qui se dégage du lieu et de ses habitants est celle d'individus cultivés, ce qui impose des conversations élevées et de la tenue dans les propos comme dans les comportements. Par exemple, Sévillano et Hubert d'A. ne se contentent pas de discuter dans le salon, mais pratiquent l'art de la *disputatio*. Dans cet espace aménagé de « fauteuils régence » (INV, p. 58) et de canapés « en daim » écru (INV, p. 33), les deux hommes débattent avec dandysme sur des sujets de littérature très pointus, refusant le *small talk* si vulgaire à leur sens. La fonction du petit salon est donc de briser la glace entre les invités et de permettre aux premières complicités de se nouer. Comme une antichambre de la salle à manger, les acteurs s'y préparent à entrer sur scène et y attendent les retardataires. Lorsque tous les convives sont présents, Madame Du Vivier les invite à se diriger vers la salle à manger. Avant cela, ils doivent traverser un espace intermédiaire, un « *no man's land* [...] où de grandes signatures de l'art contemporain tenaient lieu de galerie d'ancêtres » (INV, p. 66). L'anglicisme utilisé pour qualifier cette chambre dénote bien sa qualité d'apparat et non de pièce à vivre. Dans cet espace de transition entre les deux salles principales de l'appartement sont idéalement exposées des œuvres d'art, reflétant le bon goût des hôtes fortunés. Le parcours à

travers les différents espaces est ainsi parfaitement régit par la maîtresse de maison, véritable metteur en scène, qui décide du moment où ses invités changent de lieu et donne le tempo du repas. D'ailleurs, alors qu'elle doit restructurer le plan de table dans une urgence de dernière minute, elle s'enferme dans la salle à manger et n'en ouvrira les portes que lorsqu'elle sera prête à débiter le second acte de son drame. Après le salon dévoué aux premières rencontres et aux mises en bouche, vient la salle à manger, « l'ultime refuge de la conversation » (INV, p. 146). Cette pièce est évoquée à travers quelques détails de décoration significatifs : le tapis Boukhara recouvrant le parquet en lamé, les angelots en porcelaine de Sèvres entourant le centre de table ou encore les « lourdes tentures aux fenêtres » protégeant du monde extérieur (INV, p. 85). Tous ces éléments soulignent avec délicatesse le raffinement de l'intérieur de Sophie Du Vivier, dont les détails sont la spécialité. Dans l'espace de son théâtre, tout est organisé au millimètre près, de la hauteur de la table au diamètre du plateau central en argent. C'est dans ces minimes détails sans ostentation que se dégage l'âme de ce lieu particulier. La salle à manger a bien entendu comme fonction de rassembler des individus autour d'un repas, mais ce n'est pas son but premier. En effet, alors que les sujets politiques et économiques sont bannis de la table de « Madamedu », les affaires de son époux, Thibault, sont la réelle justification de ce dîner. La réunion d'amis de bonne famille n'est alors qu'un prétexte utilisé pour séduire et impressionner George Banon, l'invité principal, et la réelle fonction de la salle à manger est de mettre en avant la richesse, la perfection et le bon goût des Du Vivier, à travers la décoration et les mets servis. Enfin, « le dernier acte de leur pièce se jouait dans un jardin suspendu en plein Paris » (INV, p. 183), sur la terrasse qui invite à « prolonger la soirée » (INV, p. 159). Alors que la nuit est tombée sur la capitale, les invités, plus mobiles et légers que dans la salle à manger, vont et viennent « sous le regard de la lune » (INV, p. 183). Dans la pénombre, les individus qui avaient été envisagés sous toutes leurs coutures, ne sont plus que « des silhouettes d'un théâtre d'ombres » (INV, p. 183). Dans cet espace à ciel ouvert, des conversations intimes peuvent enfin naître et chacun se révèle tel qu'il est, avec ses faiblesses et ses secrets. En cette fin de soirée, gagnés par l'ébriété et la fatigue, les convives se laissent aller et les masques tombent. Ce dernier espace leur permet ainsi de prolonger encore un peu le repas pendant lequel ils ont vécu comme coupés du temps et du monde extérieur.

L'espace clos de l'appartement s'apparente ainsi à un cocon protecteur, dans lequel les convives sont déconnectés de la vie réelle et des tracasseries du quotidien. L'opposition entre espace intérieur et espace extérieur est ainsi particulièrement sensible. Tout d'abord, au début du récit, Madame du Vivier, terminant ses préparatifs, entend « une rumeur assassine [monter] de la rue » (INV, p. 23). Alors qu'elle se penche au balcon, elle aperçoit la « barbarie » des automobilistes s'insultant dans les embouteillages (INV, p. 23). De son promontoire, elle survole cette « civilisation engloutie » (INV, p. 23) qui ne peut l'atteindre et encore moins l'espace privilégié de son intérieur sophistiqué. Si la rue représente la violence du peuple commun, celle-ci ne semble pas pouvoir toucher l'ambiance ouatée de l'habitat des Du Vivier. En fin de récit, un événement inattendu marque à nouveau l'opposition entre les espaces extérieurs à l'appartement et celui-là même. Peu après le départ de ses invités, « Madamedu » entend des cris provenant de l'escalier. Se précipitant à l'extérieur en compagnie de Sonia, elle aperçoit les

hommes « pliés de rire » (INV, p. 196) devant l'ascenseur où les dames sont bloquées entre deux étages. Les femmes, de plus en plus nerveuses, sont alors qualifiées par Son-Excellence-Alexandre de « guenons en cage » (INV, p. 196). Cette situation rocambolesque fait soudain surgir l'animalité et même la bestialité de ces dames de la haute société, pourtant si distinguées. Une scène de la sorte n'aurait jamais pu avoir lieu chez les Du Vivier, lieu personnalisant les bonnes manières et le savoir vivre. Elle est par contre possible dès que les convives se retrouvent dans le couloir. Le contraste entre espaces intérieurs et extérieurs parfaitement délimités se remarque ainsi à travers les comportements codifiés des individus dans chaque lieu. L'appartement des Du Vivier est un théâtre et le dîner une pièce lors de laquelle tous ont porté déguisements et masques. Ce n'est que lorsque les invités en sortent, que ce soit sur la terrasse ou dans les escaliers, que les personnages qu'ils ont incarné pendant toute la soirée s'effritent. Dans ce huis clos, les convives doivent donc jouer le rôle qui leur est attribué par Sophie du Vivier, qu'ils représentent « la Femme de », « l'Avocat » ou « l'Homosexuel raffiné ». Dès l'instant où ils s'échappent de cet enfer et cessent d'être épiés par les autres, ils se révèlent tels qu'ils sont réellement.

5.2.2. *Lutetia*

Dans ce second roman à huis clos de Pierre Assouline, les personnages ne sont pas enfermés dans un appartement bourgeois, mais dans un grand hôtel parisien. L'histoire est en effet narrée par le détective de l'établissement, qui n'en sort qu'en de très rares occasions, pour fumer une cigarette sur le perron ou le balcon. A la manière du roman *Les Invités*, le lecteur perçoit quelques éléments extérieurs au Lutetia, uniquement dans les moments où Kiefer regarde vers l'extérieur. Par exemple, alors qu'il discute avec Felix le comptable de sa collaboration avec la Résistance, « debout contre la porte d'entrée, laissant [son] regard se perdre au loin à travers la vitre, [il est] intrigué par un petit attroupement devant le grillage du square Boucicaut » (LUT, p. 270). Alors que les enfants quittent le parc, ils passent devant le restaurant du Lutetia et Kiefer sort « héler le plus âgé d'entre eux », lui demandant de lui expliquer ce qu'il se passe :

« Petit, qu'est-ce qu'ils fabriquent là-bas ?
- Y changent une plaque, m'sieur.
- Je le vois bien, mais qu'est-ce qu'il y a écrit dessus ?
- Y a écrit, euh...PARC À JEUX. RÉSERVÉ AUX ENFANTS. INTERDIT AUX JUIFS. C'est tout, m'sieur ? »
(LUT, p. 271)

Ce dialogue démontre que Kiefer ne s'aventure jamais plus loin que le trottoir aux alentours de l'Hôtel et est ainsi incapable de lire l'inscription sur l'écriteau, de l'autre côté de la rue. Sa vision du monde extérieur, comme toutes ses références culturelles, sont ainsi dictées par le fait qu'il ne sort jamais du Lutetia. Les seuls livres qui tombent entre ses mains ont en effet été abandonnés dans leurs chambres par les clients. Sa vie professionnelle et privée se déroule à l'intérieur de l'établissement, qu'il n'appelle d'ailleurs pas « le Lutetia », mais « Lutetia » simplement, à la manière d'un nom de localité. Kiefer ne se dira ainsi jamais vivre dans « Paris occupé », mais « dans Lutetia occupé » (LUT, p. 235). L'Hôtel est sa ville et il en maîtrise parfaitement le cadastre. Comme l'explique Pierre Assouline, un « pari narratif » est à la base de

cet ouvrage. C'est-à-dire « raconter la France de 1938 à 1945 depuis un lieu unique »¹²⁷. Le huis clos de ce roman est ainsi justifié par le fait que le narrateur ne quitte jamais le Lutetia. L'espace dans lequel ce dernier évolue exclusivement est néanmoins particulièrement complexe et séparé en plusieurs parties à symboliques diverses que nous considérerons à présent.

Si Kiefer ne sort jamais du Lutetia, son territoire n'est pas étriqué pour autant. En effet, l'établissement est le plus souvent assimilé à une ville à l'intérieur de laquelle chaque partie représente un quartier différent. Les premiers étages sont ainsi réservés aux chambres des clients, tandis que les combles sont dédiés aux employés, bien que les corridors de chaque étage soient le territoire des femmes de chambres. Dans cette métropole, chaque personnage a une fonction bien précise à laquelle est attribué un espace particulier. Le liftier ne sera ainsi jamais aperçu hors de son ascenseur, ni les clients dans les cuisines. Même en situations extrêmes, clients et employés ne se mélangent jamais. Lorsque tous les individus présents dans l'établissement sont réunis dans la cave en cas d'alerte au bombardement, « le standard de vie de l'Hôtel » (LUT, p. 168) est néanmoins maintenu. Dans la cave, « un imperturbable serveur en veste blanche, [...] servait avec les mêmes inclinations du corps et de la tête qu'à la surface de la terre. Mais un seul côté du souterrain » (LUT, p. 169). L'espace clos de l'Hôtel est ainsi compartimenté en lieux publics dédiés aux clients et aux serveurs, en oppositions avec les coulisses, où œuvrent femmes de chambres et cuisiniers. De plus, même lorsque les deux entités sont réunies dans un espace unique et restreint, telle que la cave, l'échelle sociale est respectée et le clivage maintenu. Comme nous l'avons déjà souligné, Kiefer, au contraire des autres employés, peut se « rendre dans tous les territoires de l'Hôtel sans exclusive » (LUT, p. 53). Lutetia est une ville et Kiefer, en tant que responsable de l'ordre, peut s'y promener à sa guise. De ce fait, bien qu'enfermé dans l'établissement, ce dernier ne s'y sent pas mal à l'aise, mais plutôt protégé. Il dit, par exemple, se lover « en ses murs avec délectation » et s'y sentir « protégé de la violence et de la barbarie modernes » (LUT, 172). A la manière de l'appartement des Du Vivier, l'Hôtel est, pour Kiefer, un cocon protecteur dans lequel il est capable d'oublier ses soucis, ses malheurs ou ses souvenirs de guerre. A l'extérieur de sa ville, il a par ailleurs « le sentiment de partir en voyage dès [qu'il foule] la terrasse » (LUT, p. 172). Pour le détective, le Lutetia n'est pas un grand paquebot affolé mais un monde rassurant dans lequel il évolue avec délectation. Profitant du « doux fumet de pain grillé et de café » (LUT, p. 40) dès le matin, Lutetia est sa maison et le personnel et les clients, sa famille.

5.3. Voyages dans Paris : ode aux transports en commun

A l'opposé des deux romans que nous venons d'analyser, d'autres textes de Pierre Assouline, tels que *La Cliente*, *Une Question d'Orgueil* ou *Etat Limite*, présentent une *topographie*¹²⁸ variée. Nous avons considéré précédemment ces ouvrages, oscillant entre « roman à énigme » et « roman

¹²⁷Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *Lutetia*, 2005, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01051155.htm>. Page consultée, le 04.11.2013.

¹²⁸Ce terme est utilisé selon la définition qu'en donne Dominique Maingueneau dans *Le Discours Littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, au chapitre « la scénographie » (Paris : Armand Colin, (U. Lettres), 2004). Cette notion définit les lieux variés caractérisant les « scénographies » des textes littéraires.

noir », comme représentatifs du renouveau du genre du roman policier dans les années quatre-vingt-dix. Gardant en mémoire ces considérations, une remarque d'Yves Reuters nous paraît intéressante dans la problématique de ce chapitre. Selon cet auteur, « l'univers du roman noir, contrairement à celui du roman à énigme, est fondamentalement ouvert. Spatialement d'abord : déplacements, poursuites, voyages sont fréquents [...] »¹²⁹. Tandis que *Lutetia*, sorte de « roman à énigmes » aussi nombreuses qu'il y a de clients, est un roman clos, *La Cliente*, *Une Question d'Orgueil* et *Etat Limite* mettent en scène des enquêtes haletantes à travers Paris. Alors que le narrateur investiguant sur Georges Pâques voyage en Russie à deux reprises, c'est surtout la capitale qui est sillonnée par les personnages principaux de ces trois textes, qui ont tous un enclin pour les transports en commun. Ces moyens de locomotion sont intéressants puisqu'ils permettent à l'auteur d'étendre l'espace de son récit en faisant voyager ses personnages. Le métro et l'autobus sont aussi des lieux fermés qui, à la manière de l'Hôtel ou de l'appartement, créent des situations de huis clos. Comme le remarque le narrateur de *La Cliente*, le bus n'est « jamais qu'un couloir dans un immeuble. Sauf qu'il roul[e] » (CLI, p. 128). L'enquêteur, enfermé avec les voyageurs dans ces espaces réduits et mobiles, peut ainsi les observer tout à loisir. Nous considérerons donc dans cette partie le rôle fondamental des transports en commun au niveau de l'intrigue romanesque et soulignerons, dans un second temps, l'importance symbolique du métro et de l'autobus dans des romans où ils acquièrent une importance égale à celle des personnages.

Tout d'abord, les enquêteurs-biographes de *La Cliente* et d'*Une Question d'Orgueil* traversent la capitale en autobus, transport en commun au rôle crucial, puisqu'il est le lieu de confrontation avec Madame Armand et de rencontre avec Georges Pâques. Pour les narrateurs, ces voyages sont à la fois une manière de se déplacer, un plaisir et un instrument de travail. Dans un premier temps, leur rapport à ce moyen de locomotion est régit par une qualité qui les rassemble : leur haine des automobilistes. Comme l'explique le narrateur de *La Cliente*, « l'autobus est le métro des aristocrates. On y domine non pas les piétons, nos frères en poésie, mais la race honnie des automobilistes, cette engeance » (CLI, p. 129). D'ailleurs, pourrait renchérir François-Marie Samson, « il n'envisageait pas une seule seconde qu'un être civilisé pût se muer en automobiliste avec tout ce que ce renoncement aux vraies choses de la vie supposait de consentement à la nouvelle barbarie » (EL, p. 14). Alors que le « transporté » est paisible, qu'il peut s'adonner à de douces rêveries et méditer sur ses contemporains, les automobilistes sont évoqués comme « un peuple de tueurs sans remords » (EL, p. 14). Si l'exagération satirique est évidente, l'autobus est néanmoins une manière pour les deux personnages de se démarquer de leurs semblables, de poursuivre leurs réflexions tout en voyageant, mais surtout d'observer leurs concitoyens. A un niveau supérieur, les voyages en bus ont aussi un rôle narratif, puisqu'ils permettent au lecteur de se représenter la *topographie* du roman. Les itinéraires sont alors décrits par le narrateur et les arrêts détaillés les uns après les autres, ainsi que le paysage se déroulant sous ses yeux. Le lecteur peut suivre l'autobus avec précision, de la rue Copernic à la rue Lauriston, et imaginer « les façades des immeubles haussmanniens » ou les murs « d'affiches

¹²⁹Yves Reuters, *Le roman policier*, op. cit., p. 66.

lacérées » (CLI, p. 33) qu'aperçoivent les usagers. Le moyen de transport prend une dimension encore plus importante lorsqu'il permet à l'enquêteur de rencontrer l'individu qui l'obsède. *Une Question d'Orgueil* s'ouvre ainsi sur une scène d'autobus, banale à première vue, qui décrit en réalité la dernière rencontre entre le biographe et Georges Pâques. Un événement similaire se déroule dans *La Cliente*, bien que la confrontation soit beaucoup plus violente. Après plusieurs jours d'observation du comportement de la fleuriste, le narrateur de ce second texte parvient à connaître la ligne de bus qu'elle emprunte, afin de le prendre à la même heure. C'est alors que la dimension de huis clos de l'autobus s'avère la plus significative. L'enquêteur choisit en effet ce lieu avec préméditation lorsqu'il prévoit de se confronter à la cliente, puisqu'il sait qu'elle ne pourra pas se dérober. Dans cet espace fermé et étroit où les témoins sont omniprésents, Madame Armand sera ainsi forcée de répondre de ses actes. Son plan parfait se retournera contre lui dans la mesure où il souffrira de la situation de huis clos dans laquelle il s'est lui-même embarqué. Les voyageurs se liguèrent contre lui et il se retrouvera forcé de quitter l'espace clos. Ainsi, l'autobus, lieu de calme et de recueillement, fréquenté par des voyageurs souvent aisés, peut aussi se transformer en espace oppressant. Il deviendra même meurtrier à la fin de *La Cliente* puisque le véhicule sera responsable de la mort de Madame Armand.

Le roman *Etat Limite* place aussi les transports en commun au centre de l'intrigue romanesque, mais de manière encore plus significative que les deux textes évoqués précédemment. Comme le précise Pierre Assouline lors d'un entretien, « le véritable personnage principal de ce roman n'est autre que le métro, et précisément la section aérienne de la ligne 6 entre les stations Bir-Hakeim et Passy »¹³⁰. Le métropolitain est en effet présent dès l'ouverture du récit jusqu'à l'excipit. Ce moyen de transport est ainsi le lieu du premier drame de l'ouvrage, un mini huis clos terrifiant, durant lequel les passagers sont suspendus sur le viaduc de Passy, « le plus beau panorama de Paris ! » (EL, p. 30). Alors que les usagers ne s'accordent en général aucune attention, la situation de crise dans laquelle ils sont plongés les force à entrer en interaction. Cet événement unique représente ainsi par contraste la solitude et le mutisme dans lesquels les voyageurs s'enferment en temps normal; comportement paradoxal en considérant la proximité aigue dans laquelle ils voyagent. Comme le remarque le narrateur, ces gens qui se croisent tous les jours ne s'adresseront jamais la parole et se sentent menacés si quelqu'un leur parle. D'ailleurs, à la fin de l'épisode, alors que la rame est arrivée à destination, les individus qui s'étaient entraidés, rassurés ou fâchés dans le métro partent chacun de leur côté. Le moment de solidarité et de communauté n'aura duré qu'un bref instant. Au cœur de cette foule de passagers, François-Maire Samson observe les comportements de chacun. Il est ainsi tellement détaché des événements et plongé si profondément dans ses pensées, qu'il ne se rend même pas compte que sa main est en sang. Alors que le biographe-enquêteur de *La Cliente* se dit « chez lui » (CLI, p. 123) dans son autobus, celui d'*Etat Limite* considère « la 6, l'itinéraire de Nation à Charles-de-Gaulle – Etoile, [comme] sa ligne. Il ne l'évoque jamais sans affecter un ton de propriétaire » (EL, p. 14). Il se sent comme dans son appartement dans cette rame souterraine, et n'imaginerait jamais voyager autrement. Initialement simple moyen de transport, le métro devient, à mesure

¹³⁰Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution d'*Etat Limite*, *op. cit.*

que le récit se complexifie un lieu oppressant et dangereux où les « accidents de personnes » se multiplient. Alors que Paris s'enfoncé dans l'hiver, le lieu s'avère de plus en plus sombre et devient, lui aussi, symptomatique de l'état limite dont tous les membres de la famille Chemillé semblent être atteints. Il sera d'ailleurs, comme l'autobus dans *La Cliente*, à la source de la mort de Tanneguy.

Finalement, la dimension sociologique de cet espace semble particulièrement intéresser Pierre Assouline. La ligne favorite de François-Marie Samson est en effet particulière puisqu'elle relie « deux mondes qui s'ignorent, les XV^e et XVI^e arrondissements »¹³¹. Les deux parties sont représentées dans le métro où se côtoient un jeune fraudeur à l'accent non parisien et une vieille dame gardant ses gants de peur d'être contaminée par les microbes ambiants. L'arrêt inattendu de la rame en plein centre du viaduc bloque les passagers entre deux civilisations qui ne se retrouvent jamais en contact. Comme le constate le critique du magazine mensuel en ligne *premiere.fr*, « le roman repose sur un astucieux dispositif géographique pour rendre compte de cette tension. La vulgarité du métro s'oppose physiquement à la noblesse des Chemillé »¹³². Le métro reste ainsi suspendu pendant quelque temps à la frontière entre « deux rives qui ne se ressemblent pas »¹³³. A sa sortie de la rame, Samson évolue des couloirs souterrains et de leur odeur malsaine, ce « mélange si caractéristique de poussière de freins et de caoutchouc chaud, d'eaux stagnantes et d'urine, de produits d'entretien et de papier journal » (EL, p. 19), à l'intérieur raffiné des Chemillé. La maîtresse de maison lui ouvrant la porte n' imagine pas un instant que son invité ait pu venir en métro, ce moyen de transport si vulgaire, et lui demande tout naturellement s'il a « eu du mal à [se] parquer » (EL, p. 48). Ainsi, cette frontière que Samson franchit pour la première fois en ce soir d'automne symbolise le lien qui l'unira peu à peu à la rive huppée garnie de façades chics. Plus le roman progresse, plus le narrateur est obsédé par l'envers du décor de cette famille noble, allant jusqu'à fixer un rétroviseur à son balcon afin de mieux les observer. Les transports en commun ont donc une place centrale dans cet ouvrage, comme dans *La Cliente*, puisqu'ils permettent à Pierre Assouline de faire voyager ses lecteurs à travers Paris, que cela soit sous terre ou à l'air libre. Mais, ils sont aussi des lieux symbolisant la confrontation entre deux mondes (*Etat Limite*) ou deux individus (*La Cliente*) au cœur des deux romans. Pierre Assouline s'adonne donc à différents jeux de temps et d'espace au sein de ses œuvres de fiction. Libre face à la forme et au fond de ses textes, il décide de leurs *topographies* et *chronographies*¹³⁴. Ces variations temporelles et spatiales permettent à l'auteur d'agrémenter son écriture tout en apportant des perspectives diverses sur les événements et les personnages qu'il aborde.

¹³¹Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution d'*Etat Limite*, *op. cit.*

¹³²Pour plus d'informations, voir l'article au sujet du roman *Etat Limite* publié sur le site du magazine de cinéma *Première.fr*, URL : <http://fluctuat.premiere.fr/Livres/News/Etat-limite-Pierre-Assouline-3172680>. Page consultée, le 14.11.2013.

¹³³*Ibid.*

¹³⁴Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*

6. Questions d'éthique et de morale

6.1. La faute morale et juridique

Plusieurs ouvrages de Pierre Assouline s'intéressent à une faute morale commise par un personnage historique ou imaginaire. Si les romans *Double Vie* ou *Etat Limite* interrogent des erreurs individuelles et leurs conséquences sur la vie d'une famille, nous nous focaliserons dans ce chapitre sur la faute politique, à la fois morale et juridique de Georges Pâques, abordée dans *Une Question d'Orgueil*. Bien que les deux premiers romans traitent d'une trahison ou d'un meurtre, ces actes répréhensibles n'en constituent pas le centre et interrogent véritablement la manière dont une existence peut basculer à cause d'un simple détail. *Une Question d'Orgueil*, au contraire, place la trahison de l'espion français au cœur du texte qui raconte l'enquête d'un narrateur cherchant à comprendre les motifs de la trahison de « Georges Opaque » (QO, p. 113). Les mobiles habituels d'un traître, idéologie et cupidité, sont tout d'abord envisagés. Comme Assouline l'explique lors d'un entretien, « un traître obéit la plupart du temps à deux mobiles : soit l'argent, soit l'idéologie. Or Pâques n'était pas communiste, il était même de droite, et il a touché très peu d'argent pendant vingt ans – plutôt des défraiements »¹³⁵. Assouline et le narrateur de son roman doivent ainsi dépasser le simple « type » auquel ils tentent de réduire le biographié, afin de le comprendre. Au terme de sa recherche, l'enquêteur se rend compte que « l'orgueil était son seul mobile »¹³⁶. Il n'y a donc aucune justification personnelle, ni une menace extérieure ou une promesse de récompense à la source de sa faute, mais simplement une « opinion exagérément avantageuse de soi » (QO, p. 147). A ce point du roman, le récit évolue alors de l'enquête biographique à un questionnement philosophique au sujet de l'orgueil et de sa capacité à faire commettre des fautes impardonnables à des individus apparemment inoffensifs. Les livres de philosophie remplacent ceux d'histoire sur la table de chevet du narrateur qui butte sur le mystère de cet espion pas comme les autres.

Alors que le roman se présente comme le récit d'une biographie en construction dont le sujet central est Georges Pâques, le titre ne mentionne même pas cet individu. Le texte est ainsi réellement axé sur la qualité définitoire du plus grand des espions français : son orgueil, la faute par excellence. Comme l'explique Gabriele Taylor,

l'orgueil [...] peut être une expérience émotionnelle temporaire, ressentie plus ou moins fréquemment et selon des degrés d'intensité différents. Mais, il peut aussi être un trait de caractère, une tendance établie à ressentir, penser et agir d'une certaine manière. [...] Si cette émotion réapparaît régulièrement, elle indique que la personne concernée attache une importance considérable à la manière dont elle se présente aux autres et à elle-même. Son estime de soi demande ainsi d'être stimulée par sa sensation de supériorité [traduction personnelle]¹³⁷.

¹³⁵Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution d'*Une Question d'Orgueil*, *op. cit.*

¹³⁶*Ibid.*

¹³⁷Gabriele Taylor, article « Pride », dans *The International Encyclopedia of Ethics* [en ligne], URL : <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444367072.wbiee253/full>. Page consultée, le 10.12.2013. Texte original : « Pride [...] may be a temporary emotional experience, felt more or less frequently and in varying degrees of intensity. But it may also be a character trait, a settled disposition to feel, think, and act in certain ways [...] If such

La deuxième partie de cette définition correspond exactement au caractère de Georges Pâques, tel qu'il nous est décrit par Pierre Assouline dans *Une Question d'Orgueil*. L'écrivain nous dit, en effet, que celui qui est devenu un espion n'était, à l'origine, qu'« un homme qui avait besoin qu'on lui accorde une importance qu'il ne trouverait pas ailleurs » (QO, p. 36). Parce ce qu'il se sentait supérieur à ses contemporains, Georges Pâques a été attiré par l'espionnage, qui lui a permis de jouer un rôle historique. L'orgueil de cet homme n'est donc pas passager, mais s'avère réellement « consubstantiel à sa nature profonde » (QO, p. 141). Ce sentiment de fierté exacerbée régit son existence. Comme le découvre le narrateur au fil de ses recherches, l'orgueil n'est pas une faute parmi d'autres, « c'est la faute [...]. Le péché d'orgueil commence avec le péché originel », duquel découleraient tous les autres vices (QO, p. 146). Georges Pâques, en tant qu'espion et traître, est donc moralement coupable, puisque à travers ses actes, il a sciemment enfreint « les exigences de sa conscience et les normes morales ». Mais il est aussi juridiquement fautif dans la mesure où il a effectivement transgressé les lois de sa nation¹³⁸. Il a péché contre lui-même, c'est-à-dire contre sa dignité d'être humain, et « le dommage, dont il est moralement responsable [...] est simultanément de nature juridique »¹³⁹ ; ce qui permet à l'Etat de le juger lors d'un procès. Ce jugement condamnant la faute de Pâques, récompense aussi paradoxalement les actes répréhensibles qu'il a commis. En effet, selon André Jacob, la source du mal et donc de la faute se situerait soit dans la volonté de connaissance, comme dans le récit biblique d'Adam et Eve, soit dans « la quête de reconnaissance, avec toutes ses distorsions et ses trahisons »¹⁴⁰. En collaborant avec le KGB, Georges Pâques ne souhaitait pas découvrir des informations confidentielles, et ainsi être en possession d'un savoir inédit, mais aspirait à la reconnaissance. Comme l'explique le narrateur à la fin du roman, le traître n'est récompensé qu'au moment où il est démasqué et jugé, puisque c'est alors que ses actes sont reconnus de tous. Ainsi, « son arrestation lui fut un véritable soulagement car, à ses yeux, elle le consacrait dans son rôle éminent » (QO, p. 145). Sa trahison n'aurait pas servi son sentiment d'orgueil si elle était restée impunie.

Dans ce texte où l'espion ne montre pas de remords et ne tente en aucun cas de justifier ses actes passés, le narrateur le considère pourtant de manière particulièrement objective. Fidèle à la certitude de Pierre Assouline qu'aucun individu n'est réductible à une seule facette de sa personnalité, l'enquêteur ne cherche pas à dénoncer un traître à travers ses investigations, mais à donner une explication rationnelle aux actions de Georges Pâques. Il ne le blâme pas, mais désire simplement comprendre « comment l'orgueil peut pousser un homme à risquer sa tête »¹⁴¹. Ce n'est d'ailleurs pas réellement de l'indulgence qu'il montre à l'égard de son

feelings recur regularly they indicate that the person concerned attaches considerable importance to how she appears to others and to herself, and that her self-esteem needs the boost of feeling superior ».

¹³⁸*Petit dictionnaire d'éthique*, Otfried Höffe (dir.), Article « Culpabilité – Faute », Edition française adaptée et augmentée par Lukas K. Sosoe, Fribourg : Editions universitaires/Paris : Editions du Cerf, 1993, p. 59.

¹³⁹*Ibid.*

¹⁴⁰*Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Article « Mal, Finitude, Temporalité » par André Jacob, Monique Canto-Sperber (dir.), Paris : Presses Universitaires de France, 2001, p. 960.

¹⁴¹Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution d'*Une Question d'Orgueil*, op. cit.

biographié, mais plutôt de l'incrédulité. Alors qu'il pouvait initialement avoir quelques préjugés au sujet du caractère et de l'idéologie d'un espion, après avoir rencontré le personnage, il se rend compte que cet homme est tout à fait « normal » et comprend d'autant moins ses motivations. Le roman débute significativement par un portrait physique de l'espion, rendant la petitesse et la banalité de son habillement comme de son corps, afin que le lecteur se retrouve dans le même état d'esprit que le narrateur et qu'Assouline. Le fautif ne peut ni être assimilé à un monstre sans cœur, ni à un idéaliste désespéré, mais simplement à un individu avec un défaut régissant toute sa vie, bien qu'il ne puisse être réduit à ce défaut. Plus qu'une réflexion sur la nature du péché d'orgueil, le texte propose aussi un questionnement au sujet de l'impossibilité de réduire un individu à la faute qu'il a commise. Cette réflexion avait déjà été menée par Pierre Assouline dans certaines de ses biographies, telles celles consacrées à Hergé ou à Gaston Gallimard, mais aussi dans son essai sur Lucien Combelle. A chaque fois, sa volonté est de remonter aux sources de la faute commise, sans jugement préalable au sujet de son biographié. Il s'intéresse ainsi au moment où une vie bascule et où un individu s'engage sur le chemin de l'immoralité. Qu'est-ce qui pousse un homme à faire un choix allant à l'encontre du sens moral ? Est-il sujet à un cas de conscience ? Qu'espère-t-il retirer en échange de la faute commise ? Si les biographies fouillées de Pierre Assouline ont permis d'apporter des réponses au sujet du prétendu fascisme d'Hergé ou d'une certaine collaboration de Gaston Gallimard, *Une Question d'Orgueil* reste, comme *La Cliente*, un ouvrage paradoxal, puisqu'au terme de l'enquête et après toutes les recherches du biographe, le mystère reste opaque.

6.2. Individus en « situations de détresse » : comment ne pas perdre son intégrité ?

Si *Une Question d'Orgueil* interrogeait la faute politique d'un seul citoyen face à son pays, *La Cliente* et *Lutetia*, à la manière de certaines biographies d'Assouline, se focalisent sur un autre type de trahison en questionnant les actes commis par certains Français durant l'Occupation. Qu'ils soient des intellectuels renommés à la manière d'Hergé, de Gaston Gallimard ou de Daniel Henry Kahnweiler ou des personnages de papier tels Kiefer, Félix-le-comptable (*Lutetia*) ou Madame Armand (*La Cliente*), tous ces individus ont fait des choix pendant la Seconde Guerre mondiale. Ces décisions les ont, après coup, séparés en deux catégories : résistants et collaborateurs. Pierre Assouline insiste, dans ses différents textes, sur le fait qu'il est impossible d'opposer les Français selon cette dichotomie réductrice, mais que les actions de chacun peuvent être distribuées sur une échelle des actes sous l'Occupation, allant de la concession, au compromis, à la compromission. La question posée par l'auteur dans ses biographies déjà, puis dans ses romans, est alors celle des raisons motivant les choix d'un individu en « situation de détresse ». On trouve une définition de ce type de circonstances dans *Le petit dictionnaire d'éthique* dirigé par Otfried Höffe :

En éthique, on parle de situation de détresse lorsqu'une personne se trouve soumise à plusieurs normes d'action qui, dans une situation concrète de décision, s'excluent mutuellement [...]. En règle générale, ces situations conflictuelles se résolvent selon le

principe de la hiérarchie des biens et des devoirs, pour lequel il est moralement requis de sacrifier un devoir ou un bien inférieur à un devoir ou un bien supérieur¹⁴².

Les Français sous l'Occupation allemande se sont alors retrouvés de plain-pied dans une de ces situations d'exception, dans la mesure où chacun dut choisir entre sauver sa famille en collaborant, même de manière indirecte, et son devoir moral de résister aux Nazis. Il en est ainsi des employés du Lutetia qui préférèrent, pour la plupart, continuer de travailler à l'Hôtel, bien qu'il soit aux mains de l'Abwehr, afin de pouvoir subvenir aux besoins de leurs conjoints et enfants. Pour chacun de ces individus, deux « devoirs d'égale force d'obligation »¹⁴³ sont soudainement entrés en collision. L'école scolastique (dans le sillage de Platon et d'Aristote), comme la philosophie kantienne « rejettent la possibilité objective d'une telle collision des devoirs »¹⁴⁴. En effet, selon Emmanuel Kant, le conflit des devoirs est un « faux problème », puisque deux règles contradictoires ne peuvent être simultanément nécessaires pour un homme doué de raison. Si ce raisonnement fonctionne en théorie, lorsqu'un être humain est jeté dans certaines situations exceptionnelles, il lui est particulièrement difficile de s'imposer un choix objectif, conforme à « l'ordre hiérarchique des biens et des devoirs »¹⁴⁵. Ainsi, si la cliente a dénoncé ses voisins, le lecteur comprend, à la fin du livre, qu'elle l'a fait dans l'espoir de recevoir des nouvelles de son frère, prisonnier des Allemands. Si Hergé a choisi de continuer à proposer ses bandes-dessinées au journal *Le vingtième siècle*, tout en connaissant ses opinions fascistes, c'était pour continuer à exercer son métier. Chacun a des raisons, plus ou moins valables et plus ou moins nobles, pour commettre des trahisons et des actes répréhensibles. De plus, comme l'explique Edouard Kiefer dans *Lutetia*, à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale, il était facile de prendre les mauvaises décisions. Voici ce qu'il raconte au début du roman, alors qu'il est accusé de collaboration avec l'ennemi :

En quatre ans, j'aurais pu maintes fois glisser de la concession au compromis, et du compromis à la compromission. Pourquoi ? Comme les autres : l'attrait du pouvoir, l'illusion de la puissance, le goût de l'argent. Tout ce qui m'avait toujours laissé indifférent. (LUT, p. 16)

Suivant le raisonnement de Kiefer, si Hergé et Gallimard n'ont pas arrêté de travailler malgré la présence des Allemands, c'est qu'ils ne voulaient pas perdre leur public, et donc de l'argent. L'Occupation était d'ailleurs une période faste pour l'édition, puisque le peuple s'avère toujours plus friand de lecture en temps de guerre. Kiefer, quant à lui, n'était ni attiré par l'argent, ni par le pouvoir. Alors pourquoi est-il resté à l'Hôtel sous le commandement de l'Abwehr ? C'est la question à laquelle il tente de répondre dans *Lutetia* et que nous allons considérer dans ce chapitre.

Edouard Kiefer, détective tout d'abord, mais aussi alsacien de mère allemande, est un personnage obsédé par les décisions qu'il a prises en temps de guerre. A la fin du prologue de *Lutetia*, il affirme qu'il sait, après avoir vécu la guerre et l'Occupation, « jusqu'où un homme peut

¹⁴²*Petit dictionnaire d'éthique*, Otfried Höffe (dir.), Article « Situation de détresse », *op. cit.*, p. 306.

¹⁴³*Idem*, p. 306.

¹⁴⁴*Idem*, p. 307.

¹⁴⁵*Petit dictionnaire d'éthique*, Otfried Höffe (dir.), Article « Conflit des devoirs », *op. cit.*, p. 47.

aller sans perdre sa dignité » (LUT, p. 17). Le roman tentera alors d'expliquer la situation de crise dans laquelle il a été plongé pendant quatre ans. Ce texte, que nous avons précédemment défini comme une « autofiction », ressemble à un journal intime, parfois même à une confession, et cristallise le dilemme du détective dans la partie centrale, relatant les années de guerre. Durant cette période, le quotidien oblige chacun à se situer : céder ou combattre. Pour ne pas se compromettre, il faut quitter l'Hôtel, comme l'a fait Felix-le-comptable, tandis qu'Edouard Kiefer choisit de faire des compromis sous la menace, jusqu'à un certain point. S'il n'abandonne pas le Lutetia, c'est pour rester fidèle à son éthique, que l'on peut qualifier de déontologique. En effet, à la manière du plus grand des résistants français, Jean Moulin, qui n'a pas immédiatement démissionné de son poste de préfet, Edouard Kiefer est un modèle de morale et de déontologie. Il juge chacune de ses actions selon sa conformité ou non à un certain devoir moral « lié à l'exercice de sa profession »¹⁴⁶, en l'occurrence celui de maintenir l'ordre et la paix au sein de l'établissement de luxe. Si Kiefer a été « élevé, formé, éduqué » (LUT, p. 233) pour obéir et respecter la loi, lorsque celle-ci est dictée par les Nazis, il ne sait plus que faire. Toutefois, la culpabilité qu'il ressent au sortir de la guerre ne concerne pas uniquement sa décision de ne pas abandonner le Lutetia occupé. Ce qu'il se reproche réellement est d'avoir accepté, sous la menace, de jouer du cor de chasse pour les Allemands, alors que Paris était bombardé au loin. Le détective ne se pardonnera jamais d'avoir fait cette concession l'ayant mené à trahir sa propre conscience. On peut toutefois se demander si la situation particulière de Paris sous l'Occupation ne lui accorde pas des circonstances atténuantes. De plus, comme le précise *Le petit dictionnaire d'éthique*, « il n'y a pas faute morale [...] lorsque un acte est commis sous la pression d'une menace, d'une crainte, en état de légitime défense ou en danger de mort »¹⁴⁷. Kiefer a, en effet, accepté de jouer pour les soldats de l'Abwehr, simplement parce que Mr Arnold l'avait préalablement menacé de s'attaquer à la comtesse Clary, la femme de sa vie. Cet acte lui sera néanmoins reproché après la guerre et il se sent moralement coupable, puisqu'il a enfreint « les exigences de sa conscience et les normes morales »¹⁴⁸. Si sa faute peut paraître insignifiante par rapport aux actions de certains collaborateurs avérés, elle est considérable aux yeux du détective et de certains Français à la libération. Selon *Le petit dictionnaire d'éthique*, « la gravité de la faute morale ne repose pas sur les signes extérieurs d'une situation, mais sur l'importance du renoncement à certains intérêts au profit du devoir »¹⁴⁹. Kiefer, en cédant aux désirs des Allemands, n'a pas commis d'acte illégal, mais a renoncé à sa dignité, c'est-à-dire à sa « capacité d'agir en accord avec ses propres principes plutôt qu'en se soumettant aux lois ou aux ordres »¹⁵⁰. En agissant de la sorte, ce n'est pas la loi qu'il enfreint, mais au respect de lui-même qu'il renonce. La faute du détective sera toutefois contrebalancée par sa participation aux activités de résistant de Félix-le-comptable. A travers l'exemple d'Edouard Kiefer, Pierre

¹⁴⁶*Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Article « Déontologie » par Danièle Siroux, Monique Canto-Sperber (dir.), *op. cit.*, p. 401.

¹⁴⁷*Petit dictionnaire d'éthique*, Otfried Höffe (dir.), Article « Culpabilité - Faute », *op. cit.*, p.59.

¹⁴⁸*Ibid.*

¹⁴⁹*Ibid.*

¹⁵⁰*Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Article « Situations extrêmes » par Tzvetan Todorov, Monique Canto-Sperber (dir.), *op. cit.*, p. 1480.

Assouline insiste ainsi sur le fait qu'aucun individu n'est construit d'un seul bloc, et qu'un acte commis en « situation de détresse » ne peut être jugé en ignorant les circonstances atténuantes. Si le détective s'est compromis, il a aussi activement aidé les résistants. De plus, s'il a fait des concessions, c'était sous la menace et pour sauver la vie de son grand amour. Malgré cela, en août 1945, ses services rendus à la Résistance demeureront inconnus, alors que les photographies de son concert seront révélées. Seule son action compromettante ressortira au temps de l'épuration, le mettant dans le camp des collaborateurs.

Dans cette optique, intéressons-nous finalement à l'idée de Pierre Assouline qu'il est particulièrement difficile de porter un jugement sur les choix faits par les Français pendant l'Occupation allemande. Voici comment l'auteur explique la problématique de *La Cliente*, qui traite directement de cette période sombre et des actes d'une parisienne en particulier, mais est aussi valable pour *Lutetia* :

Cette histoire tourne autour du thème de l'ambiguïté, car tout est compliqué, surtout cette période qu'on a voulue absolument manichéenne. Plus j'approfondis les choses, plus j'ai envie de dire qu'il n'y a jamais d'explication radicale, rationnelle et évidente, qu'on peut tout discuter, non pour tout excuser, mais pour réfléchir avant de juger, de faire tomber le couperet¹⁵¹.

A travers ses recherches au sujet des délateurs de Vichy, Pierre Assouline se rend compte qu'ils ne peuvent tous être jugés de la même manière. Bien que ces Français aient commis la même faute morale et qu'elle soit, dans tous les cas, répréhensible, tous n'avaient pas les mêmes motivations. Si la majeure partie des délateurs représentent simplement le « mal commis », car ils ont dénoncé de leur plein grès et d'une manière odieuse, Madame Armand combine « mal commis » et « mal subit », puisqu'à travers la captivité de son frère, elle est aussi une victime. Il en est de même pour Kiefer qui accepte de faire des compromis sous la menace, tout en aidant les résistants de son plein grès. En situation de crise historique, les individus se retrouvent donc face à des dilemmes moraux qu'ils n'auraient jamais rencontrés en temps normal. Chacun est responsable de prendre des décisions en suivant sa conscience. En abordant le problème de cette manière, Pierre Assouline considère le sort de tous ces Français condamnés après la guerre pour des fautes qu'ils avaient commises, souvent, malgré eux. L'auteur insiste ainsi sur le fait que tous n'ont pas eu le courage ni la force d'entrer dans la Résistance, et qu'ils ont ainsi dû se compromettre. Tous ne sont pas des monstres, à la manière de Kiefer et de Madame Armand. En fin de compte, l'ampleur de leur souffrance dépasse largement celle de leur faute, puisqu'ils ont dû renoncer à leur intégrité, afin de tenter de sauver un être cher.

6.3. Points de vue idéologiques et dialogues cruciaux

Dans le prolongement de la réflexion débutée au chapitre précédent, considérons à présent trois dialogues qui opposent Edouard Kiefer à Félix-le-comptable dans *Lutetia* et expriment leurs positions par rapport à l'attitude à adopter face à l'occupant. Le dialogue est souvent utilisé dans les romans de Pierre Assouline afin d'exposer, à travers la vision de deux personnages, des

¹⁵¹Gallimard (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *La Cliente*, *op. cit.*

points de vue opposés au sujet d'un problème moral. Dans *Double Vie*, par exemple, le couple Laredo débat souvent au sujet du nouveau cas de divorce traité par Marie, dans lequel un époux accuse sa femme d'adultère. Dans *Les Invités* aussi, où la majeure partie du roman se déroule autour d'une table de réception, les dialogues sont omniprésents. L'opposition entre les convives aux préjugés racistes, représentés par Marie-Do, et les étrangers, tels Sonia et George Banon, est alors sensible tout au long du repas durant lequel attaques et ripostes fusent. Toutefois, c'est dans *Lutetia*, où la problématique de la ligne de conduite à suivre en « situation de détresse » est centrale, que les échanges s'avèrent les plus intenses. Les dialogues démontrent alors l'évolution de la vision de Kiefer au cours du roman et la résolution progressive du cas de conscience auquel il doit faire face. Le premier affrontement a lieu au début de la guerre, alors que Félix travaille encore au Lutetia et la question au centre du débat est celle de l'entrée dans la Résistance. Le comptable est décrit serrant les poings, « petit, trapu et nerveux. Jamais en repos, toujours en guerre contre tout le monde [...] dressé sur ses ergots, prêt à vous saisir à la gorge » (LUT, p. 21). Ce bref portrait démontre que Félix-le-comptable a, avant toute chose, une âme de Résistant. Son caractère intransigeant le rend incapable d'accepter le moindre compromis en situation normale, il est ainsi logique qu'il ne cède rien à l'occupant. Son argument en faveur de la Résistance est simple : il n'y a pas d'arrangement possible avec les Allemands. Même s'ils sont « courtois et bien éduqués » (LUT, p. 214), s'ils parlent la langue de Goethe et de Schiller avec distinction, ce sont « tous des envoyés d'Hitler » (LUT, p. 214). Face au comptable, Kiefer avoue détester les Nazis autant que lui (LUT, p. 214), mais estime qu'il est trop tard pour se rebeller et que, du moment où ils ont pris possession du pays, plus rien ne peut être tenté. Tout a été mis en place de façon démocratique et légale et Kiefer ne voit pas comment il pourrait se révolter contre cela, sans être un hors-la-loi. Il ne peut pas s'engager, car à l'opposé de Félix, il a une « conscience aiguë de ce qui sépare la légalité de l'illégalité » (LUT, p. 215), quitte à devoir faire des compromis avec l'occupant. Le détective est sujet à un conflit de devoirs, puisqu'il est soumis « simultanément à plusieurs obligations qui [...] s'excluent mutuellement, et qui pourtant sont reconnues comme également contraignantes »¹⁵². Aucune solution à son problème n'est moralement valable selon lui. Ce premier échange met en scène Félix et Kiefer, mais représente aussi, de manière plus générale, les positions des Français à l'arrivée des Allemands. Agir ou subir ? Risquer sa vie pour un idéal, ou fermer les yeux en attendant des temps meilleurs ? Le dialogue polémique n'apporte pas de réponse définitive et le lecteur, en position d'arbitre, est libre de choisir la position à laquelle il adhère.

Si Félix-le-comptable n'a pas réussi à convaincre Kiefer au début de la guerre, il n'abandonne toutefois pas. D'autant plus que, de par son poste de détective au sein du Lutetia occupé, celui-ci est en possession d'une mine d'informations. Félix revient à l'Hôtel afin de le convaincre de lui fournir l'annuaire téléphonique des membres des services Allemands à Paris. Un nouveau dialogue reflète alors le problème moral toujours plus complexe auquel Kiefer est confronté. D'une part, il se demande si cela ne vaut pas la peine, en fin de compte, de mourir pour quelque chose (LUT, p. 267). Mais de l'autre, plusieurs contre-arguments l'assaillent. Tout

¹⁵²Petit dictionnaire d'éthique, Otfried Höffe (dir.), Article « Conflit des devoirs », *op. cit.* pp. 46-47.

d'abord, il a donné sa parole à la direction de l'Hôtel et ne peut trahir leur confiance. De plus, « espionner des maîtres-espions » équivaudrait à un « suicide » selon lui (LUT, p. 268). Il précise encore que s'il est pris, « non seulement [il] y passe, mais d'autres avec [lui] » (LUT, p. 268). Au contraire des résistants qu'il accuse de n'être qu'une bande d'« amateurs » (LUT, p. 269), il se soucie des dommages collatéraux et de ses collègues. Deux manières d'aborder un conflit moral entrent ainsi en opposition. D'une part, les idées de Félix peuvent être rattachées à la théorie utilitariste, puisqu'à son sens, « ce qui rend l'action bonne, c'est le caractère globalement positif du résultat escompté »¹⁵³. Ses activités dans la Résistance sont susceptibles de mettre en danger des citoyens innocents, mais elles concourent toutes à chasser les Nazis du sol français. Sa règle morale suit ainsi un principe d'utilité, visant « le plus grand bien pour le plus grand nombre » et demandant d'agir « de telle sorte que le résultat prévisible produise le maximum de “bien” et le minimum de “mal” »¹⁵⁴. Au contraire de Félix, Kiefer adopte une éthique déontologique et agit en se conformant à certains devoirs et non pas en jugeant uniquement des conséquences positives possibles. Selon Emmanuel Kant, le premier philosophe ayant parlé de déontologisme (ou d'éthique déontologique), « un acte est moralement bon si et seulement s'il est accompli “par devoir”, ou par “respect pour la loi” »¹⁵⁵. Cette vision des choses est effectivement celle adoptée par Edouard Kiefer, comme nous l'avons expliqué en détails dans la partie précédente. Néanmoins, Félix n'est pas en reste d'arguments et s'attaque finalement au point faible du détective en ces termes : « Tu as vu ce qu'ils en ont fait de ta Loi ? Les “sections spéciales” et tout le bazar. Alors tu approuves ça [...] ? » (LUT, p. 270). Cette accusation de passivité et d'approbation pousse alors Kiefer à user de la force envers le comptable. Au terme de ce second échange, violemment polémique à nouveau, chaque partie est bloquée dans ses retranchements et les deux hommes ne parviennent pas à trouver un terrain d'entente. Un dernier dialogue met en scène un Kiefer apeuré, stressé et paranoïaque face à un Félix, vivant dans une autre dimension déjà. L'enquêteur remet alors à son ex-collègue « l'annuaire qu'il [lui] avait demandé, [ainsi que] l'organigramme complet de l'Abwehr-Lutetia et plusieurs rapports [...] dont l'un classé “très secret” » (LUT, p. 304). Il a donc finalement pris la décision de coopérer avec Félix, non pas grâce aux arguments du résistant, mais en se rendant compte du sort infligé aux enfants par le régime hitlérien. En outre, la honte subie en jouant du cor pour les Allemands le décide à fournir davantage de renseignements que ce que le comptable espérait. Ce ne sont donc pas de grands principes qui ont poussé Kiefer à participer au combat de la Résistance, mais un simple détail et une expérience personnelle humiliante. Après des mois d'hésitations, ce « flic », habitué au respect des lois et des institutions, a finalement abandonné ses principes. A l'heure de l'Occupation nazie, il a choisi de servir une cause encore plus noble que la loi : la défense de la liberté. A travers différents échanges entre un résistant et un malgré-lui, tiraillé dans son for intérieur, le roman *Lutetia* parvient ainsi à décrire la difficulté de se positionner en cette période

¹⁵³*Petit glossaire de bioéthique*, Alex Mauron (dir.), article « Ethique déontologique et éthique conséquentialiste », URL : http://www.unige.ch/medecine/ib/ethiqueBiomedicale/enseignement/glossaire/Ethique_deontologique.pdf. Page consultée, le 03.12.2013.

¹⁵⁴*Ibid.*

¹⁵⁵*Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Article « Déontologisme » par André Berten, Monique Canto-Sperber (dir.), *op. cit.*, p. 403.

trouble. Ces dialogues opposant deux individus aux tempéraments différents reflètent aussi les deux visages des Français sous l'Occupation. Par le biais des justifications de Kiefer pour ne pas se révolter contre les Allemands et sa critique de certaines actions des Résistants, Pierre Assouline remet en contexte les problèmes qu'ont dû vivre les Français à l'époque. Dans ce roman historique où la question de la morale est centrale, les dialogues apportent différents points de vue sur une même situation. Ils permettent alors au lecteur de se mettre dans la peau de personnages véritablement incarnés par les idées qu'ils défendent et de se poser les mêmes questions qu'eux.

6.4. Dimension éthique de l'œuvre : le mal en question

Les réflexions précédentes nous amènent à considérer la dimension éthique de l'œuvre de Pierre Assouline. Plusieurs de ses ouvrages, romans ou biographies, ont pour thématique la faute morale ou juridique et le mal, qu'il soit privé ou en relation avec les événements historiques. Cette problématique est particulièrement présente dans *La Cliente* qui traite de la délation, le mal ordinaire, mais surtout dans *Vies de Job* qui questionne la théodicée et la souffrance des justes. Le premier roman de Pierre Assouline considère un des crimes les plus tragiquement banals commis sous l'Occupation : la dénonciation de juifs français par leurs compatriotes. Cette forme de mal fascine le narrateur de *La Cliente* et ce qu'il rejette chez Madame Armand, ce n'est pas « l'antisémite mais la délatrice » (CLI, p. 140). L'enquêteur est obsédé par cette femme, non pas en tant que vengeur de la cause juive, mais comme un philosophe ou un psychologue, qui tente de saisir les motifs à la source d'une action si mauvaise qu'une délation. Comment une femme, qui en apparence semble tout à fait aimable et distinguée, a-t-elle pu commettre un acte si bas – d'autant plus qu'elle connaissait les personnes qu'elle dénonçait ? « Qu'est-ce qui fait qu'un individu normal cède à la peur de l'autre au point de laisser libre cours à son instinct meurtrier ? » (CLI, p. 95). Toute l'enquête racontée dans *La Cliente* vise à répondre à ces questions de morale. En fin de roman, en interrogeant le miroitier du quartier, mais aussi l'inspecteur Chifflet, le biographe-inspecteur obtiendra des réponses et devra réévaluer son jugement au sujet de la fleuriste. Celle qui a commis le mal l'a aussi subit. Il subsiste de ce fait en elle « autant de péché que de souffrance » (CLI, p. 145). Madame Armand n'est, en fin de compte, ni une antisémite, ni une meurtrière, ni une sadique, mais une sœur se désespérant de retrouver son frère. Quelques pages avant les révélations de Chifflet et du miroitier, le narrateur et le lecteur à ses côtés considéraient encore la cliente comme une « invalide du cœur » (CLI, p. 151), ayant commis un acte innommable. Tous deux comprennent finalement que si Madame Armand fait partie des délateurs, elle ne se situe pas dans la masse des gens ayant dénoncé gratuitement, mais parmi ceux qui le firent malgré eux. Elle n'est donc pas l'allégorie du mal à laquelle le narrateur tentait de la réduire. Ce personnage incarnant le mal dans toute sa banalité est, en réalité, l'inspecteur Chifflet. Alors qu'il est interrogé par le narrateur, ce dernier ne montre aucun remord et ne remet pas du tout en question les actes qu'il a commis pendant la guerre. Il a simplement fait son travail en appliquant la loi et « boum ! C'est la vie », les Fechner ont été arrêtés (CLI, p. 161). Hannah Arendt définit le concept de « banalité du mal » applicable aux actions de Chifflet et à celles de tous les fonctionnaires du nazisme.

Comme l'explique la philosophe, la visée de tout système totalitaire est de détruire la personnalité en ruinant « le pouvoir de l'individu de répondre de ses jugements et de ses actes »¹⁵⁶. Elle constate à travers l'observation d'Adolf Eichmann lors de son procès, que celui-ci n'a pas des pensées « hideuses » mais « creuses »¹⁵⁷. En fuyant le réel, il est parvenu à créer un vide intérieur et à évacuer toute présence de l'Autre ; ce qui le rend totalement insensible à l'épreuve du mal. Arendt qualifie cet état d'esprit d' « absence à soi intentionnelle » ou encore d' « auto-anesthésie du pouvoir de juger »¹⁵⁸. Dans cette perspective, le SS parfait selon Himmler n'était pas mû par la haine des juifs, mais était privé de tout sentiment, puisqu'il était devenu irresponsable de sa propre pensée, comme absent à lui-même et au monde. Ce processus d'anesthésie volontaire de sa capacité de jugement moral est ce qu'Hannah Arendt définit comme la « banalité du mal ». Cet état d'esprit est celui du commissaire Chifflet qui, « en justifiant ses actes comme *obéissance* aux ordres, [...] vide le mal de tout contenu en les formalisant »¹⁵⁹. Voici ce qu'explique le narrateur de *La Cliente* au sujet de Chifflet et de tous les individus ayant agi dans l'administration de Vichy :

Ces gens-là sont les pires parce qu'ils sont beaucoup plus répandus, plus invisibles, plus nocifs que les vrais monstres. Ils ont leur morale en devanture, le sens du devoir en bandoulière, et le service de l'Etat en parapluie [...] En un coup de tampon, ils peuvent envoyer des gens à la mort sans jamais s'interroger sur les effets de leur acte. Dans le crime administratif, la victime est sans visage. Son caractère collectif dilue le crime en faute. Quoi de plus anodin ? (CLI, pp. 160-161)

Dans ce paragraphe, le biographe-enquêteur souligne la banalité de la faute lorsqu'elle est validée par des lois perverses, et minimisée par le fait que la victime reste à jamais inconnue. Pierre Assouline rappelle aussi que le véritable mal n'est pas celui qui est le plus souvent évoqué. En effet, bien que la délation des juifs ait été une des pages les plus sombres de l'Histoire de France et qu'il soit nécessaire de le rappeler, l'auteur s'attarde aussi, dans ce roman, sur ces criminels de l'ombre dont les trahisons ont souvent été oubliées. A la libération, ces derniers ont vu leur faute atténuée, puisqu'elle avait été commise de manière administrative. Les fonctionnaires de Vichy n'ont ainsi pas toujours été tenus pour responsables des actes qu'ils avaient commis, puisqu'ils ont simplement continué à travailler pour l'Etat en respectant ses lois, comme avant la guerre. Paradoxalement, l'inspecteur ayant perpétré une faute morale à répétition et sans aucune remise en question fut oublié à la libération, tandis que la cliente, qui a pêché pour sauver un proche et était consciente de la gravité de son acte, fut sévèrement punie en 1945.

Outre le mal administratif, dissimulé et banal, et le mal quotidien et mesquin, distillé dans les innombrables lettres de dénonciation, une forme de cruauté supérieure est évoquée dans *Lutetia* d'abord, puis dans *Vies de Job* : le mal fait aux enfants. Selon le narrateur de *Vies de Job*, la

¹⁵⁶Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, Article « Arendt » par Anne-Marie Roviello, Monique Canto-Sperber (dir.), *op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁷*Ibid.*

¹⁵⁸*Ibid.*

¹⁵⁹Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, Article « Mal, Finitude, Temporalité » par André Jacob, Monique Canto-Sperber (dir.), *op. cit.*, p. 960.

souffrance des enfants est irraisonnable. C'est « le mal absolu car face à la douleur l'enfant est désarmé ; il ne possède pas les armes mentales, spirituelles, intellectuelles, morales qui permettent à l'adulte de se défendre » (VDJ, p. 448). Ce mal intolérable est thématiquement une première fois dans *Lutetia* alors que de jeunes écoliers juifs sont chassés du parc Boucicaut et privés de jeux, mais surtout à la fin du texte, lorsque les rescapés des camps nazis rentrent en France. A travers le comportement de cette centaine d'enfants rapatriés, « une larme dans l'océan » (LUT, p. 417), le lecteur imagine alors le drame qu'ils ont dû vivre. Kiefer les décrit comme « squelettiques pour la plupart, [et souffrant] de déviations de la colonne vertébrale dues à la sous-alimentation » (LUT, p. 417). Plus que leur délabrement physique, c'est leur état mental qui inquiète le détective. Effrayés à la vue d'une poire, puisqu'ils ne connaissent pas l'aspect des fruits et légumes, ils sont surtout très méfiants à l'encontre des adultes, qui ont été incapables de les protéger. La réflexion morale en réaction au sort de ces enfants n'est toutefois pas présente dans ce roman, mais dans *Vies de Job*. Pierre Assouline y pose la question de la coexistence de Dieu et de la souffrance de l'homme, c'est-à-dire celle de la théodicée. Si Dieu existe, comment a-t-il pu tolérer que des enfants souffrent et meurent dans les camps de concentration nazis ? Le terme de « théodicée » a été formé par Leibniz, en 1710, dans son traité de justice divine intitulé les *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, bien que l'on puisse parler d'une théodicée de Saint Augustin ou de Saint Thomas d'Aquin, qui ont tous deux considéré la question de la perfection de Dieu et de l'existence du mal. Le but de ces essais est de « plaider la cause de Dieu, en le disculpant des accusations dont l'existence du mal peut être le prétexte » (italique de l'auteur). Pour ce faire, le philosophe défend l'idée que « tous les événements ont une *raison d'être* finale, de telle sorte que, d'un côté, d'autres « mondes » auraient été possibles et que, de l'autre, le monde réel, s'il n'est pas *le seul monde possible* est le *meilleur des mondes possibles* » (italique de l'auteur)¹⁶⁰. Cette conception perdurera jusqu'à la philosophie de Kant, qui critiquera « la métaphysique dogmatique » et établira les « trois questions de la philosophie [...] »¹⁶¹. Finalement, si plusieurs courants philosophiques ont tenté de répondre à l'énigme de la souffrance humaine, il semble que « nulle sagesse ne peut [en] venir à bout », puisque celle-ci est en contradiction avec la philosophie elle-même, qui vise à « construire un système de propositions capable d'intégrer toutes choses dans un ordre intelligible »¹⁶². Face à ce constat, il ne reste que le cri de révolte de Job, qui s'indigne avec une puissance équivalente à sa souffrance. Toutefois, comme l'écrit Pierre Assouline, le Seigneur « a répondu à Job mais pas aux justes souffrants des camps de la mort. Il n'a même pas répondu aux prières des enfants. Les enfants sont morts sans savoir pourquoi ils avaient été abandonnés » (VDJ, p. 448) et cela est intolérable. Il ne semble donc pas exister de justification ni de réponse face au mal commis envers les enfants. Ceux-ci restent sans défenses face à ce qui leur arrive et ne sont pas en mesure de résister. Comme le souligne Jérôme Porée, la parole, la plainte, l'action et la foi permettent de réagir face à la douleur physique ou morale et

¹⁶⁰Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, Article « Théodicée » par Philippe Reynaud, Monique Canto-Sperber (dir.), *op. cit.*, pp. 1592-1593.

¹⁶¹*Idem*, p. 1598.

¹⁶²Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, Article « Mal, Souffrance, Douleur » par Jérôme Porée, Monique Canto-Sperber (dir.), *op. cit.*, p. 962.

de sortir de la solitude de l'homme souffrant¹⁶³. Mais les enfants ne peuvent écrire des livres comme Job ou Primo Lévi, ni des poèmes comme Paul Celan. Ils ne peuvent qu'accepter les situations effrayantes dans lesquelles ils sont plongés, en espérant être sauvés de leur malheur et de leur incompréhension par les adultes. De ce fait, tandis que les fautes commises par Georges Pâques, Hergé, Madame Armand ou Kiefer étaient toutes relativisées et discutées par les différents narrateurs des textes assouliniens, le mal commis envers les enfants ne trouve aucune justification. Comme le dit Kiefer dans *Lutetia*, il n'y a pas de nom pour qualifier un régime qui s'attaque aux enfants, les justes par excellence. Leur souffrance reste ainsi la plus grande des injustices, la faute absolue, qui ne pourra jamais être effacée.

¹⁶³*Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Article « Mal, Souffrance, Douleur » par Jérôme Porée, Monique Canto-Sperber (dir.), *op. cit.*, p. 968.

7. Conclusions

7.1. Vers une « identité narrative » du romanesque et du biographique

Au terme de cette analyse, il nous semble fondamental de porter un regard englobant sur l'œuvre assoulinienne, de laquelle une certaine figure de l'auteur se dégage. De ses romans mettant en scène des enquêteurs-biographes, à *Vies de Job*, ouvrage où la présence de l'écrivain est la plus sensible, Assouline forge une certaine identité par le biais de son écriture. Dans ses différents textes, il semble en effet reconfigurer l'histoire de sa vie, ou du moins narrativiser des parties de son existence. Selon Paul Ricoeur, le récit permet en effet d'articuler le « sens » et le « soi ». Si l'être humain raconte des histoires, c'est qu'elles l'aident à comprendre sa propre histoire. Afin de mieux saisir cette construction d'une identité à travers le récit, il nous faut convoquer la notion d'« identité narrative » élaborée par Paul Ricoeur¹⁶⁴. Dans *Soi-même comme un autre*, le philosophe s'intéresse à la question de la permanence d'une forme du « soi », qui resterait immuable malgré la multiplicité des expériences d'une vie et l'avancée inexorable du temps. Si Descartes avait avancé le concept d'*âme*, « substance immatérielle, immuable et immortelle », comme un aspect du « soi » qui perdurerait dans chaque individu, cette idée est rejetée par la philosophie empiriste, « en raison de son origine métaphysique »¹⁶⁵. Ricoeur reprend cette problématique, afin de prouver, sans justification métaphysique, l'existence d'une « permanence de soi », malgré toutes les discontinuités qui affectent l'identité personnelle. Il propose alors trois modalités de la « permanence de soi-même », desquelles l'« identité narrative » fait partie. Après avoir présenté les deux premières composantes : l'identité-*idem*, que l'on peut comprendre grâce à la notion de *caractère*, « c'est-à-dire l'ensemble des dispositions acquises par lesquelles on reconnaît une personne [...] comme étant la même », et l'identité-*ipse*, dimension éthique de l'identité personnelle, qui implique que chaque individu se *maintient* à travers la parole donnée à autrui, il en vient au concept d'« identité narrative »¹⁶⁶. Celle-ci peut être définie comme la capacité de chaque être humain à transcrire les événements de son existence en un récit intelligible. Voici l'explication de Paul Ricoeur :

La compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires¹⁶⁷.

Les différentes modulations de l'identité personnelle proposées dans les narrations historiques et de fiction nous permettent ainsi de donner de l'intelligibilité au récit de notre propre existence. Dans le but de comprendre son histoire, chaque être humain a la possibilité de « se »

¹⁶⁴Voir, Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, (L'ordre philosophique), 1990.

¹⁶⁵Johann Michel, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité narrative aux sciences sociales », *Revue européenne des sciences sociales* [Online], XLI-125 | 2003, Online since 01 December 2009, URL : <http://ress.revues.org/562>. Page consultée, le 12.12.2013.

¹⁶⁶*Ibid.*

¹⁶⁷Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 138, notes de bas de page.

raconter, c'est-à-dire de réactiver ses choix et ses initiatives, mais aussi de donner du sens à ce qui a pu lui sembler absurde ou subi¹⁶⁸. En ce sens, la réponse à la question *Qui suis-je ?*, selon Ricoeur, serait : « une narration ». Comme le souligne Johann Michel, nous ne sommes pas « n'importe quelle narration [mais] une narration qui s'est confrontée au modèle par excellence du récit, c'est-à-dire au paradigme de la *mise en intrigue* hérité d'Aristote » (italique de l'auteur)¹⁶⁹. En confrontant le récit de son existence à ce modèle, l'individu peut lui donner un sens, malgré les événements disruptifs et discordants qui y surgissent, et ainsi dégager une forme immuable de « soi ».

Après cette introduction théorique nécessaire à la compréhension de notre propos, intéressons-nous véritablement à l'« identité narrative » pouvant être dégagée des textes assouliniens. Si l'on considère, avec Ricoeur, que le récit offre la possibilité d'une intrigue comme « œuvre de synthèse rétrospective »¹⁷⁰, *Vies de Job* semble en être un parfait exemple. Dans cet ouvrage, Pierre Assouline propose l'histoire d'un biographe enquêtant sur les traces de Job, mais évoque surtout sa propre histoire, dans le chapitre intitulé « les miens ». Il s'appréhende alors à la manière de l'un de ses biographiés, consultant ses archives personnelles, son dossier « Etat civil » et, s'ils n'avaient pas disparu, aurait été tenté d'interroger les anciens. Comme il l'explique, « il [lui] faut chercher pour les [siens] comme s'il s'agissait des autres. Avec un semblable détachement affectif et une même curiosité historique » (VDJ, p. 337). Son récit évoque ses racines – Figuig -, mais aussi ses aïeux et leur religion, puis son grand père, son ascension sociale et ses racines humbles. Mais, il s'arrête surtout sur l'événement au centre de son existence, la faille qui le révèle dans son authenticité : la perte de son frère. A partir de ce drame, Job n'a jamais cessé de le hanter. Assouline donne ainsi du sens à son récit de vie à travers l'écriture de *Vies de Job*, qui l'aide à comprendre comment les événements tragiques qu'il a vécus ont « façonné certaines particularités de [son] caractère qui, au fil du temps, se sont sédimentées »¹⁷¹. Il en est ainsi de son identification à Job, qu'il ne pouvait expliquer, jusqu'à la fin de sa recherche au sujet du juste souffrant et le détour par la narration de sa propre vie dans le chapitre « les miens ». Dès lors, la mort de son père et celle de son frère, deux événements que Ricoeur qualifierait de « disruptifs », deviennent, dans l'après-coup du récit, une « nécessité pour la compréhension de [son] histoire et de ce qu'il est devenu »¹⁷². L'écriture lui permet ainsi de mieux comprendre sa propre vie, mais aussi de « mettre la souffrance à distance » en la métamorphosant (VDJ, p. 357). Voici ce qu'écrit Pierre Assouline à ce sujet :

[...] pour mettre la souffrance à distance, il faut la métamorphoser. Ce que j'ai fait à mon insu. Au lieu de photos qui n'auraient parlé que de ça, j'ai écrit des livres qui parlaient de tout sauf de ça. Du moins directement. [...] Un jour j'ai compris que j'avais recomposé la

¹⁶⁸Cécile de Ryckel et Frédéric Delvigne, « La construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies*, 2010/4 Vol. 30, p. 229.

¹⁶⁹Johann Michel, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales », *op. cit.*

¹⁷⁰Marielle Macé, « Identité narrative ou identité stylistique ? », *Fabula / Les colloques, L'héritage littéraire de Paul Ricoeur*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1920.php>. Page consultée, le 13.12.2013.

¹⁷¹Cécile de Ryckel et Frédéric Delvigne, « La construction de l'identité par le récit », *op. cit.*, p. 237

¹⁷²*Ibid.*

vie des grands hommes pour me donner des aînés de substitution. Ma famille de papier est une équipe de grands frères. (VDJ, p. 357)

Cet auteur présente ainsi l'écriture comme un baume contre la souffrance, une manière de pallier au vide créé par la perte d'un être irremplaçable, mais aussi de rendre hommage à cet individu disparu. Il se demande alors si son projet ne se rapproche pas de celui de Victor Hugo dans *Les contemplations*, et avance la possibilité « que la trentaine de livres [qu'il a] écrits » pourraient être, en réalité, la « dérisoire sépulture de papier » de son frère (VDJ, p. 359). Finalement, l'écriture est aussi une responsabilité face au devoir de mémoire qui hante l'Ancien Testament et que l'on retrouve en écho dans toute l'œuvre d'Assouline. « *Zakhor !* », « Souviens-toi » ordonne « en permanence Dieu à son peuple » (VDJ, p. 334). A travers toutes ses phrases, Assouline se souvient et il l'explique dans *Vies de Job* : « pas un jour sans que je pense à eux, pas un jour sans que j'écrive une ligne sur eux, d'une manière ou d'une autre » (VDJ, p. 361). Les siens le hantent et habitent sa création biographique et romanesque, d'une manière à la fois consciente et inconsciente, et l'écriture s'apparente alors parfois à une thérapie.

Au-delà de *Vies de Job* qui propose un véritable questionnement de la part de l'auteur sur ses propres racines et son identité personnelle, ses romans mettent aussi en scène des personnages qui lui ressemblent. Tout d'abord, *La Cliente* et *Lutetia* présentent des narrateurs hantés par l'Histoire. Considérons l'incipit du premier ouvrage de fiction de Pierre Assouline :

On n'en finira jamais avec cette histoire. Elle nous hante, elle nous obsède, impossible de nous en débarrasser. [...] [C'est un] passé qui ne passe pas. [...] Les plus à plaindre ont la nostalgie de ce qu'ils ont même pas connu. Cet étrange spectre est l'astre noir de notre morale. Qui saur l'exorciser ? Qui ? (CLI, p. 11)

Ce « on » de vérité générale inclut le narrateur, mais surtout l'auteur lui-même, qui pose la question suivante : Comment se construire face à un passé encore si présent, qui pétrifie et crée des insomnies ? A la manière d'Edouard Kiefer ne parvenant pas à effacer ses souvenirs de Verdun, l'enquêteur-biographe de *La Cliente* est obsédé par la guerre et l'Occupation. Cette fascination pour une des périodes les plus sombres de l'Histoire de France est aussi celle de l'écrivain, comme nous le démontre son premier roman, dont nous avons déjà évoqué la dimension autobiographique. Ainsi, si Assouline ne se contente pas de survoler les événements qu'il analyse, mais y entre profondément de par son pouvoir empathique, il risque d'être happé par le mal profond ayant rongé la France à cette époque. En narrativisant son expérience réelle, le romancier tente de se guérir des fantômes qui le hantent, de comprendre ces années qui l'obsèdent, mais aussi de se soigner de cette histoire qui le poursuit jour et nuit. Néanmoins, comme l'avoue le narrateur de *La Cliente*, « Madame Armand ne [le] quitte pas », même s'il aurait « tant voulu qu'elle [l]'aide à tuer la guerre en [lui] » (CLI, p. 190). A l'époque où Assouline écrit cet ouvrage, il lui semble impossible de se débarrasser de cette Histoire honteuse révélant la face cachée de la France. Outre les similitudes avec les enquêteurs-biographes de ses romans, différentes parcelles de l'identité personnelle de l'écrivain sont narrativisées dans ses textes et à travers divers personnages. Il en est ainsi de Sonia, dont les parents sont originaires de Figui, d'Inès de Chemillé, sourde d'une oreille à la manière de l'auteur, ou de Rémi Laredo, étranger de naissance et juif, malade « de la commémoration familiale permanente » (DV, p. 76). Cette idée

de mémoire et de responsabilité face à la commémoration est fondamentale pour Pierre Assouline et se retrouve, par exemple, au centre de l'énigme du roman *Double Vie*. Les racines juives d'Inès sont en effet révélées en même temps que le motif caché au centre du tapis de son salon reproduisant la devise de sa famille : « Souviens-toi ! ». L'injonction divine est à nouveau au cœur de ce texte, où l'écrivain met en scène son devoir moral de maintenir les liens avec son passé. Ces six textes de fiction rassemblent ainsi diverses préoccupations de l'auteur, qui, à travers la narration, tente de faire taire ses angoisses, de soigner ses cicatrices, et d'éclaircir ses propres zones d'ombre.

Finalement, selon Marielle Macé, « la narrativité n'a pas le monopole de la temporalisation de l'individu »¹⁷³. L'existence humaine peut aussi être appréhendée à travers des modulations stylistiques, telles que les dimensions du *rythme* et de la *relance* dialectique. Macé insiste, en effet, sur l'idée d'*habitus*, ces pratiques, « habitudes » ou « habiletés », qui font que l'individu « se maintient » sur le temps long à travers un certain pli. Elle propose alors d'accorder plus d'importance à la notion de *caractère*, le style de chacun selon Macé, laissée de côté par Ricœur au profit de celle de *promesse*. La philosophe présente alors l'idée d'une « identité stylistique », qui trouve son intérêt dans la considération de narrations éclatées, ayant perdu leur configuration, à la manière de *Rosebud*. En effet, Marielle Macé explique que le récit « n'offre pas le seul cadre possible aux “variations imaginatives” d'une identité, et que d'autres formes, poétiques ou discursives, engageraient tout aussi efficacement une genèse réflexive de soi-même »¹⁷⁴. *Rosebud* en est un parfait exemple. Avec ce texte, Pierre Assouline ne propose pas un récit autoréflexif, mais des éclats de biographies, à première vue autonomes. Pourtant, comme il l'indique, « chacun des personnages choisis [...] révèle au fil des pages, en filigrane, [sa] part d'ombre en tant qu'être humain et en tant que biographe »¹⁷⁵. Le véritable sujet de ce texte est donc réellement Pierre Assouline lui-même. A l'opposé du chapitre les « miens » de *Vies de Job*, dans *Rosebud*, il ne se révèle pas à travers le récit reconfiguré de sa propre existence, mais dans des préférences, des habitudes et surtout à travers son empathie envers les différents personnages. Une « identité stylistique » se dégage alors des différents chapitres et des thématiques qui y sont abordées. En effet, la guerre et l'Occupation, mais aussi, l'Angleterre et la peinture sont autant de sujets qui passionnent et préoccupent Assouline. De plus, comme dans ses biographies « traditionnelles », il s'identifie d'une certaine manière à chacune des figures qu'il sonde. Il se retrouve dans chacune de ces histoires de grands auteurs dévastés par la perte d'un proche, d'artistes passionnés par les détails, et même, avec plus de légèreté, dans le récit d'un mariage londonien, puisqu'il a lui-même vécu les mêmes expériences. Chaque chapitre reflète ainsi autant d'éclats de son identité personnelle, articulée non pas grâce à la mise en intrigue héritée d'Aristote, mais à travers une « manière d'être » particulière¹⁷⁶.

¹⁷³Marielle Macé, « Identité narrative ou identité stylistique ? », *op. cit.*

¹⁷⁴*Ibid.*

¹⁷⁵Rencontre avec Pierre Assouline, à l'occasion de la parution de *Rosebud, Eclats de biographies*, *op. cit.*

¹⁷⁶Marielle Macé, « Identité narrative ou identité stylistique ? », *op. cit.*

7.2. Assouline dans le champ contemporain

Au cours de ce travail, nous avons souligné la variété thématique, générique et stylistique de l'œuvre assoulinienne. Bien qu'éclectique, sa création a tout de même une ligne directrice, dans la mesure où l'auteur s'intéresse, dans ses biographies, ses romans et ses textes hybrides, à la face cachée d'individus historiques ou minuscules. A travers la recherche de détails clé, qui définissent ces personnages fictionnels ou réels, Assouline met en lumière la faille qui les pousse à faire des choix décisifs. De plus, que ses récits soient scientifiquement annotés ou qu'ils se détachent des contraintes imposées par le genre de la biographie, tous témoignent d'un moment particulier du XX^e siècle, en se concentrant sur un individu représentatif. Au-delà des genres, les récits assouliniens se ressemblent dans leur volonté de rendre compte d'un état de la société aujourd'hui ou pendant la Seconde Guerre mondiale, en se focalisant sur des êtres exemplaires. A travers le prisme d'une profession ou en analysant des comportements typiques, Assouline considère l'Histoire du XX^e siècle non pas dans ses événements les plus marquants, mais dans ses interstices. Ses romans sont alors constellés de portraits, qui fournissent une multitude de points de vue sur une époque et en rendent le sentiment. De par sa production romanesque et biographique depuis les années quatre-vingt, Pierre Assouline s'affirme donc comme un auteur touchant aux problématiques centrales du champ littéraire contemporain. Tout d'abord, Anne Cousseau et Jacques-David Ebguy expliquent que « la littérature contemporaine, et plus particulièrement le roman, parvient [...] à appréhender, subtilement, notre temps, notre société, à rendre notre situation. [Elle] pense et rend sensible : d'où le désir de lecture qu'elle suscite »¹⁷⁷. Nous l'avons démontré dans ce travail, plusieurs œuvres de fictions de Pierre Assouline traitent de notre société actuelle, marquée par le rejet de l'autre et la xénophobie (*Les Invités*), l'adultère et la passion amoureuse (*Double Vie* et *Etat Limite*), l'importance des transports en commun (*Etat Limite*) ou les mœurs bourgeoises et parisiennes (*Les Invités*). Ces romans ne prônent pas la volonté d'une recherche littéraire, mais témoignent d'un plaisir retrouvé dans le récit, l'expression du sujet et la confrontation avec le réel¹⁷⁸. En effet, au contraire des nouveaux romanciers, les auteurs contemporains ont renoué avec la volonté de raconter, comme en témoigne l'œuvre de Pierre Assouline.

Si le récit est réinvesti par les écrivains dès les années quatre-vingt, ceux-ci ne traitent pas uniquement de la « condition postmoderne »¹⁷⁹, mais interrogent aussi leur histoire récente. Au contraire des auteurs de la modernité, ils ne se placent pas en opposition, mais dans la continuité de ceux qui les ont précédés, en valorisant une esthétique du lien et de l'héritage. Ces romanciers convoquent alors à nouveau l'Histoire dans des textes où ils tentent de comprendre le passé afin de « savoir comment on en est arrivé là »¹⁸⁰. Alors que l'esthétique du Nouveau

¹⁷⁷Anne Cousseau, Jacques-David Ebguy (dir.), « Introduction », dans *Ecrire, disent-ils, Regards croisés sur la littérature du XXI^e siècle*, Nancy : PUN, Editions universitaires de Lorraine, 2012, p. 10.

¹⁷⁸Jan Baetens et Dominique Viart, « Avant-propos », dans *Ecritures contemporaines 2, Etat du roman contemporain*, Dominique Viart et Jan Baetens (éd.), Actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 Juillet 1996, Paris-Caen : Lettres modernes Minard, 1999, p. 3.

¹⁷⁹Expression créée par Jean-François Lyotard dans son ouvrage *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* [1979], Paris : Les éditions de minuit, (Critique), 2005.

¹⁸⁰Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle, op. cit.*, p. 165.

Roman marquait un certain scepticisme à l'égard de l'Histoire, les écrivains contemporains la replacent au cœur de leurs préoccupations, à la manière de Pierre Assouline dans *La Cliente* et *Lutetia*. Néanmoins, « au lieu de simplement prétendre raconter celle-ci, en feignant d'en maîtriser les tenants et aboutissants, ils préfèrent le plus souvent afficher dans leurs livres-mêmes les questions et les incertitudes qui sont les leurs »¹⁸¹. Dans *La Cliente*, par exemple, Pierre Assouline tente de comprendre les actes d'une délatrice, représentative, à travers sa trahison, de cette forme de mal sous l'Occupation. Son incertitude et son incompréhension au sujet de cette femme et de la faute qu'elle a commise sont représentées à travers l'enquête menée par le narrateur. Le récit de cette quête de vérité au sujet de Madame Armand interroge « le passé à partir du présent »¹⁸². L'enquêteur de *La Cliente*, à la manière de celui de *Dora Bruder* de Patrick Modiano¹⁸³, se plonge ainsi dans les archives, tel un microhistorien, afin d'interroger les zones d'ombre de l'Histoire à travers le comportement d'un individu particulier.

Ensuite, comme le rappelle Dominique Viart en s'appuyant sur les réflexions de Jean-François Lyotard, dans les années quatre-vingt, les grandes idéologies collectives se dissolvent, ouvrant le champ à « un retour de l'individualisme sous toute ses formes »¹⁸⁴. Les genres décriés de l'autobiographie et de la biographie ne sont plus proscrits et, après *Roland Barthes par Roland Barthes*¹⁸⁵, il n'est plus honteux de placer sa subjectivité au cœur d'une fiction littéraire. Dominique Viart explique ainsi que, « revenue à l'avant-scène littéraire à la fin des années 70 à la faveur des documents d'ethnologie contemporaine ou sous le prétexte [...] de jeux formels, la littérature "personnelle" a pris une ampleur sans précédent »¹⁸⁶. Biographie, autobiographies et les variations génériques qu'elles ont engendrées, « autofictions », « biofictions », « récits biographiques », n'ont pas seulement une importance littéraire, mais sont aussi un phénomène économique et sociologique. Ainsi, au début de sa carrière littéraire, où l'époque était encore celle du soupçon au sujet du genre de la biographie, Pierre Assouline expliquait, dans ses préfaces, la forme et le fond de ses récits de vie. Ces justifications disparaissent des biographies ultérieures, l'auteur prenant de l'assurance. De plus, le genre est aussi devenu, dans l'espace de quelques années, « un phénomène économique », comme en témoigne notamment la création de collections éditoriales spécialisées¹⁸⁷. L'œuvre de Pierre Assouline s'inscrit donc dans ce renouveau du biographique depuis les années quatre-vingt qui est, nous l'avons dit, aussi une manifestation sociologique. Toujours selon Dominique Viart, « notre temps ne raisonne plus guère en abstractions – les grandes constructions idéologiques sont défuntées – mais il privilégie les exemples concrets à partir desquels gloser »¹⁸⁸. Dans ses biographies, ses textes hybrides et ses œuvres romanesques, Pierre Assouline réalise le récit d'une tranche de vie ou de l'existence

¹⁸¹ Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, op. cit., pp. 165-166.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris : Gallimard, 1997.

¹⁸⁴ Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, op. cit., p. 150.

¹⁸⁵ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris : Seuil, (Ecrivains de toujours), 1979.

¹⁸⁶ Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante, paradoxes du biographique », dans *Revue des Sciences humaines, Paradoxes du biographique*, n°263, Juillet-septembre 2001, p.7.

¹⁸⁷ *Idem*, p.8.

¹⁸⁸ *Idem*, p.10.

entière d'individualités représentatives d'une époque donnée, afin d'en comprendre les zones d'ombre, et touche ainsi aux préoccupations centrale du contemporain littéraire.

Finalement, si l'œuvre assoulinienne est en échos avec certaines tendances marquantes du champ contemporain, elle n'en est pas moins innovatrice et unique. Comme nous l'avons remarqué au cours de ce travail, certains pans de sa création littéraire sont irréductibles à une étiquette générique prédéfinie. Dans *Le Dernier des Camondo*, *Le Portrait*, *Rosebud* et *Vies de Job*, mais aussi dans *Une Question d'Orgueil*, l'auteur cherche à renouveler la biographie et le roman en les combinant ou les « reconfigurant »¹⁸⁹. Pierre Assouline souhaite « dépoussiérer » et apporter vitalité et (post)modernité au genre dans lequel il est passé maître. *Rosebud* et *Vies de Job* proposent ainsi une forme éclatée où les biographiés sont abordés à travers de multiples détails. Au contraire des neuf premières biographies-sommes visant à représenter toute une existence et toute une œuvre, ces deux textes de Pierre Assouline mettent en lumière des éléments minuscules afin de comprendre un individu. Deux positions s'affrontent en réalité dans ces deux ouvrages, bien qu'ils aient la même volonté de découvrir la vérité au sujet d'un individu réel ou fictif : l'accumulation de détails, contre la focalisation sur un *rosebud* en particulier. L'entreprise est toutefois infiniment plus ardue dans *Vies de Job* où l'écrivain s'attaque à la biographie d'une parabole. L'esthétique de l'éclatement et de la discontinuité sera poussée à son paroxysme dans les « autodictionnaires », où l'auteur devient le compilateur de tous les détails d'une œuvre et d'une existence. Le renouvellement du genre de la biographie est aussi poursuivi par Assouline dans des ouvrages, qui sont parfois qualifiés de romans dans le péri-texte, tel *Une Question d'Orgueil*. Ce dernier texte se présente, en effet, comme le récit d'un biographe enquêtant sur Georges Pâques. Toutefois, Pierre Assouline mêle à ces investigations, la narration du procès de l'espion ou de sa jeunesse à Alger. Le texte, à la manière du *Portrait* ou du *Dernier des Camondo*, combine alors biographie et roman, afin de parvenir à percer le mystère d'un personnage historique complexe. A travers sa recherche générique depuis plus de de trente ans, Pierre Assouline tente ainsi de combiner toutes les facettes de sa personnalité en créant des textes où le biographe, l'écrivain et le journaliste se rejoignent, dans une volonté d'explication de la part d'ombre d'êtres paradoxaux mais fascinants.

¹⁸⁹Selon Ute Heidmann, « la (re)configuration générique est la transformation d'une scène d'énonciation (ou scène de parole) qui s'est imposée comme caractéristique d'un genre. Une œuvre reconfigure une telle scène de parole par l'invention d'un nouveau dispositif scénographique pour s'en démarquer et pour mieux imposer une nouvelle façon de dire », dans « (Re)configuration des genres et dialogisme intertextuel », 2011, p. 2, URL : [http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Ute%20Heidmann%20\(CLE,%20Universit%C3%A9%20de%20Lausanne,%20Suisse\).pdf](http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Ute%20Heidmann%20(CLE,%20Universit%C3%A9%20de%20Lausanne,%20Suisse).pdf). Page consultée, le 11.12.2013.

8. Bibliographie

1. Corpus

1.1. Biographies

Monsieur Dassault, Rome : Portaparole, 2010, [Balland, 1983].

Gaston Gallimard, Un demi-siècle d'édition française, Paris : Gallimard, (Folio), 2006, [Balland, 1984].

Une Éminence grise, Jean Jardin (1904-1976), Paris : Gallimard, (Folio), 1988, [Balland, 1986].

L'Homme de l'Art, D.-H. Kahnweiler, 1884-1979, Paris : Gallimard, (Folio), 1989, [Balland, 1988].

Albert Londres, Vie et Mort d'un Grand Reporter, 1884-1932, Paris : Gallimard, (Folio), 1990, [Balland, 1989].

Simenon, Paris : Gallimard, (Folio), Ed. revue et augmentée, 2009, [Julliard, 1992].

Hergé, Paris : Gallimard, (Folio), 1998, [Plon, 1996].

Cartier Bresson, L'œil du siècle, Paris : Gallimard, (Folio) éd. revue et augmentée, 2006, [Plon, 1999].

Grâces lui soient rendues, Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes, Paris : Gallimard, (Folio), 2004, [Plon, 2002].

1.2. Biographies « hybrides »

Le Dernier des Camondo, Paris : Gallimard, (Folio), 1999, [Gallimard, 1997].

Rosebud, Eclats de biographies, Paris : Gallimard, (Folio), 2008, [Gallimard, 2006].

Le Portrait, Paris : Gallimard, (Folio), 2009, [Gallimard, 2007].

Vies de Job, Paris : Gallimard, (Folio), 2012, [Gallimard, 2010].

1.3. Romans

La Cliente, Paris : Gallimard, (Folio), 2000, [Gallimard, 1998].

Double Vie, Paris : Gallimard, (Folio), 2002, [Gallimard, 2000].

État Limite, Paris : Gallimard, (Folio), 2005, [Gallimard, 2003].

Lutetia, Paris : Gallimard, (Folio), 2006, [Gallimard, 2005].

Les Invités, Paris : Gallimard, (Folio), 2010, [Gallimard, 2009].

Une Question d'Orgueil, Paris : Gallimard, (NRF), 2012.

1.4. « Autres »

Autodictionnaire Simenon, Paris : Le livre de poche, 2009.

Autodictionnaire Proust, Paris : Omnibus, 2011.

1.5. Conférences et rencontres

Rencontre et dédicace à la FNAC Montparnasse, au sujet du roman *Les Invités*, du 5 mars 2009, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UpWtLILzCE0> et <https://www.youtube.com/watch?v=JsDRvcUNIOc>. Pages consultées, le 4.11.2013.

Conférence Passerelles du 3 février 2011 au RMS au sujet de *Vies de Job*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OC88nh6J650>. Page consultée, le 04.11.2013.

Pierre, Conférence à l'Université de Lausanne du 3 décembre 2012, dans le cadre du séminaire de Master sur le roman contemporain, « Ce qui hante le contemporain : Pierre Assouline, Pierre Bergounioux ».

1.6. Entretiens télévisés et en ligne

Apostrophes, entretien télévisé avec Bernard Pivot au sujet de Marcel Dassault, « Les Puissants », Antenne 2, Emission du 18 mars 1983, URL : <http://www.ina.fr/video/CPB83050578>. Page consultée, le 01.11.2013.

Apostrophes, entretien télévisé avec Bernard Pivot au sujet de Gaston Gallimard, « L'art de la biographie », Antenne 2, Emission du 19 octobre 1984, URL : <http://www.ina.fr/video/CPB84054651/l-art-de-la-biographie-video.html>. Page consultée, le 09.09.2013.

Apostrophes, entretien télévisé avec Bernard Pivot au sujet de Jean Jardin, « Des hommes de l'ombre », Antenne 2, Emission du 5 septembre 1986, URL : <http://www.ina.fr/video/CPB86010564/des-hommes-de-l-ombre-video.html>. Page consultée, le 09.09.2013.

Apostrophes, entretien télévisé avec Bernard Pivot au sujet de D.H. Kahnweiler, « Posséder, collectionner, accumuler », Antenne 2, Emission du 5 février 1988, URL : <http://www.ina.fr/video/CPB88000944/posseder-collectionner-accumuler-video.html>. Page consultée, le 09.09.2013.

Dialogues Littéraires, entretien internet pour la librairie Dialogue au sujet de *Vies de Job*, Librairie dialogue.fr, avril 2011, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=1CCYMMoXu38>. Page consultée, le 04.11.2011.

Visages inattendus de personnalités, entretien télévisé avec Emmanuelle Dancourt, KTO, Emission du 25 juin 2011, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zskowMBMUnk>. Page consultée, le 09.09.2013.

Présentation par Pierre Assouline de son ouvrage *Autodictionnaire Proust*, Place des éditeurs TV, 2011, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=v-EwEg7kBFw>. Page consultée, le 04.11.2013.

1.7. Entretiens écrits

ESVANT, Mariella, Entretien de décembre 2012 avec Pierre Assouline, pour le quotidien *lanouvellerepublique.fr* [en ligne], au sujet d'*Une Question d'Orgueil*, URL : <http://www.lanouvellerepublique.fr/France-Monde/Loisirs/Livres-cd-dvd/n/Contenus/Articles/2012/12/07/P.-Assouline-La-litterature-peut-changer-une-vie>. Page consultée, le 04.09.2013.

GALLIMARD (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution d'*Hergé*, 1998, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01034187.htm>. Page consultée, le 09.09.2013.

GALLIMARD (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution du *Dernier des Camondo*, 1998, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01031078.htm>. Page consultée, le 04.11.2013.

GALLIMARD (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *La Cliente*, 1998, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01035681.htm>. Page consultée, le 04.11.2013.

GALLIMARD (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution d'*Etat Limite*, 2003, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01041398.htm>. Page consultée, le 04.11.2013.

GALLIMARD (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *Lutetia*, 2005, URL : <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01051155.htm>. Page consultée, le 04.11.2013.

GALLIMARD (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *Rosebud, Eclats de biographies*, 2006 : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01048836.htm>. Page consultée, le 04.11.2013.

GALLIMARD (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de *Vies de Job*, 2011, URL : <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Pierre-Assouline.-Vies-de-Job>. Page consultée, le 04.11.2013.

GALLIMARD (maison d'édition), Rencontre avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution d'*Une Question d'Orgueil*, 2012, URL : <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Pierre-Assouline.-Une-question-d-orgueil>. Page consultée, le 04.11.2013.

GROLLEAU, Frédéric, Entretien de septembre 2001 avec Pierre Assouline pour le site internet *lelitteraire.com*, au sujet de *Double Vie*, URL : <http://lelitterairecom.wordpress.com/2012/09/07/entretien-avec-pierre-assouline-double-vie/>. Page consultée, le 05.11.2013.

LOUPIAS, Bernard, Entretien de janvier 2011 avec Pierre Assouline pour le *Nouvel Observateur/Essais* [en ligne], au sujet de *Vies de Job*, URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20110117.OBS6388/rencontre-avec-pierre-assouline-job-sa-vie-son-uvre.html>. Page consultée, le 04.11.2013.

PERAS, Delphine, Entretien de mars 2009 avec Pierre Assouline pour le quotidien *l'Express* [en ligne], au sujet des *Invités*, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/pierre-assouline-un-biographe-modele_823388.html. Page consultée, le 03.09.2013.

SCHWARZ, Jennifer, Entretien de mars 2011 avec Pierre Assouline pour le quotidien *Le Monde/religions* [en ligne], au sujet de *Vies de Job*, URL :

http://www.lemondedesreligions.fr/culture/pierre-assouline-job-m-aide-a-ne-pas-me-resigner-09-03-2011-1289_112.php. Page consultée, le 04.11.2013.

SIMON, Geneviève, Entretien de mars 2005 avec Pierre Assouline pour le quotidien *lalibre.be* [en ligne], au sujet de *Lutetia*, URL : <http://www.lalibre.be/culture/livres/article/209043/la-soif-d-ecrire-de-pierre-assouline.html>. Page consultée, le 02.09.2013.

2. Critique sur Pierre Assouline

2.1. Articles/Critiques dans des revues ou sur Internet

DUCHATEL, Annick, « Pierre Assouline : l'homme aux 10 vies », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 4, n° 1, 2007, pp. 32-33, URL : <http://www.erudit.org/culture/el1057873/el1064191/10730ac.pdf>. Page consultée, le 22.09.2013.

HARZOUNE, Mustapha « Pierre Assouline, *Les Invités* », *Hommes et migrations* [En ligne], 1281, mis en ligne le 29. 05. 2013, URL : <http://hommesmigrations.revues.org/426>. Page consultée, le 04.11.2013.

LE GENDRE, Bertrand, « "Autodictionnaire Simenon", de Pierre Assouline : tout Simenon, sinon rien ! », journal d'information *lemonde.fr* [en ligne], publié le 12.11.2009, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/12/autodictionnaire-simenon-de-pierre-assouline_1266051_3260.html. Page consultée, le 04.11.2013.

OLSCAMP, Marcel, « Pierre Assouline : la trace ou la preuve », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 109, 2007-2008, p. 8-11, URL : <http://www.erudit.org/culture/nb1073421/nb1134407/19844ac.pdf>. Page consultée, le 04.11.2013.

3. Critique générale

3.1. Dictionnaires et encyclopédies

Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, Monique Canto-Sperber (dir.), Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

- Article « Arendt » par Anne-Marie Roviello, pp. 86-87.
- Article « Déontologie » par Danièle Siroux, pp. 401-403.
- Article « Déontologisme » par André Berten, pp. 403-408.
- Article « Mal, Finitude, Temporalité » par André Jacob, pp. 953-959.
- Article « Mal, Souffrance, Douleur » par Jérôme Porée, pp. 962-969.
- Article « Situations extrêmes » par Tzvetan Todorov, pp. 1479-1481.
- Article « Théodicée » par Philippe Reynaud, pp. 1592-1598.

Petit dictionnaire d'éthique, Otfried Höffe (dir.), Edition française adaptée et augmentée par Lukas K. Sosoe, Fribourg : Editions Universitaires/Paris : Editions du cerf, 1993 :

- Article « Culpabilité – Faute », pp. 59-60.
- Article « Conflit des devoirs », pp. 46-47.
- Article « Situation de détresse », pp. 306-307.

Petit glossaire de bioéthique, Alex Mauron (dir.) [en ligne] :

- Article « Ethique déontologiste et éthique conséquentialiste », URL : http://www.unige.ch/medecine/ib/ethiqueBiomedicale/enseignement/glossaire/Ethique_deontologique.pdf. Page consultée, le 10.12.2013.

The international encyclopedia of Ethics [en ligne] :

- Article « Pride » par Gabriele Taylor, URL: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444367072.wbiee253/full.fPage> consultée, le 05.12.2013.

3.2. Monographies

ARENDDT, Hannah, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique* [1961], trad. de l'anglais sous la dir. de Patrick Lévy, Paris : Gallimard, (Folio. Essais), 1994.

BLANCKEMAN, Bruno, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BAETENS, Jan et Dominique Viart (dir.), *Ecritures contemporaines 2, Etats du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 Juillet 1996, Paris-Caen : Lettres modernes Minard, 1999.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris : Seuil, (Ecrivains de toujours), 1979.

BOYER-WEINMANN, Martine, *La relation biographique : enjeux contemporains*, Seyssel : Champ-Vallon, (Essais), 2005.

COUSSEAU, Anne, Jacques-David Ebguay (dir.), *Ecrire, disent-ils, Regards croisés sur la littérature du XXI^e siècle*, Nancy : PUN, Editions universitaires de Lorraine, 2012.

CURMER, Léon (ed.), *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle* [1840, Tome I], Edition présentée et annotée par Pierre Bouttier, Paris : Omnibus, 2003.

GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris : Klincksieck, (50 questions), 2006.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, (Poétique), 1975.

LYOTARD, Jean François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* [1979], Paris : Les éditions de minuit, (Critique), 2005.

MADELENAT, Daniel, *La biographie*, Paris : Presses universitaires de France, (Littérature moderne), 1984.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, (U. Lettres), 2004.

MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Portrait littéraire*, Paris : Hachette Supérieur, (Ancrege. Lettres), 2003.

MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris : Gallimard, 1997.

REUTERS, Yves, *Le roman policier*, Paris : Armand Colin, 2007.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, (L'ordre philosophique), 1990.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* [1954] ; précédé de *Pastiches et mélanges* ; et suivi de *Essais et articles*, Edition établie par Pierre Clarac, Paris : Gallimard, 1978.

ROUSSO, Henry, Eric Conan, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris : Fayard, (Pour une histoire du XX^e siècle), 1994.

SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires* [1896], Paris : Gallimard, 1993.

TADIE, Jean-Yves, Blanche Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain*, Paris : Gallimard, 2012.

VIART, Dominique, *Paradoxes du Biographique*, Villeneuve d'Ascq : Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2001.

VIART, Dominique, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris : Hachette, (Lettres sup.), 2011.

3.3. Articles dans des revues ou sur Internet/chapitres dans des collectifs

ARON, Paul, Fabrice Preyat, « Introduction », *CONTEXTES* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 23 juin 2008, URL : <http://contextes.revues.org/2543>. Page consultée, le 09.11.2013.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur » [1968], dans *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, (Essais critiques), 1984, pp. 61-67.

COUSSEAU, Anne, Jacques-David Ebguy, « Introduction », dans *Ecrire, disent-ils, Regards croisés sur la littérature du XXI^e siècle*, Anne Cousseau, Jacques-David Ebguy (dir.), Nancy : PUN, Editions universitaires de Lorraine, 2012, pp. 5-10.

DE RICKEL, Cécile et Frédérique Delvigne, « La construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies*, 2010/4, Vol. 30, p. 229-240.

DOSSE, François, « La biographie à l'épreuve de l'identité narrative », *Fabula/Les colloques, L'héritage littéraire de Paul Ricoeur*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1928.php>. Page consultée, le 11.11.2013.

DOUZOU, Catherine, « Histoires d'enquêtes : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir), Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 45-55.

FORTIN, Damien, « Individuum est ineffabile... », *Acta fabula*, vol. 11, n° 8, Essais critiques, Septembre 2010, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5869.php>. Page consultée, le 05.11.2013.

GEFEN, Alexandre, « Atelier de théorie littéraire : biofiction », URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Biofiction>. Page consultée, le 04.11.2013.

GOLSAN, Richard J., « Vers une définition du "roman occupé" depuis 1990 : *Dora Bruder* de Patrick Modiano, *La compagnie des Spectres* de Lydie Salvayre et *La Cliente* de Pierre Assouline », dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir), Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 57-68.

HEIDMAN, Ute, « (Re)configuration des genres et dialogisme intertextuel », 2011, URL : [http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Ute%20Heidmann%20\(CLE,%20Unive rsit%C3%A9%20de%20Lausanne,%20Suisse\).pdf](http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Ute%20Heidmann%20(CLE,%20Unive rsit%C3%A9%20de%20Lausanne,%20Suisse).pdf). Page consultée, le 11.12.2013.

KAEMPFER, Jean, Raphael Micheli, « Méthodes et problèmes, La temporalité narrative », Section de français, Université de Lausanne, 2005, URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html#tn023000>. Page consultée, le 04.11.2013.

KAEMPFER, Jean, Philippo Zanghi, « Méthodes et problèmes, La voix narrative », Section de français, Université de Lausanne, 2003, URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vn041000.html>. Page consultée, le 09.12.2013.

KZINO (pseudonyme), *Etat Limite, Pierre Assouline*, URL : <http://fluctuat.premiere.fr/Livres/News/Etat-limite-Pierre-Assouline-3172680>. Page consultée, le 14.11.2013.

LECARME, Jacques, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (dir), Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 13-24.

LEMARCHAND, Guy, « Dominique Margairaz, François de Neufchâteau. Biographie intellectuelle », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 352 | avril-juin 2008, mis en ligne le 18 décembre 2009, URL : <http://ahrf.revues.org/11015>. Page consultée, le 04.11.2013.

MACE, Marielle, « Identité narrative ou identité stylistique ? », *Fabula / Les colloques, L'héritage littéraire de Paul Ricœur*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1920.php>. Page consultée, le 13.12.2013.

MICHEL, Johann, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales », *Revue européenne des sciences sociales* [Online], XLI-125 | 2003, Online since 01 December 2009, URL : <http://ress.revues.org/562>. Page consultée, le 12.12.2013.

REVEL, Jacques, « La biographie comme problème historiographique », dans *Montagnes, Méditerranée, mémoire. Mélanges offerts à Philippe Jantard*, Patrick Cabanel, Anne-Marie Granet-Abisset, Jean Guibal (dir.), Grenoble, Musée dauphinois, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, pp. 469-478.

RODRIGUEZ, Antonio, « La critique littéraire rend-elle plus empathique ? », *Leçon inaugurale du 22 mars 2012 à l'Université de Lausanne pour le poste de professeur associé de littérature française moderne et contemporaine*, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Critique_et_empathie. Page consultée, le 07.12.2013.

TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier » [1966], dans *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971, pp. 55-65.

VIART, Dominique, « Dis-moi qui te hante, paradoxes du biographique », dans *Revue des Sciences humaines, Paradoxes du biographique*, n°263, Juillet-septembre 2001, pp. 7-33.

VIART, Dominique (dir.), « Avant-Propos », dans *Ecritures contemporaines 10, Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen : Lettres modernes Minard, 2009, pp. 3-8.