

L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité

La fiction est devenue moins fictive que l'histoire.

(Ivan Jablonka 2014/17, 51)

1. Une crise de l'imaginaire ?

Les romans qui s'emparent d'un personnage historique pour en faire leur sujet se sont multipliés ces dernières années. Depuis 2015, c'est sous le terme d'« exofiction » que la presse française les regroupe, terme qui apparaît d'abord en 2011 dans un article de Philippe Vasset qui définit l'« exofiction » comme « une littérature qui mêle au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de ceux qui le font » (Vasset 2011, s. p.). De par son utilisation de plus en plus fréquente par la presse, pas uniquement française (Hauge 2014 ; Gandillot 2015, Steinmetz 2015 ; Ritte 2015 ; Assouline 2016 ; Fouquet/Burdeau 2016 ; de Chalonge 2016 ; Sagnard 2017 ; Kegel 2017 ; Montefiori 2017 ; Dressler-Bredsdorff 2017), la notion de Vasset connaît une transformation, voire une spécification : alors que selon lui, les *terrae incognitae* étaient surtout géographiques¹, elles sont d'ordre plutôt historique chez d'autres auteurs. Depuis peu, Wikipédia dédie un article à l'« exofiction », qui témoigne de ce glissement de la définition :

L'exofiction désigne une catégorie de roman inspiré de la vie d'un personnage réel (différent de l'auteur), mais s'autorisant des inventions, par exemple pour les périodes mal connues (à la différence de la stricte biographie). (« Exofiction », s. p.)

La référence à l'autofiction est évidente – l'« exofiction » en serait l'opposé en ce sens qu'elle mettrait en scène non pas le « je », mais un autre. La définition suggère par ailleurs que dans l'« exofiction », tout comme dans son « modèle » autofictionnel, la limite entre faits et fictions ne serait pas toujours aisément discernable. On pourrait d'ailleurs dire que la catégorie sert surtout à illustrer une baisse de l'autofiction constatée par la presse, qui s'accompagnerait d'une

¹ Cf. à ce sujet l'article de Xavier Boissel, qui conclut qu'« [on] pourrait] appeler exofiction toute fiction qui investirait les territoires, contre la fermeture de la carte. Héritière de la littérature de genre, qu'elle prend au sérieux, volontiers feuilletoniste, mais aussi « trans-générique », et donc par là marginale et impure, à la jonction du réel et du fantasme, elle renoue avec la narration, avec les histoires, sans sacrifier « l'aventure d'une l'écriture » » (Boissel 2015, s. p.).

L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité

hausse de son contraire, pour lequel on trouve le terme opportun d'« exofiction² ». Dans certains articles de presse, la notion a été élargie pour désigner des textes qui s'inspirent d'un moment historique, mais la construction du terme comme l'opposé de l'autofiction met d'avantage l'accent sur le personnage historique.

La littérature française contemporaine ne manque effectivement pas d'exemples de ce qui constitue peut-être un nouveau genre : certains romans de Patrick Deville (Deville 2012, mais aussi Deville 2004, 2009 et 2011), les textes d'Oliver Rohe sur David Bowie et Mikhaïl Kalachnikov (Rohe 2005 et 2015), celui d'Éric Vuillard sur Buffalo Bill (Vuillard 2014) ainsi que les derniers romans en date de Mathieu Larnaudie sur l'actrice américaine Francis Farmer (Larnaudie 2016), d'Olivier Rolin sur Alexeï Vangengheim, le météorologue de Staline (Rolin 2014), de Jérôme Ferrari sur le physicien Werner Heisenberg (Ferrari 2015) et d'Olivier Guez sur le médecin d'Auschwitz, Josef Mengele (Guez 2017), entre autres, puisent leur inspiration dans un personnage historique³. En Espagne, c'est le nom de Javier Cercas qui est souvent cité dans le même contexte (*cf.* Ruiz Mantilla 2017 ; Caballé 2017 ; Assouline 2017, 7⁴).

Dans son éditorial de septembre 2016 pour *Le Magazine littéraire*, Pierre Assouline dénigre ce que lui aussi appelle un nouveau genre en ces mots : « l'exofiction parasite » la biographie tout comme le roman et ne serait qu'une « solution de facilité » pour les auteurs en manque d'inspiration ainsi que pour les éditeurs qui pourront compter sur la notoriété du personnage pour vendre le texte. Le choix de l'« exofiction » traduirait « la flemme de l'auteur » (Assouline 2016, 3). Marie Fouquet et Emmanuel Burdeau, quant à eux, parlent de ce genre naissant avec davantage de bienveillance, bien qu'en y voyant aussi « une crise de l'imaginaire » (Fouquet/Burdeau 2016, 15). Pour eux, ces romans serviraient à « combler les lacunes d'un temps impossible à

² En 2013, Actes Sud a lancé une collection nommée « Exofictions », qui accueille des œuvres de *science-fiction* et de *fantasy*. Le terme semble avoir été choisi non pas par opposition à l'autofiction, mais plutôt comme référence à « exo-tique », en ce sens que les textes publiés dans ladite collection déploient des mondes autres, qui, par opposition à la notion d'« exofiction », qui m'intéresse ici, n'ont que peu de rapport avec la réalité historique.

³ Sans prétendre à l'exhaustivité, on pourrait ajouter les derniers textes d'Emmanuel Carrère *Un roman russe* (2007), *D'autres vies que la mienne* (2009) et *Limonov* (2011), mais aussi *De nos frères blessés* de Joseph Andras (2016) ou encore les derniers romans de Wilfried N'Sondé *Un océan, deux mers, trois continents*, 2018, et de Marcu Biancarelli *Massacre des Innocents*, 2018.

⁴ Il est intéressant de noter qu'alors que la presse française qualifie ce phénomène « d'exofiction », la presse espagnole parle, quant à elle, d'« autofiction », ce qui est probablement dû au fait que l'Espagne n'a pas connu d'importante vague de littérature autofictionnelle.

saisir » (*ibid.*, 15). Un an après la publication de son éditorial, Pierre Assouline s'avoue défait et annonce « le triomphe du roman sans fiction », qui « réinvente[rait] la réalité, s'autorise[rait] à créer des histoires en ajoutant au réel l'invérifiable et l'imaginaire » (Assouline 2017, 6).

Je ne partage pas l'avis d'Assouline, de Burdeau et de Fouquet selon lesquels ce ne sont que le tarissement de l'imagination et/ou la paresse des écrivains qui les amèneraient à choisir un/e protagoniste historique. Dans ma contribution, j'aimerais montrer qu'il y a bien plus à l'exercice « exofictionnel », qui limite l'imagination plus qu'il ne la remplace, qui tient bien plus de la contrainte que de la facilité. Néanmoins, ce n'est pas la simple documentation qui intéresse les auteurs et encore moins le genre de la biographie, mais plutôt la réflexion et l'analyse, pour ne pas dire l'autopsie d'un personnage à un moment particulier de l'histoire. J'aimerais donc explorer cette catégorie jusqu'ici avant tout journalistique pour savoir si elle pourrait servir de base à une analyse.

Sur la base de plusieurs textes « exofictionnels », j'aimerais montrer que les auteurs développent leurs protagonistes historiques comme des figures autour desquelles se cristallisent certains moments clés de l'histoire mondiale, moments qui ne sont pas seulement intéressants en eux-mêmes, mais qui permettent aussi d'aborder des questions plus générales d'éthique et de morale. La psychologie du personnage est moins intéressante que celui-ci ne l'est en tant que représentant de son époque, qu'il en soit l'une des victimes comme Frances Farmer chez Mathieu Larnaudie et Alexei Vangengheim chez Olivier Rolin ou l'un des acteurs comme Buffalo Bill chez Éric Vuillard et Werner Heisenberg chez Jérôme Ferrari.

Avant de procéder à une (brève) analyse des textes mentionnés, j'évoquerai, de manière nécessairement spéculative, les raisons de l'essor considérable des fictions biographiques et mettrai en exergue les traits communs de nombre de ces textes.

2. L'essor de l'exofiction

Dans *La Littérature française au présent*, ouvrage de 2005, Dominique Viart observe chez les auteurs contemporains une réaction au constat

[q]ue l'Histoire n'était pas en marche vers l'accomplissement d'une humanité toujours plus savante et plus sage, que le projet scientifique et technique pouvait se mettre au service des pulsions

L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité

humaines les plus barbares au lieu de s'en délivrer. (Viart dans Viart/Vercier 2008, 16)

Selon lui, cette désillusion due aux guerres et à la violence ayant marqué le XX^e siècle et le début du XXI^e siècle conduit les auteurs à se tourner vers l'histoire pour y chercher les « origine[s ...] problématique[s] d'un siècle de ténèbres » (*ibid.*, 131).

Dix ans plus tard, Dominique Rabaté constate à propos d'une génération d'auteurs dont font partie la plupart des auteurs susnommés :

Cette envie de *faire monde*, il me semble qu'on peut en faire le nœud – ou le sujet – de nombreuses œuvres d'aujourd'hui, et le signe d'une inquiétude commune à bien des écrivains français aujourd'hui. Sans prétendre ordonner avec cette seule boussole le paysage mobile, varié et contrasté de ce qui s'écrit actuellement en France, je voudrais [...] faire [...] un signe même de notre époque, un effet du malaise collectif, un symptôme d'une inquiétude que la littérature décrit, analyse, met en scène. (Rabaté 2017, 262)

Le malaise collectif qui s'amplifie plutôt qu'il ne s'atténue ferait place à une inquiétude commune aux auteurs contemporains, inquiétude qui, selon Rabaté, conduirait à un « reflux de la vogue de l'autofiction » (*ibid.*, 266). À l'époque des faits alternatifs et de la post-factualité, nous vivons une crise de la réalité ou du moins d'une réalité communément acceptée qui étaye le sentiment de perte de la réalité ainsi que de la cohésion sociale. L'autofiction en tant que repli sur soi ne semble pas proposer de solution à ce problème. En réaction à cette crise de la perception surgit un réflexe réaliste qui semble remédier à la désorientation et à la désagrégation sociale⁵. Les auteurs se tournent vers un réalisme imprégné du passé qui les pousse souvent à une réflexion à propos des origines d'une violence qui semble inextricablement liée à l'histoire du continent européen. C'est le monde qui est devenu problématique, selon Rabaté, et c'est à cette remise en cause que réagiraient les auteurs en devenant « perméable au monde » (Jablonka 2014, 9), en explorant l'histoire avec insistance, par le biais du documentaire et d'une « certaine [ré]affirmation du

⁵ Le commentaire d'Emmanuel Carrère au début d'*Un roman russe* donnerait à croire que c'est ce même réflexe qui dirige l'auteur vers un renouveau de son écriture : « J'ai pensé : maintenant, c'est fini, je passe à autre chose. Je vais vers le dehors, vers les autres, vers la vie » (Carrère 2007, 16), alors qu'il s'avèrera finalement que le récit est la tentative très personnelle de se défaire des fantômes qui hantent le passé de sa famille (*cf. ibid.*, 278sq.).

réfèrent » (Larnaudie 2014, 89) longtemps traité avec dédain dans la littérature de langue française.

Les textes de Larnaudie, Ferrari, Rolin, Vuillard et Cercas s'insèrent dans les courants contemporains théorisés par Viart et Rabaté. Je doute cependant que leurs écritures doivent se comprendre comme autant d'entreprises « thérapeutique[s] » (Gefen 2017, 17) ou de tentatives directes de construction d'un monde commun qui, dans une réalité non seulement de plus en plus complexe mais également précaire, feraient cruellement défaut. Ce sont plutôt les causes de cette précarité du monde commun qui sont dévoilées et analysées, sans pour autant que soit proposée plus qu'une compréhension approfondie d'une tranche d'histoire – les textes ne tendent ni à l'exhaustivité ni à une vérité absolue, ce n'est pas une « littérature remédiate » (*ibid.*, 12) qui se construit ici. Ces derniers se glissent plutôt, comme l'a suggéré Mathias Énard, « dans les interstices laissés par l'histoire » (Énard 2010, s. p. ; cf. aussi Bourdet/Fouquet 2016), en plaçant un destin qui semblerait singulier dans un panorama plus vaste sans porter atteinte à sa singularité, fidèle à la formule heureuse d'Arno Bertina et de Mathieu Larnaudie, selon laquelle « l'histoire est une somme de faits saillants et recensés, et de parcours individuels marqués par des drames collectifs dont il ne reste rien que cette douleur individuelle » (Bertina/Larnaudie 2016, 8).

Pour parvenir à cette fin, les textes témoignent bien souvent d'un rapport particulier à l'histoire qui passe par une nouvelle relation aux documents et un « retour à l'archive » (Delage 2014, 85). Ces archives ou documents sont dans certains cas accessibles depuis peu⁶ ou ne l'étaient que pendant un bref laps de temps⁷, sur la base de décisions le plus souvent d'ordre politique. Ce n'est qu'avec l'ouverture de ces archives au public qu'il devient possible pour d'autres que les spécialistes au sens strict du terme de remettre en question certains événements, voire même des discours historiques bien souvent hégémoniques car n'ayant jamais été contestés. Combler les interstices par ce qui se présente comme des faits historiques est facilité par cette accessibilité des informations⁸, bien que Patrick Boucheron mette en garde contre une foi

⁶ C'est par exemple le cas de nombre de documents archivés qui concernent la Guerre d'Espagne ou l'époque du franquisme en Espagne, mais aussi de ceux qui concernent la Guerre d'indépendance algérienne en France (et en Algérie).

⁷ Comme dans le cas des documents relatifs aux exactions staliniennes dont se sert Olivier Rolin dans *Le météorologue* et qui n'étaient accessibles que pendant quelques années. L'accès n'était possible que par le biais de l'Association Mémorial.

⁸ La notion d'archive suggère généralement une véracité historique que le contexte dans lequel certaines

L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité

naïve en leur lisibilité : son constat – « Sans doute faut-il rappeler à nouveau que les archives ne sont jamais disponibles, mais toujours à inventer » (Boucheron 2014, 316sq.) – ne souligne pas seulement la responsabilité de l'historien face aux archives, mais renvoie à leur possible mise en fiction par des écrivains.

Mais cela va encore plus loin : un rapport privilégié aux archives et aux documents devient possible depuis quelques années grâce à l'Internet qui permet l'accès à des bases de données et aux archives les plus diverses sans même devoir se déplacer. Des recherches, qui étaient il y a quelques années encore coûteuses et compliquées, sont maintenant à portée de quelques clics. Grâce à Google Earth, le voyage même est devenu quasi obsolète, du moins s'il n'était censé servir qu'à la vérification d'un décor urbain, de la pente d'une route ou de la vue à partir d'une terrasse. Ce que Mathieu Larnaudie appelle « hypermnésie pour tous » (Larnaudie 2014, 93), l'accès facile à un nombre toujours croissant d'informations n'appauvrit pas l'imagination, mais peut plutôt être perçu comme une source potentiellement intarissable de réalité – source qui devient contrainte à partir du moment où tout lecteur et toute lectrice peuvent eux-mêmes vérifier sur la toile la coupe de l'arbre dans le jardin du protagoniste historique et bientôt peut-être même jusqu'au bouton sur son nez.

Dans ce contexte, ce n'est probablement pas un hasard que nombre d'auteurs d'« exofictions » citent en tant qu'influence majeure l'œuvre de Pierre Michon qui a très tôt développé un « goût de l'archive » (Farge 1997) et qui « aime écrire des vies [...] souvent [...] présomptives » (Boyer 2015, s. p.). Michon dit avoir moins de goût pour l'histoire en tant que telle que pour ses capacités de nous tendre un miroir :

C'est notre propre problématique qu'on habille dans des défroques du passé. Le costume permet un détour qui épure l'essence du problème, son éternelle contemporanéité. Si on veut que ça soit crédible au XVII^e siècle, il faut que ça ait perduré jusqu'à nous : je ne parle pas de l'humain au XVII^e ou au XIX^e siècle, mais de ce qui dans l'humain est commun à tous les siècles, sous des déguisements divers. (Michon 2007, 27sq.)

archives ont été établies ne confirme pas toujours. Il en est ainsi de certaines archives sur la Guerre Civile espagnole, établies pendant l'époque du franquisme, archives qu'il faut soigneusement replacer dans leur contexte initial pour pouvoir en juger le contenu (*cf.* à ce propos l'article d'Agnès Delage mentionné plus haut). Le travail des auteurs n'est donc pas uniquement un travail d'accumulation d'information, mais davantage un travail d'évaluation et de contextualisation des informations acquises.

Michon essaie de comprendre le monde problématique dont parlait Rabaté à travers un passé face auquel il a l'avantage de la distance temporelle, ce qui lui permet une perspective plus large. Michon crée des *Vies minuscules* (Michon 1984), exemplaires et fidèles à l'histoire, mais pas toujours historiques. C'est dans la tradition des textes de Pierre Michon que s'inscrivent des auteurs tels que Jérôme Ferrari et Mathieu Larnaudie, notamment.

Dans *Fait et fiction*, Françoise Lavocat affirme que « la fiction est, en effet, aujourd'hui un champ de bataille », qu'il y aurait « une méfiance à l'égard des fictions » (Lavocat 2016, 14). Cette méfiance n'est pas récente, mais peut être considérée comme un héritage tardif du Nouveau Roman et elle remet en question les formes convenues de l'écriture réaliste. L'objectif de la littérature contemporaine serait ainsi, selon Dominique Viart,

de parvenir à trouver les moyens d'écrire le réel sans sacrifier à son tour aux illusions ni aux faux-semblants de l'esthétique réaliste. Aussi lui faut-il désormais composer avec le soupçon et se mettre à l'épreuve des faits, [...] mais d'autre façon, moins romanesque, plus en prise sur les sciences humaines, plus « interrogantes ». (Viart dans Viart/Vercier 2008, 212)

Le « discrédit que le Nouveau Roman a jeté (du moins sur la scène littéraire française) sur la possibilité même d'une invention romanesque » (Boucheron 2010 446), serait donc, selon Patrick Boucheron, à l'origine d'un renouveau de l'écriture réaliste, – ou, pour l'exprimer avec les termes d'Alexandre Gefen, d'« un putsch référentiel » (Gefen 2015, 14) – tournée vers les documents et les archives et revendiquant – contrairement aux romans historiques et à la métafiction historiographique – la partie vérifiable, historique, de leurs textes. Les lacunes laissées par l'histoire ne sont plus comblées, car, toujours selon Patrick Boucheron, cela « revient à produire du faux. Et voici pourquoi on doit tellement se méfier de la mise en images ou en imaginaire des archives. Ne pas lisser : tel pourrait être le mot d'ordre » (Boucheron 2014, 318). La pratique des auteurs que j'examinerai ci-après ne « prétend [pas] combler les lacunes », mais au contraire « les circonscrire au plus près » (*ibid.*, 318)⁹.

⁹ Dans le cas du roman allemand *Le collectionneur de mondes* d'Ilja Trojanow, plutôt une biographie romancée de Richard Francis Burton qu'une exofiction, ce ne sont pas les lacunes qui semblent avoir été le problème, mais plutôt un trop plein d'information : le critique Richard Kämmerlings constate qu'il fallait non pas inventer, mais plutôt s'émanciper du matériel (« Reizvoll, aber tückisch deswegen, weil es dort, wo im Grunde nichts mehr dazuerfunden werden müßte, darauf ankommt, sich vom Material zu emanzipieren. » Kämmerlings 2006, L3).

L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité

3. Romans avec et sans fiction

La manière des différents textes d'exposer leurs matériels diffère considérablement : alors que dans *La disparition de Joseph Mengele* d'Olivier Guez, une bibliographie importante nous est proposée (Guez 2017, 233-237), il n'y a aucun paratexte tenant compte des textes lus ou des archives consultées dans le roman de Mathieu Larnaudie sur Frances Farmer ni dans le récit d'Éric Vuillard sur Buffalo Bill, qui ont pourtant, tous deux, effectué des recherches très approfondies (et qui mentionnent parfois ces démarches dans le texte même¹⁰). Olivier Rolin et Jérôme Ferrari, quant à eux, sont plus explicites en ce qui concerne leurs sources. Ils citent en effet les noms des personnes avec lesquelles ils ont parlé ou travaillé et indiquent leurs sources textuelles les plus importantes dans une « Note de l'auteur » (Rolin 2014, 183) ou dans des « Remerciements » (Ferrari 2015, 163) respectivement.

Alors que Javier Cercas fournit simplement une liste alphabétique de noms de personnes l'ayant aidé à écrire *El impostor* (Cercas 2014, 451) à la fin du livre, le texte même (tout comme son grand succès *Les soldats de Salamine* de 2001) fait état de toutes les interviews, rencontres, lectures et recherches ayant mené à l'écriture du roman¹¹ dans un souci du détail frôlant parfois le pénible.

Notre désir est sans remède est un roman, *Tristesse de la terre*, comme tous les textes d'Éric Vuillard, un récit. Les deux textes sont animés par un intérêt commun : remonter aux sources de la société du spectacle, source que les auteurs localisent à deux moments différents de l'histoire américaine et qu'ils voient incarnée de manière emblématique dans deux protagonistes de l'histoire : l'actrice américaine Frances Farmer et Buffalo Bill, le créateur et

¹⁰ Dans *Tristesse de la terre*, les photographies insérées dans le texte témoignent d'une partie de ces recherches. Dans son article sur *L'ordre du jour*, dernier roman en date d'Éric Vuillard, Nicola Denis, la traductrice allemande d'Éric Vuillard, précise que l'auteur refuse l'insertion de notes en bas de page ou de références par souci de littérarité (Denis 2018 [sous presse]). Ivan Jablonka note dans ce contexte : « On observe ce refus de la note dans plusieurs œuvres, fictionnelles ou non, qui s'appuient sur une documentation extérieure. Dans le meilleur des cas, les références figurent à la fin du livre, sous la forme de remerciements. Sinon, elles sont tout bonnement omises, dans une occultation qui révèle que l'écrivain ne veut être le débiteur de personne (sauf de prestigieux devanciers). Reconnaître une dette serait déchoir, transformer le *Dichter* en érudit, peut-être en copiste. » (Jablonka 2014, 267). – Mathieu Larnaudie se réfère souvent aux photographies de Frances Farmer, conservées dans les archives d'Hollywood, mais aussi disponibles sur Internet. Soit dit en passant, il y aurait un travail intéressant à faire sur l'importance des photographies réelles ou imaginaires dans les romans de Ferrari, Larnaudie, Vuillard entre autres, une importance qui s'apparente à celle de la peinture dans certains textes de Pierre Michon (p. ex. *Les onze*) ainsi qu'à l'usage de la photographie dans les textes de Marguerite Duras ou d'Alain Robbe-Grillet.

¹¹ L'édition originale ne mentionne d'ailleurs pas de genre, ce ne sont que les traductions allemande et française qui joignent le qualificatif de « roman » au titre.

metteur en scène du premier spectacle de masse, de la *Wild West Show*. En plaçant le responsable de la propagation presque universelle d'une image falsifiée du *Far West* américain et de la lutte entre cowboys et indiens au centre de son texte, Éric Vuillard aborde le problème de la construction de l'histoire à plusieurs niveaux. En étoffant quelques scènes et rencontres plus qu'en les inventant, il comble les lacunes de son histoire sans que le lecteur ait l'impression de franchir la limite entre faits et fictions.

Le roman de Mathieu Larnaudie, tout en se tenant aux faits historiques concernant la vie de Frances Farmer, et en faisant souvent référence aux photographies et aux films dans lesquels elle a joué, insère de la fiction dans les interstices de son histoire quand il nous apprend par exemple quel a été le destin de Frances à l'hôpital psychiatrique de Steilacoom. Concernant son rapport aux faits historiques, Larnaudie déclare : « Je ne me soucie qu'assez peu de la véracité historique – même si, en ce qui concerne Frances, je l'ai très peu trahie » (Larnaudie dans Cazier 2015, s. p.). Bien que le « très peu » rende incertaine la part de fiction dans le texte, il semble que l'auteur tient à souligner qu'elle est moindre que dans ses autres romans.

Le principe de Jérôme Ferrari est un roman, comme la couverture même en informe le lecteur. Toutefois, l'auteur veille à en éliminer toute trace d'imaginaire, du moins en ce qui concerne le personnage historique de Heisenberg : alors que selon lui, déjà son « premier roman n'était pas [...] très romanesque » (Ferrari dans Guichard 2015a, 21), avec *Le principe*, il opte pour une matière qui n'a plus rien de romanesque. En décidant de ne pas romancer l'histoire du physicien allemand, mais de se tenir aux faits avérés et aux dialogues documentés, il s'impose de lourdes contraintes :

Je me suis imposé quelques règles. Que tous les éléments scientifiques soient exacts. Que toutes les paroles prononcées par les personnages l'aient réellement été. Je me suis donc interdit de romancer quoi que ce soit, ce qui n'était pas le choix le plus facile mais je ne pouvais pas me résoudre à traiter des hommes qui ont vécu comme un matériau romanesque malléable, sans doute, d'ailleurs, pour des raisons... morales. (Ferrari dans Guichard 2015a, 22)

Mises à part les contraintes déjà lourdes de ne pas inventer, même pas une petite partie d'un dialogue, Ferrari éliminera même les éléments qui pourraient un tant soit peu donner lieu à une intrigue traditionnellement romanesque : l'histoire d'amour malheureuse de Heisenberg avec Adelheid, la jeune sœur de

L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité

son ami Carl Friedrich von Weizsäcker, pourtant assez bien documentée dans la correspondance de son protagoniste, n'a plus qu'une présence spectrale dans le roman¹². Ferrari se lance un défi en dédiant un roman entier non seulement à un problème scientifique des plus touffus, mais surtout en en ôtant tout ce qui ferait la matière d'un roman traditionnel. En ceci, *Le principe* peut être considéré comme une expérience littéraire qui met en scène une série d'expériences aussi bien physiques que morales (cf. Ruhe 2018 pour une lecture approfondie du roman).

Le roman de Jérôme Ferrari fait pourtant une petite place à l'imagination romanesque en inventant un narrateur contemporain pour les lecteurs d'aujourd'hui, fâché avec Werner Heisenberg depuis un examen raté. Ce narrateur permet une mise en abyme de la situation du personnage historique sans pour autant le psychologiser et lui inventer des propos non avérés. En même temps, il permet à l'auteur de se distancier de son personnage et des réflexions que le narrateur porte sur ce dernier. Jérôme Ferrari raconte que ce besoin de se distancier découle du fait « que je ressens une immense empathie pour Werner Heisenberg. C'est contre cette empathie que j'ai dû lutter » (Ferrari dans Guichard 2015a, 20). Par le biais du narrateur, l'auteur s'oblige à ne pas passer à l'apologie de ce personnage historique moralement ambigu ou du moins, à certains égards, impénétrable. « [L]'extrême éthique du récit » dote le roman d'un narrateur qui se refuse de « juger ses actes [ceux de Heisenberg] » (Guichard 2015b, 23). Cette stratégie de mise à distance peut d'ailleurs être perçue comme le contraire de ce qu'Alexandre Gefen conçoit comme une littérature de « l'empathie », dont « la capacité du récit » serait « de nous mettre à la place d'autrui pour partager ses émotions et comprendre sa position dans les situations les plus problématiques » (Gefen 2017, 12). Alors que Gefen postule que « la fiction constitue les vies en destin » (*ibid.*, 15), le roman de Jérôme Ferrari montre précisément que la vie de son protagoniste Heisenberg n'était pas un destin dans un sens fataliste, mais que c'étaient au contraire ses décisions et ses choix qui l'avaient marquée.

Le météorologue d'Olivier Rolin est publié dans une collection déjà ancienne des Éditions du Seuil qui s'appelle « Fiction & Cie », ce qui implique qu'elle ne contient pas uniquement des textes de (pure) fiction. Pour Gérard Cartier, « [l]'histoire est la grande affaire d'Olivier Rolin » (Cartier 2017, 3)

¹² Adelheid n'est nommée que quatre fois, elle « glisse comme un fantôme » (Ferrari 2015, 50) dans ce roman qu'un attardement sur sa personne aurait certes rendu plus « romanesque ».

et il ajoute, à propos du météorologue Alexeï Vangengheim qui sera déporté dans le premier goulag sur les îles Solovki, puis exécuté : « peut-on inventer quand la réalité fournit une matière si riche et si terrible ? » (*ibid.*, 5). Effectivement, tout comme Jérôme Ferrari pour son dernier roman, *Rolin veille*, lui aussi, à éliminer toute trace de fiction de son texte :

J'ai raconté aussi scrupuleusement que j'ai pu, sans romancer, en essayant de m'en tenir à ce que je savais, l'histoire d'Alexeï Féodossiévitch Vangengheim, le météorologue. (Rolin 2014, 165¹³)

Les deux programmes se ressemblent beaucoup. À la différence de Ferrari, Olivier Rolin tient pourtant à se délimiter du roman en tant que genre, quel qu'en soit le degré de fictionnalité. Selon lui, son texte n'est pas un roman, car il envisage mal un roman sans fiction :

Le Météorologue, je n'appelle pas ça un roman, même si les critiques le désignent ainsi. Je connais, je lis Patrick Deville, mais sa conception du roman sans fiction, j'ai du mal à le suivre. Il me semble qu'on joue sur les mots... *Le Météorologue*, tout le monde le présente comme un roman, mais c'est une enquête réalisée de la façon la plus rigoureuse et scrupuleuse possible. Simplement, je mets en scène l'enquêteur – moi –, ce que l'historien ne fait pas, en général. (Rolin 2015, s. p.)

Rolin se distancie donc non seulement du roman (sans fiction), mais aussi du rôle d'auteur, en s'apparentant plutôt à l'enquêteur ou à l'historien tout en s'en distinguant, et souligne qu'il s'est mis en scène lui-même dans le roman, un peu comme l'ethnologue pour l'observation participante¹⁴. L'invention au sens propre du terme fait défaut dans *Le météorologue* d'Olivier Rolin qui s'en tient « scrupuleusement » aux faits. Tout en s'y introduisant en tant qu'enquêteur, l'auteur réfléchit aux raisons possibles de l'arrestation de Vangengheim et de son aveuglement face à ce qui lui arrivait.

Dans un entretien avec Alexandre Poussart, Olivier Rolin suggère qu'il y aurait une raison de plus pour le refus de la fictionnalisation dans le cas de

¹³ La non-fictionnalité du texte ou plutôt de son contexte historique est soulignée par le fait qu'en 2012, Olivier Rolin a fait avec Elisabeth Kapnist un documentaire sur la bibliothèque du camp des îles Solovki (*Solovki – la bibliothèque disparue*. F 2012) dans lequel le personnage de Vangengheim est brièvement mentionné.

¹⁴ L'absence de narrateur ou plutôt le modèle du narrateur qui se veut identique à l'auteur est, selon Ivan Jablonka, l'un des derniers critères de distinction entre l'écriture de l'histoire et celle de la fiction (Jablonka 2014, 236).

L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité

l'histoire d'Alexei Vangengheim : « L'auteur a trop de respect envers l'histoire de cet homme pour la transformer à des fins romanesques » (Poussart 2014, s. p.). Qu'il s'agisse de respect ou de morale, Ferrari et Rolin semblent d'accord sur le fait qu'il y ait des limites à la fiction qu'ils ne voulaient pas outrepasser avec leurs textes. Si l'on pense à la définition de l'« exofiction » de Wikipédia citée au tout début de ma contribution selon laquelle les auteurs « s'autoris[ent] des inventions pour des périodes mal connues », l'absence d'inventions concernant les personnages historiques excluait du genre *Le principe* et *Le météorologue*, et, bien qu'à un moindre degré, également *Tristesse de la terre*. Il conviendrait éventuellement d'en affiner la définition eu égard aux textes cités dans l'article sur Wikipédia.

4. La frontière entre faits et fiction

L'un des traits caractéristiques de l'« exofiction » est, comme je viens de le montrer, la présence de faits et de fictions dans un même texte. Le nouveau genre qui est mis à l'épreuve ici n'a pourtant pas inventé cette coprésence, déjà de rigueur dans le roman historique dont la métafiction historiographique (terme forgé par Hutcheon 1988) est un sous-genre.

Ansgar Nünning différencie cinq types de romans historiques : documentaire, réaliste, révisionniste et métahistorique ainsi que la métafiction historiographique (Nünning 1995, 256sq.). Ces catégories se distinguent entre autres par leur teneur en fiction, leur structure temporelle, les modalités de la narration, ainsi que par leur rapport à l'historiographie. Dans toutes les catégories définies par Nünning, la fictionnalisation de l'histoire, voire même l'invention romanesque, jouent un rôle prédominant, ce qui les différencie d'emblée des textes que j'analyse.

La métafiction historiographique est une critique de l'historiographie traditionnelle en ce sens que les romans incorporent une réflexion sur la reconstruction de faits historiques et l'analyse de problèmes relatifs à la théorie et à l'écriture de l'histoire (*ibid.*, 282) – des traits que tous les textes que je viens d'analyser ont en commun. Cependant, la métafiction historiographique mêle tout cela à une histoire fictionnelle et clairement signalée comme telle, ce qui n'est pas ou alors très peu le cas pour mes textes. La métafiction historiographique peut être comprise comme une critique à tendance didactique (*ibid.*, 290) aussi bien du roman historique que de l'historiographie traditionnelle, qui visent, tous deux, à produire des discours hégémoniques.

Tout en mettant en exergue sa critique, la métafiction historiographique brouille la frontière entre faits et fictions.

Si tant est que la métafiction historiographique met en avant cette critique, tout en estompant la frontière entre les genres, je viendrais à dire que l'« exofiction » (à défaut d'autres termes) est une critique de la métafiction historiographique. « L'ère du soupçon » (Sarraute 1956) par laquelle l'écriture romanesque ainsi que l'écriture historiographique sont passées en France grâce au Nouveau Roman s'accroît d'autant plus à l'époque de la prolifération des informations, et notamment des *fake news* – au cours des « Nuits blanches », un procès a même été intenté à la fiction (Cf. <http://www.lepeuplequimanque.org/proces-de-la-fiction>). Le soupçon porte à présent aussi bien sur le mélange de faits et de fictions que sur l'abolition de la frontière entre les deux. La particularité des textes que j'analyse et qui sont peut-être des « exofictions » serait alors que ceux-ci refusent ce brouillage et essaient de rétablir, non sans commentaires métafictionnels concernant la difficulté de la tâche, la frontière entre faits et fictions.

5. L'homme moyen

Dans les textes de Javier Cercas, qui se disent pourtant être des « relato[s] real[es] », des « récits réels » dans lesquels « tout est vérité » (Cercas 2010, 66), la limite entre fiction et réalité est parfois plus précaire. Bien que dans tous ses romans, Cercas invite ses lecteurs à faire confiance au narrateur (éponyme) en énumérant par exemple de manière presque fastidieuse toutes les démarches accomplies pour l'obtention des informations nécessaires à l'écriture des textes, il les avertit dans le texte même que « la première chose qu'il faut faire en lisant un roman, c'est se méfier du narrateur » (« Lo primero que hay que hacer al leer una novela es desconfiar del narrador », Cercas 2014, 379). Le jeu avec les conventions narratives est donc annoncé d'emblée.

Le texte de Cercas qui lutte le plus ouvertement avec l'imbrication parfois presque inextricable de faits et de fiction est *L'imposteur* de 2014. Cercas y retrace l'histoire du catalan Enric Marco (sur la base d'entretiens avec le nonagénaire) devenu tristement célèbre pour s'être inventé une vie exemplaire résistante aux divers fascismes européens et notamment pour avoir affirmé pendant des années qu'il avait été interné dans le camp de Flossenbürg, et qui était même devenu Président de l'Amicale de Mauthausen. La figure d'Enric Marco, imposteur charismatique persuadé du caractère

L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité

bénéfique de ses mensonges – après tout, ce serait grâce à lui que beaucoup de jeunes Espagnols auraient compris ce qu'était la réalité des camps – est comme un double maléfique de la figure de l'auteur, qui, lui, juge le comportement d'Enric inadmissible au début du roman.

Tout comme Jérôme Ferrari dans *Le principe*, Javier Cercas témoigne du souci de ne pas, à travers son texte, légitimer un personnage historique dont l'attitude lui semble inacceptable. Comme à son habitude, il aborde cette question au sein même du texte, en renvoyant à la fameuse phrase de Primo Levi dans l'appendice de *Se questo è un uomo* :

Peut-être que ce qui s'est passé ne peut pas être compris, et même ne doit pas être compris, dans la mesure où comprendre, c'est presque justifier. En effet, « comprendre » la décision ou la conduite de quelqu'un, cela veut dire (et c'est aussi le sens étymologique du mot) les mettre en soi, mettre en soi celui qui en est responsable, se mettre à sa place, s'identifier à lui. (Levi 1987, 211)

Cercas discute longuement ce problème qui l'aurait presque empêché d'écrire son roman et il le résout finalement grâce à sa lecture de *Mémoire du mal – tentation du bien* de Tzvetan Todorov. Il fait sienne la phrase de Todorov qui déclare que « comprendre le mal ne signifie pas le justifier, mais plutôt se donner les moyens pour en empêcher le retour » (Todorov 2000, 137). Je crains pourtant que du moins le narrateur du texte de Cercas ne parvienne pas à ces fins, car il se fait finalement avoir par le charisme de son personnage qui est « un maître de la manipulation » (« un maestro de la manipulación », Cercas 2014, 342). La nécessité d'une mise à distance narrative face à des personnages aussi problématiques telle que Jérôme Ferrari l'a employée n'en devient que plus flagrante.

Le personnage historique auquel Cercas s'attaque a passé toute sa vie à se forger une biographie qui faisait de lui un partisan de la première heure de divers mouvements de résistance et, partant, un personnage comme la littérature aime les mettre en scène – « Un homme qui dit non », pour citer la phrase de Camus reprise par Cercas. Le texte de Cercas témoigne de la tentative scrupuleuse de découvrir les mensonges – pour ne pas dire la fiction – de Marco et de faire ressortir les faits. Les recherches de l'auteur, basées sur celles d'historiens, dévoilent qu'en vérité, Enric Marco est « un homme qui est toujours avec la majorité » (« un hombre que siempre está con la mayoría »,

ibid., 406), qu'il est un homme dont « l'énigme final [...] est sa normalité absolue » (« el enigma final de Marco es su absoluta normalidad », *ibid.*, 435). Au lieu d'incarner l'histoire de son pays en sa version héroïque, Enric en est bien le symbole – mais en version moyenne, normale (*cf. ibid.*, 433).

Le personnage qu'Olivier Rolin place au centre de son texte est également

[...] un type moyen, un communiste qui ne se pose pas de question, ou plutôt qui est obligé de commencer à s'en poser à présent, mais il a fallu qu'on lui fasse une violence extraordinaire pour qu'il en vienne là, timidement. C'est un innocent moyen.
(Rolin 2014, 94)

Bien que Rolin affirme ne pas avoir choisi le personnage en raison de son « caractère < moyen > et donc représentatif » (*ibid.*, 167), il est indéniable que c'est ce caractère qui se prête admirablement bien à représenter un groupe et une époque.

Werner Heisenberg tel que le roman de Jérôme Ferrari le décrit est représentatif des intellectuels en temps de conflit. Frances Farmer, quant à elle, peut être considérée comme représentative des artistes hollywoodiens pendant les années 40, tout comme Buffalo Bill Cody et Sitting Bull incarnent, chez Éric Vuillard, différents protagonistes d'une société du spectacle qui n'en est qu'à ses débuts. Tous les textes traités ici confèrent à leurs protagonistes une valeur collective – et exemplaire.

6. L'exemple

Le choix de ces personnages historiques et de ce qu'Alexandre Gefen appelle « une pensée par cas » (Gefen 2015, 16) ne me semble pas fortuit, bien que je ne pense pas qu'il s'agisse là d'une « originalité du champ contemporain » (*ibid.*, 16). Ces protagonistes ont été choisis en tant que figures exemplaires, car comme le disait si bien Pétrarque « Me quidem nihil est quod moveat quantum exempla clarorum hominum », « Rien ne nous émeut autant que l'exemple des grands hommes ». Ce n'est donc pas tellement dans sa relation avec le roman historique ou la métfiction historiographique qu'il faut, à mon avis, comprendre le « retour du référent au niveau du personnage » (Cazier 2015, s. p.) qu'est l'« exofiction », mais plutôt dans la continuité avec un genre bien plus ancien, celui de l'exemple.

Le genre médiéval de l'exemple se caractérise autant par sa teneur didactique que par l'importance qu'il accorde aux réflexions éthiques et

L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité

morales. La « crise de l'exemplarité » localisée par Karlheinz Stierle au temps de la Renaissance « provoque une nouvelle conscience historique » (Stierle 1998, 589, ma traduction). L'« exofiction » ou la fiction biographique devraient à mes yeux essayer de répondre à une nouvelle crise par un nouveau rapport à l'histoire et un renouveau de la réflexion morale par le biais de l'exemplarité. En tirant leurs cas exemplaires de l'histoire, les auteurs contemporains font leur l'idée de Pierre Michon selon laquelle le costume n'est qu'« un détour qui épure l'essence du problème » en mettant à nu « ce qui dans l'humain est commun à tous les siècles » (Michon 2007, 27sq.). Cela renvoie à la caractérisation de l'exemple par Karlheinz Stierle :

The validity of the exemplum as a rhetorical form of narration that tends towards its own conceptual or ideological structure has an anthropological basis. It presupposes that over time, there is more analogy in human experience than diversity, or that in all situations of civil and political life the pole of equality is stronger than that of difference. (Stierle 1998, 581)

Les recherches et la documentation qui deviennent possibles grâce à l'accès (virtuel ou réel) aux archives permettent de se défaire d'un discours encore souvent hégémonique qui ferait de l'histoire uniquement celle des grands hommes et de s'approcher des protagonistes moyens de l'histoire dans toute leur ambiguïté. Cette ambiguïté est, selon Peter von Moos, nécessaire pour que le « message » passe :

Ce n'est pas dans la sagesse de la théorie, mais dans l'intelligence de la pratique que réside le vrai bénéfice des exemples, et il se fait d'autant plus grand que la nature contradictoire de l'homme se fait plus concrète. (« Nicht die « Weisheit » der Theorie, sondern die « Klugheit » der Praxis ist der eigentliche « Nutzen » von Exempla, und er ist umso höher, je konkreter « der Mensch in seinem Widerspruch » dabei sichtbar wird. » Peter von Moos 1988, 38sq., ma traduction)

Si nous prenons au sérieux le diagnostic de Stierle qu'à l'âge de la Renaissance, « [t]he crisis of exemplarity is at the origin of a new moral, historical, and anthropological hermeneutics » (Stierle 1998, 589), les nouveaux récits exemplaires, marqués par l'ère du soupçon tout en étant mis « à l'épreuve des faits » (Viart dans Viart/Vercier 2008, 212) constitueraient peut-être le seuil d'une nouvelle herméneutique morale, historique et anthropologique dont notre temps aurait grand besoin.

Bibliographie

- « Exofiction ». Dans : *fr:Wikipedia.org* (consulté le 24 novembre 2017).
<http://www.lepeuplequimanque.org/proces-de-la-fiction> (consulté le 22 janvier 2018).
- Andras, Joseph (2016). *De nos frères blessés*. Arles : Actes Sud 2016.
- Assouline Pierre (2016). « L'édito : La vie des autres ». Dans : *Le Magazine littéraire* 571/septembre, 3.
- (2017) « Le triomphe du roman sans fiction ». Dans : *Le Magazine littéraire* 583/septembre, 6-8.
- Bertina, Arno/Larnaudie, Mathieu (2016). « Avant-propos ». Dans : Collectif Inculte : *En procès. Une histoire du XXe siècle*. Paris : inculte/dernière marge, 7-12.
- Biancarelli, Marcu (2018). *Massacre des Innocents*. Arles : Actes Sud.
- Boissel, Xavier (2015). « Éléments pour une littérature exofictionnelle ». Dans : *remue.net littérature*, mai (<http://remue.net/spip.php?article7502>, consulté le 24 novembre 2017).
- Boucheron, Patrick (2010). « « Toute littérature est assaut contre la frontière ». Notes sur les embarras historiques d'une rentrée littéraire ». Dans : *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 65, 441-467.
- (2014). « Pour réparer le monde. Quelques remarques en guise de conclusion ». dans : Devigne/Martinat/Mounier/Panter (dir.), 309-320.
- Boyer, Frédéric (2015). « Pierre Michon, une vie légendaire ». Dans : *La Croix* 28 août.
- Caballé, Anna (2017). « ¿Cansados del yo ? ». Dans : *El País* 6 janvier.
- Carrère, Emmanuel (2007). *Un roman russe*. Paris : POL.
- (2009). *D'autres vies que la mienne*. Paris : POL.
- (2011). *Limonov*. Paris : POL.
- Cartier, Gérard (2017). « Invitation en Rolinie ». Dans : Europe. *Revue littéraire mensuelle*, juin/juillet/août : Olivier Rolin – Günther Anders, 3-12.
- Cazier, Jean-Philippe (2015). « Le grand entretien : Mathieu Larnaudie, le pouvoir des images ». Dans : *Diacritik* 17 octobre (<https://diacritik.com/2015/10/17/le-pouvoir-des-images-entretien-avec-mathieu-larnaudie/>, consulté le 28 novembre 2017).
- Cercas, Javier (2010). *Soldados de Salamina*. Barcelona : Tusquets.
- (2014). *El impostor*. Barcelona : Debolsillo.
- Collectif Inculte (2014). *Devenirs du roman. Vol. II*. Arles : Inculte.
- de Chalonge, Mathilde (2016). « De la fiction à la biographie, l'exofiction, un genre qui brouille les pistes ». Dans : *ActuaLitté* 10 août.
- Delage, Agnès (2014). « Fictions d'archive. Les enjeux de la contre-histoire dans l'Espagne contemporaine ». Dans : Devigne/Martinat/Panter (dir.), 85-96.
- Denis, Nicola (2018). « Éric Vuillards épisches Theater. Gedanken zur Übersetzung von *Die Tagesordnung* ». Dans : *Romanische Studien* 2018 (<http://blog.romanischestudien.de/eric-vuillards-episches-theater/>, consulté le 20 mai 2018).
- Devigne, Mathieu/Martinat, Monica/Mounier, Pascale/Panter, Marie (dir.) (2014). *Imagination et histoire : enjeux contemporains*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Deville, Patrick (2004). *Pura Vida*. Paris : Seuil.
- (2009). *Équatoria*. Paris : Seuil.

L'« exofiction » entre non-fiction, contrainte et exemplarité

- (2011). *Kampuchéa*. Paris : Seuil.
- (2012). *Peste et choléra*. Paris : Seuil.
- Dressler-Bredsdorff, Matthias (2017). « Tendens: Autofiktionen er død, længe leve exofiktionen ». Dans : *Politiken* 26 novembre.
- Énard, Mathias (2010). « Mathias Énard, le génie et la beauté sur le Bosphore. Interview avec Laurent Borderie ». Dans : *L'Orient Littéraire* 10 (http://www.lorientlitteraire.-com/article_details.php?cid=33&nid=3271, consulté le 23 novembre 2017).
- Farge, Arlette (1997). *Le Goût de l'archive*. Paris : Seuil.
- Ferrari, Jérôme (2015). *Le principe*. Arles : Actes Sud.
- /Ruhe Cornelia (dir.) : *Den gegenwärtigen Zustand der Dinge festhalten. Zeitgenössische Literatur aus Frankreich*. Göttingen : Wallstein (*die horen* 267)
- Fouquet, Marie/Burdeau Emmanuel (2016). « L'autofiction attaquée par l'exofiction ». Dans : *Le Magazine littéraire* 571/septembre, 12-16.
- Gandillot, Thierry (2015). « Après l'auto, l'exofiction ». Dans : *Les Échos* 24 août.
- Gefen, Alexandre (2015). *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*. Paris : Les impressions nouvelles.
- (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Éditions Corti.
- Guez, Olivier (2017). *La disparition de Josef Mengele*. Paris : Grasset.
- Guichard, Thierry (2015a). « Métaphysique quantique. Entretien de Thierry Guichard avec Jérôme Ferrari ». Dans : *Le matricule des Anges* 161, mars, 20-26.
- (2015b). « L'effroyable beauté ». Dans : *Le matricule des anges* 161, mars.
- Hauge, Hans (2014). « Autofiction ». Dans : *Berlingske* 1^{er} octobre.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York.
- Jablonka, Ivan (2014/17). *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris: Seuil.
- Kämmerlings, Richard (2006). « Als unsere Tage immer fremder wurden. Tausche Portwein gegen Wortschatz : Ilja Trojanows faszinierender Roman über den Forschungsreisenden Richard F. Burton ». Dans : *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 15 mars.
- Kegel, Sandra (2017). « Ausweitung der Kampfzone ». Dans : *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6 février.
- Larnaudie, Mathieu (2014). « Empoigner le monde – captures et captations ». Dans : Collectif Inculte (2014), 83-103.
- (2016). *Notre désir est sans remèdes*. Arles : Actes Sud.
- Lavocat, Françoise (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Seuil.
- Levi, Primo (1987). Appendice à *Si c'est un homme*. Traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger. Paris : Julliard.
- Michon, Pierre (1984). *Vies minuscules*. Paris : Gallimard.
- (2007). *Le roi vient quand il veut*. Paris : Albin Michel.
- Montefiori, Stefano (2017). « Exofiction, l'opposto dell'autofiction ». Dans : *Corriere della sera* 16 août.
- N'Sondé, Wilfried (2018). *Un océan, deux mers, trois continents*. Arles : Actes Sud.
- Nünning, Ansgar (1995). *Von historischer Fiktion zur historiographischer Metafiktion*. Tome 1 : *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Poussart, Alexandre (2014). « Dans la Grande Terreur soviétique ». Dans : *Zone*

- Critique* 4 novembre (<http://zone-critique.com/2014/11/04/le-meteorologue-d-olivier-rolin/>, consulté le 27 septembre 2017).
- Rabaté, Dominique (2017). « Faire un monde ? / Eine Welt erschaffen ? ». Dans : Ferrari/Ruhe (dir.) (2017), 262-270.
- Ritte, Jürgen (2015). « Romane ohne Fiktion ». Dans : *Neue Zürcher Zeitung* 11 octobre.
- Rohe, Oliver (2005). *Nous autres*. Paris : Naïve.
- (2015). *Ma dernière création est un piège à taupes (vie de Mikhaïl Kalachnikov)*. Arles : Actes Sud.
- Rolin, Olivier/Kapnist, Elisabeth (2012). *Solovki – la bibliothèque disparue*. France : Ex nihilo/Arte.
- (2014). *Le météorologue*. Paris : Seuil (Fictions & Cies).
- (2015). « La littérature m’a permis de voir les multiples facettes de la réalité ». Dans : *Revue Ballast*, 9 février (<https://www.revue-ballast.fr/olivier-rolin-la-litterature/>, consulté le 27 novembre 2017).
- Ruhe, Cornelia/Burnautzki, Sarah (2018). *Chutes, ruptures et philosophie. Les romans de Jérôme Ferrari*. Paris : Classiques Garnier (Études de littérature des XX^e et XXI^e siècle, 31).
- Ruhe, Cornelia (2018). « Le venin de la subjectivité. Narration et ambiguïté dans les romans de Jérôme Ferrari ». Dans : Burnautzki/Ruhe (dir.), 213-230.
- Ruiz Mantilla, Jesús (2017). « La hora de la transparencia literaria ». Dans : *El País* 1^{er} mai.
- Sagnard, Arnaud (2017). « Sous le squelette de l’exofiction ». Dans : *La nouvelle revue française* 622.
- Sarraute, Nathalie (1956). *L’ère du soupçon*. Paris : Gallimard.
- Steinmetz, Muriel (2015). « C’est la rentrée des classes littéraires ». Dans : *L’Humanité* 27 août.
- Stierle, Karlheinz (1998). « Three Moments in the Crisis of Exemplarity: Boccaccio-Petrarch, Montaigne, and Cervantes ». Dans : *Journal of the History of Ideas* 59,4, 581-595.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Mémoire du mal – tentation du bien. Enquête sur le siècle*. Paris : Robert Laffont.
- Trojanow, Ilja (2008). *Le collectionneur de mondes*. Paris : Buchet/Chastel (*Der Weltensammler*. München/Wien : Hanser 2006).
- Vasset, Philippe (2011). « L’exofictif ». Dans : *Vacarme* 54, 19 février (<http://www.vacarme.org/article1986.html>, consulté le 24 novembre 2017).
- Viard, Dominique/Vercier, Bruno (2008). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*. Paris : Bordas (1^{er}2005).
- von Moos, Peter (1988). *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die ‚historiae‘ im ‚Policraticus‘ Johanns von Salisbury*. Hildesheim.
- Vuillard, Éric (2014). *Tristesse de la terre*. Arles : Actes Sud.