

GUEZ Olivier La disparition de Josef Mengele
Ou réflexions sur l'ontologie d'une œuvre

Je suis rarement dépourvu de livres à lire. Bien au contraire. J'en ai quelques uns d'avance car j'ai les yeux plus grands que le ventre. Il se peut même que plusieurs années séparent l'achat d'un ouvrage et sa lecture car non seulement je n'aurai pas épuisé ceux que j'aurai acquis d'avance mais, entre ces lectures, j'en aurai accumulé d'autres.

Ce jour là, un premier jour de voyage, j'avais oublié d'emporter le mien. Première chose à faire : rentrer dans une librairie afin de combler ce manque. Je n'y trouve pas nécessairement mon bonheur mais la libraire me pousse à acheter « La disparition de Joseph Mengele » d'Oliver Guez qu'elle loue avec enthousiasme. Dont acte.

Ce livre raconte le parcours de Josef Mengele depuis l'après guerre jusqu'à sa mort, la traque mise en œuvre par les agents du Mossad pour arrêter ce « médecin » qui a sévi à Auschwitz à partir de 1943 et qui réalisa sur des déportés des expériences monstrueuses. Ma première question, avant même d'avoir ouvert le livre, est la suivante : s'agit-il d'un livre d'histoire, d'une enquête journalistique ou d'un roman ? Question légitime au regard du titre affichant le nom de Mengele, connu sous le surnom de « l'ange de la mort » d'Auschwitz dont l'historicité est connue de tous. La première réponse se trouve sur la quatrième de couverture sous forme, précisément, de non réponse. Qui est Olivier Guez que je n'ai jamais lu ? J'ai moins honte de mon ignorance à son sujet que de ma mesquine rationalité cherchant absolument à encadrer ma future lecture dans l'évocation du statut de l'auteur et du genre de l'œuvre. Historien ? Ah la rassurante rigueur scientifique ! Journaliste ? J'ai quelques préjugés, non pas sur la rigueur de l'enquête mais sur la confusion des genres journalistique et historique. Romancier ? Il va falloir du souffle pour que ce *roman-vrai* me satisfasse car dès lors, le pacte conclu entre l'auteur et son lecteur est rompu qui s'appelle le pacte fictionnel.

I. Roman vrai ou vrai roman ?

Umberto Eco¹ montre que personne ne peut avoir une connaissance absolue du monde. A ce titre, chacun de nous est obligé de faire confiance en celui qui en détient une partie. Il s'en remet à l'historien qu'il délègue, d'une certaine manière, pour effectuer les recherches et les interprétations d'un fait historique. Chez l'écrivain, le lecteur accepte le mensonge comme l'enfant accepte les pouvoirs surnaturels de la fée ou l'existence du dragon car ils ont une fonction parabolique.

Mais quid du roman historique ou du *roman vrai* lorsqu'il cultive l'ambiguïté comme c'est le cas pour l'ouvrage d'Oliver Guez ? Est-on dans le pacte fictionnel ou dans le pacte référentiel ? A quel lecteur s'adresse-t-il ? Attend-on de celui-ci qu'il dispose du savoir encyclopédique qui lui permettra de juger du vrai et du faux ? Doit-il se contenter du vraisemblable ?

¹ Umberto Eco : « Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs », Grasset 1996.

Gérard Gengembre² écrit : « Il importe de bien distinguer roman historique et histoire romancée. L'histoire romancée prétend raconter sous une forme plaisante les événements historiques et la vie de personnages authentiques. Elle offre un récit agréable, vivant, qui semble s'inspirer de l'Histoire narration ou de l'Histoire résurrection à la Michelet. Cette filiation doit cependant être fortement relativisée, sinon contestée. A côté du projet michelétien (dégager par le récit la marche de l'Histoire), l'Histoire romancée fait pâle figure, mais elle séduit un public désireux à la fois de se dépayser et de se plonger dans une autre époque. Cependant, cette séduction a un coût : elle adapte les personnages, les mentalités pour les rendre plus proches, elle déforme les faits, tantôt par simplification, tantôt par dramatisation, tantôt par volonté de les rendre plus pittoresques. Les propos, pour plausibles qu'ils soient, n'en sont pas moins imaginaires ou supposés. La dose de romanesque y est assez – trop ? – importante. D'ailleurs, on trouve souvent des descriptifs d'ouvrages où l'appellation « histoire romancée » semble se confondre avec celle de « roman historique », alors qu'il faudrait conserver la distinction. S'étant constamment redéfini, ayant varié ses conceptions et pratiques tout au long du XIXe siècle, le roman historique quant à lui prend place dans l'éventail des genres romanesques au XXe siècle, apparaissant comme l'une des modalités de l'écriture et de la thématique de la formule littéraire devenue largement dominante. Il alimente une abondante production de masse, tout en affirmant sa notoriété par d'incontestables chefs-d'œuvre. Ce phénomène est lié tant à la pérennité d'une attente du lectorat qu'aux grands mouvements et aux grandes catastrophes historiques d'un siècle de bouleversements et de convulsions³ ».

Le roman d'Olivier Guez peut-il être alors défini comme roman historique, dès lors qu'il s'inscrit dans un genre très à la mode appelé le roman vrai ? Dans un article publié par le journal Libération en 2014⁴, le journaliste Marc Semo, sous le titre « L'histoire est un roman vrai » chronique un livre d'Ivan Jablonka⁵ qui dit : « Si les *Mémoires d'outre-tombe* et *Si c'est un homme* sont plus historiques que les romans de cape et d'épée, ce n'est pas parce qu'ils parlent de Napoléon ou d'Auschwitz ; c'est parce qu'ils produisent du raisonnement historique ».

Or, c'est précisément le sens que produirait le roman historique qui est évoqué par Gérard Gengembre dans l'article susmentionné qu'il introduit ainsi : « L'amateur d'Histoire peut donc trouver son compte dans le roman historique comme mise en forme séduisante de problématiques, comme reconstitution pas trop infidèle ou simplifiée d'une époque restituée, rendue vivante et plus proche par les procédures de l'écriture romanesque ». Il illustre son propos en citant Alexandre Dumas : « Dumas écrit une défense et illustration du genre historique dans la préface de *La Comtesse de Salisbury*⁶ : [...] après avoir étudié l'un après l'autre la chronique, l'histoire et le roman historique, après avoir bien reconnu que la chronique ne peut être considérée que comme source où l'on doit puiser, nous avons espéré qu'il restait une place à prendre entre ces hommes qui n'ont point assez d'imagination et ces

² Gérard Gengembre est universitaire, spécialiste de la littérature française du XIX^e siècle. Il a écrit beaucoup sur Balzac, Zola, Chateaubriand, Flaubert, Maupassant. Il a écrit notamment « Le roman historique » chez Klincksieck, collection 50 questions, 2006.

³ Gérard Gengembre, « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? », *Études* 2010/10 (Tome 413), p. 367-377.

⁴ http://next.liberation.fr/livres/2014/09/10/l-histoire-est-un-roman-vrai_1097584.

⁵ Ivan Jablonka *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* Seuil «La librairie du XXI^e siècle».

⁶ Citation d'Alexandre Dumas par Isabelle Durand-Leguern (*Le Roman historique. Récit et histoire*, Mollat, 2000, p. 84).

hommes qui en ont trop ; nous nous sommes convaincus que les dates et les faits chronologiques ne manquaient d'intérêt que parce qu'aucune chaîne vitale ne les unissait entre eux, et que le cadavre de l'histoire ne nous paraissait si repoussant que parce que ceux qui l'avaient préparé avaient commencé par enlever les chairs nécessaires à la ressemblance, les muscles nécessaires au mouvement, enfin les organes nécessaires à la vie [...]

Cette chair qu'introduit le romancier historique dans son œuvre est justement sujette à critiques lorsque l'historien, dont la rigueur scientifique est néanmoins indispensable, critique cette approche d'ordre didactique. Or, c'est ainsi qu'on peut différencier le travail d'un auteur comme Olivier Guez dont la préoccupation principale est la rigueur scientifique à un auteur tel que Jonathan Littell qui, dans « Les bienveillantes », a fait les frais de remarques malveillantes. Dans son livre, coexistent les personnages principaux du roman (notamment Maximilien Aue, l'Obersturmbannführer, ses parents, sa sœur, Thomas son ami, Piontek, etc.) qui sont des personnages de fiction avec des personnalités historiques (Hitler, Himmler). Ils évoluent dans un cadre historique – celui de la seconde guerre mondiale – de 1941 à la chute de Berlin en 1945. Le roman évoque, en particulier, la Shoah par balles, la politique d'extermination des juifs et la bataille de Stalingrad. Qu'est-ce qui permet au lecteur de se positionner clairement à la lecture de cet ouvrage ? Il connaît l'historicité des événements qu'on vient de citer et pourtant il n'y a pas rupture du pacte fictionnel car à l'intérieur de la trame historique, l'auteur développe deux situations susceptibles de confirmer le genre romanesque de l'œuvre : la narration de Maximilien Aue, acteur et témoin fictifs de l'Histoire et de son histoire ; l'assassinat de ses parents qui donne lieu à une enquête de police menée par deux individus dont la loufoquerie rappellerait presque les personnages de Hergé, Dupont et Dupond. Mais on pourrait aussi évoquer l'hallucinante scène finale où Maximilien Aue, seule dans la maison de sa sœur, se livre à un extrême onanisme.

A ce titre, le lecteur est prêt à accepter les erreurs historiques si tant est qu'elles existent⁷, car elles participent d'une narration dont la dimension mythologique peut être pour le lecteur structurante et pédagogiquement nécessaire : si la mythologie est l'art de transmettre l'indicible ou l'inconnaissable, alors « Les bienveillantes », quelle que soit la lettre de l'histoire, nous racontent les *einsatzgruppen* (fait historique encore méconnu du grand public), la propagande et les dangers de la manipulation politique qui sont des phénomènes tragiquement récurrents.

Manipulation ? Littell ne s'en prive pas car l'évidente recherche documentaire qui a précédé la rédaction du roman et le passage relatif à l'origine géographique et linguistique du *bergjuden* donnent l'illusion d'une véracité scientifique qui leste puissamment l'œuvre. Mais la fantaisie et la folie ne sont jamais loin pour relativiser le caractère référentiel de cette somme. L'écrivain qui raconte une fiction ne doit pas oublier deux choses : la connaissance encyclopédique du lecteur auquel il s'adresse qui constitue la limite entre la vraisemblance (qui n'est pas la vérité) et l'erreur susceptible de rompre le pacte fictionnel dans lequel le lecteur, précisément, accepte de rentrer.

⁷ Voir l'article de Edouard Husson, historien, maître de conférences à Paris IV : « *Les Bienveillantes*, un canular déplacé » selon lequel « Littell ne comprend pas le processus de décision menant au génocide » dans : http://www.lefigaro.fr/debats/2006/11/08/01005-20061108ARTFIG90050-les_bienveillantes_un_canular_deplace.php

II. Poïétis et ontologie de l'œuvre

Je ne trouve, dans l'ouvrage d'Olivier Guez, ni dimension mythologique ni dimension poïétique, nonobstant l'effort didactique qui est incontestable. La fiction qui apporte à l'œuvre le souffle romanesque est, me semble-t-il, absente. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de fiction puisque l'auteur l'évoque lui-même dans ses entretiens. En ce qui concerne la période brésilienne de Mengele, Olivier Guez n'a que peu de sources et il est obligé de construire au personnage de Mengele une vie tout en s'appuyant sur des éléments historiques. Il dit dans une interview à Diacritik : « Donc à partir du moment où je suis certain à 95 % qu'il y a eu une liaison (féminine) confirmée par différentes sources, là le romancier se saisit de la matière et va « inventer » les conditions de la liaison⁸ ». Cependant Olivier Guez a volontairement bridé cette inventivité en adoptant, dit-il dans la même interview, « quelque chose d'extrême sec ». Paradoxalement, ajoute-t-il : « Dans toute la deuxième partie brésilienne, Mengele n'est plus du tout un acteur de l'histoire, il se cache, et cela donne un huit-clos qui est une matière littéraire formidable ». Mais Olivier Guez exploite-t-il cette matière littéraire ? Non et c'est précisément ce qu'on peut reprocher au « roman-vrai ». On ne peut nier la cohérence de la démarche qui privilégie la vérité : « Ensuite il y a toutes les histoires qu'on racontait sur lui (les villages de jumeaux, par exemple que Mengele aurait créés), tout cela c'est complètement bidon. Il m'a fallu démêler le vrai du faux ». Mais la problématique de la place de la fiction dans ce livre demeure sans réponse puisqu'à la question de savoir si Olivier Guez a dû *entrer en fiction*, il répond par une pirouette : « Oui, bien sûr, parce que la vie de Mengele en Amérique du Sud, est totalement romanesque, son entourage est romanesque, sa famille est incroyablement romanesque, et j'ai pu collecter beaucoup d'informations. La mise en forme est quand même romanesque ». Qu'est-ce qui est romanesque ? La vie de Mengele ? Le livre de Guez ? La formalisation de la narration ?

Ce doute permanent qui étreint le lecteur sur la nature du roman et les intentions de l'écrivain pousse à s'interroger plus loin sur la poésie de l'œuvre, voire sur sa poïétique : ni cognition⁹ car Olivier Guez n'use pas de rhétorique ; il aligne froidement des faits qu'il rattache les uns aux autres par des situations qui relèvent tout juste du vraisemblable. Mais si cette froideur est à l'image du personnage de Mengele, elle ne traduit pas son angoisse qui va crescendo au fur et à mesure que le Mossade poursuit son enquête. D'ailleurs, il ne change pas de ce ton presque indifférent lorsqu'il évoque la relation mouvementée de Mengele avec Gitta Stammer, exploitante d'une ferme dans le sud est du Brésil avec son mari Geza. Ni conation¹⁰ non plus car il n'apporte aucune information nouvelle, nous dirons dans l'objective encyclopédie historique du monde. Mais oui, j'ai appris, notamment, le rôle joué par l'argentine dans la soustraction de la justice internationale des criminels de guerre ainsi que l'idéologie fascisante du péronisme. Mais, si la poïesis se définit comme l'art de passer du non être à l'être, du non existant à l'existant (Platon, le Banquet¹¹), la question de l'œuvre de Guez est une question ontologique puisque n'apportant rien d'autre que des faits déjà consignés dans l'histoire, sans référence aucune et sans interprétation, son livre n'existe pas.

⁸ <https://diacritik.com/2017/11/06/olivier-guez-cest-quoi-mengele-apres-mengele-le-grand-entretien/>

⁹ Cognition : ensemble des processus psychiques permettant d'aboutir à la connaissance. C'est l'art de transmettre. (<http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Conation>).

¹⁰ Conation : Ensemble des processus psychiques permettant d'aboutir à l'action. Volonté de créer. (<http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Conation>).

¹¹ « Un exemple ? Dis-je ». « En voici un. Tu sais que le mot poésie représente bien des choses. En général on appelle poésie la cause qui fait passer quelque chose du non-être à l'existence, de sorte que les créations dans tous les arts sont des poésies, et que les artisans qui les font sont tous des poètes ». Platon, le Banquet éd. Garnier Flammarion. 1975, page 66.

Je veux dire, pour relativiser cette sévérité un peu philosophique, et contrairement aux affirmations de certaines critiques plutôt enthousiastes, qu'apporte-t-il historiquement ou littérairement qui soit digne d'intérêt au point surtout de le récompenser pas un prestigieux prix littéraire ?

III. Bissociation et catharsis

Ni mythologie, ni poïétique. Je ne trouve pas non plus dans le livre d'Olivier Guez la bisociation dont parle Arthur Koestler dans « Le cri d'Archimède¹² ». Et pour cause. Il n'y a pas, à mon sens, d'illusion. Rien des *stimuli-ersatz* qui consistent par des procédés narratifs qu'on nomme littérature à suggérer des sensations. Il ne peut y avoir donc de dichotomie entre le lecteur qui, pour une part de lui-même ayant passé le pacte fictionnel avec l'écrivain, sait qu'il est dans une fiction et l'autre part en proie aux émotions les plus vives telles que celles qu'il ressentirait s'il les vivait à l'instant même où il les lit. Le profil intrinsèquement horrible du personnage de Mengele, ne suffit pas pour permettre à ce récit de devenir un roman. C'est ce que remarquait Jorge Semprun¹³, déjà cité dans les précédentes chroniques de la revue, selon lequel seule la fiction est capable de traduire la dimension émotionnelle du réel et fournir au lecteur la catharsis salutaire.

Le film de Michaël Haneke « Funny games » est, à ce titre, une belle démonstration sur la question de la fiction, de l'acte créatif et de la bisociation qui résulte des procédés narratifs. Il raconte l'histoire d'un couple de bourgeois et de leur jeune fils qui passent un séjour dans leur maison de campagne. Deux hommes d'une trentaine d'années réussissent à pénétrer dans la demeure sous le prétexte de demander des œufs. A partir de cet instant, les deux étrangers mettent en place, avec les trois occupants, une série de jeux visant à raffiner des actes de persécution avec une légèreté, un cynisme et une cruauté qui obligent le spectateur à supporter l'insoutenable (voire à quitter la salle avant la fin de la projection). L'histoire est banale. Mais la puissance émotive du film est exclusivement rhétorique. Non seulement la violence est essentiellement suggérée mais le spectateur ne peut se raccrocher à une cause quelconque qui, l'expliquant, constituerait une catharsis libératoire. La violence est gratuite. Elle est objective. Elle est incompréhensible et à ce titre, insupportable, d'autant plus insupportable qu'elle est administrée avec douceur, politesse et affectation.

Cette question de la catharsis et de la rhétorique est intéressante car elle alimente les débats sur la question du rôle de la fiction dans une œuvre d'art. « Pour Aristote, le but d'une tragédie est de faire naître dans l'âme du spectateur deux passions : la terreur et la pitié afin de provoquer la catharsis ou *purgation* des passions : *La tragédie est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen de la narration et, qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre*¹⁴ ».

Non seulement, cette fiction serait le fondement même de l'œuvre artistique (caractère ontologique évoqué plus haut par le concept de poïétique) mais elle aurait aussi un rôle moral au sens où, selon Aristote, elle purgerait l'être de toute passion en la voyant s'exprimer devant lui (théâtre). Et pourquoi pas au travers de sa lecture ?

¹² Arthur Koestler, « Le cri d'Archimède » Les belles lettres, 2011, page 306

¹³ Jorge Semprun, L'écriture ou la vie, édition Gallimard, 1995 pages 191, 192.

¹⁴ La Justice : Eschyle, Pascal, Steinbeck Prépas scientifiques concours 2011-2012, Véronique Anglard, Louis Picard, Marie Saint Martin, Annie Urbanik-Rizk, Chapitre 1 La tragédie grecque, juin 2011, chez Armand Colin.

S'agissant du rôle moral de la fiction, Racine dit dans sa préface de *Phèdre* : « Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait (de pièce) où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci ; les moindres fautes y sont sévèrement punies : la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même ; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses : les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer ; et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes »¹⁵.

Cependant, ce qui nous permet de dire que l'œuvre littéraire a, au même titre que la tragédie, une fonction cathartique malgré la restriction d'Aristote (*non par le moyen de la narration*) c'est que, toujours selon Aristote, ce n'est pas la représentation elle-même qui jouerait ce rôle, mais précisément l'art de la représenter c'est-à-dire la rhétorique propre à toute forme d'art disposant de ses moyens de manipulation : « Aristote privilégie les qualités de mise en intrigue et de construction des caractères aux ressorts spectaculaires relevant de l'hopsis, la vision (...). Si les ressorts du pathétique sont tout ce qui à trait au spectaculaire (le jeu sur les costumes, les machines), les ressorts du tragique relèvent avant tout de la construction de l'intrigue¹⁶ ». La tragédie est bien, comme la littérature, d'abord une question d'écriture. Elle participe donc bien du cognitif, c'est-à-dire de l'art de transmettre sachant que la transmission est elle-même une des conditions ontologique de l'art.

Quant au concept de bisociation, Haneke en fait la preuve remarquable en malmenant le public pendant 1h45. Le spectateur est pourtant conscient de ne regarder qu'une fiction dont le réalisateur leur rappelle la nature avec des clins d'œil adressés directement par l'un des tortionnaires à la caméra. Mieux encore, Haneke lui fait arrêter le cours du film en appuyant sur la télécommande de la télévision afin de le rembobiner pour en modifier la progression qui tournait à son désavantage. Rien n'y fait : la haine, la vindicte, la compassion du spectateur l'emportent sur quelque rationalité que ce soit.

Il ne s'agit pas d'un film sur la violence, ni d'un film de genre tel qu'il pourrait rentrer dans la case des films d'horreur, ni d'un film politique malmenant le bourgeois, par hypothèse, confortablement installé et sécurisé. *Happy Games* est bien un film sur la création et son rapport étroit avec la fiction. C'est Haneke qui fournit lui-même la réponse dans les deux dernières minutes de la projection, semble-t-il, au moment où, après avoir négligemment jeté à la mer la dernière victime, les deux tortionnaires, embarqués dans un petit voilier, devisent sur la question de la réalité et de la fiction. Je dis, semble-t-il, car il est difficile d'être certain d'une interprétation *a fortiori* lorsqu'elle se situe à la fin d'un film, qu'elle est entrecoupée de digressions et de bruits tels que le claquement d'une voile ou le remous de l'eau.

L'un des deux personnages, celui d'ailleurs qui est le plus en retrait tout au long du film – et qui supporte d'ailleurs quelques petites humiliations de son collègue – prend la direction des opérations (il pilote le voilier) et explique, par une métaphore sidérale, que coexistent un univers matériel et un univers immatériel. L'un est réel, l'autre est fictif. A l'instar de cet univers, existe également le cyber espace rempli de données numériques

¹⁵ Jean Racine, *Phèdre*. Petit Classique Larousse 1998 Préface.

¹⁶ Op. Cit. Véronique Anglard, Louis Picard, Marie Saint Martin, Annie Urbanik-Rizk.

constituant un univers fictif. Mais comme le trou noir de l'espace physique absorbe tout tellement la gravitation y est forte, la fiction absorbe également tout le réel à tel point que le spectateur (ou le lecteur, par extension) se retrouve victime d'un phénomène de bisociation qui lui interdit toute rationalité même si on lui adresse quelques signes sollicitant « son second cerveau ».

L'autre tortionnaire refuse le pouvoir de la fiction et rétorque avec une naïveté qu'on ne lui soupçonnait pas que *la fiction est la réalité car on la voit dans le film. Que donc la fiction est autant la réalité que la réalité*. Et son ami de répondre de manière hautaine et méprisante : « N'importe quoi ! »...

Dans « La disparition de Josef Mengele », la fiction est-elle autant la réalité que la réalité ? Il semble que c'était l'intention d'Olivier Guez. Mais peut-être ai-je manqué de savoir encyclopédique pour juger que la partie brésilienne du roman n'était que de la fiction. Mais quelle importance ? Au contraire, le mélange de la fiction et de la réalité ne doit pas se percevoir. Ou bien, ai-je manqué des éléments susceptibles de me mettre dans une situation de bisociation propres à m'émouvoir ? Cela suppose que je me sois identifié aux personnages du *roman-vrai*. S'identifier à Mengele ? S'identifier au Mossad qui recherche le criminel de guerre ? Qui peut s'identifier à un criminel de guerre ? Qui peut s'identifier à une structure impersonnelle ? Arthur Koestler dit dans « Le cri d'Archimède » : « Comprendre les sentiments d'Hamlet face au fantôme, c'est ce mettre dans la peau d'Hamlet : le spectateur doit opérer un échange, dans un sens ou dans l'autre, avec Hamlet ; la « projection » et « l'intrajection » sont des métaphores indiquant que la croute de l'identité est partiellement brisée. Cela demeure vrai quels que soient les sentiments que le lecteur porte au personnage, admiration, mépris, haine ou amour. Afin d'aimer ou de haïr un être qui n'existe qu'à l'état de signes sur du papier, le lecteur doit lui donner une sorte d'âme, une émanation de son moi conscient ou inconscient¹⁷. »

Autrement dit, Mengele comme personnage de roman, ne serait pas intrinsèquement un repoussoir à l'identification. Mais justement, est-il un personnage de roman ?

¹⁷ Op. Cit. Arthur Koestler, pages 353 et 354.