

AURÉLIE BARJONET

LA TROISIÈME GÉNÉRATION DEVANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE : UNE SITUATION INÉDITE

Vers la fin des *Disparus*, de son titre original *The Lost: A Search for Six of Six Million*, la grande fresque que Daniel Mendelsohn a publiée en 2006 et qui retrace plusieurs années d'enquête sur son grand-oncle, sa grand-tante et ses cousines, «tué[s] par les nazis» (18), on peut lire :

Comment être le narrateur. [...] Voilà, c'est l'unique problème auquel est confrontée ma génération [...], la génération des petits-enfants de ceux qui avaient été adultes quand tout cela s'était passé; un problème auquel aucune autre génération dans l'histoire ne sera confrontée. Nous sommes juste assez proches de ceux qui y étaient pour nous sentir une obligation vis-à-vis des faits tels que nous les connaissons; mais nous sommes aussi assez éloignés d'eux, à ce stade, pour devoir nous soucier de notre propre rôle dans la transmission de ces faits, maintenant que les gens, qui ont vécu ces faits, ont pour la plupart disparu. (543)

Ce rapport de distance et de proximité constitue la situation inédite de la troisième génération dont il va être question.

Au-delà de sa nature inédite, trois raisons justifient l'examen de cette situation. 1) Notre époque voit la disparition des témoins, la littérature est donc appelée à jouer un rôle important, à la fois perpétuer le souvenir de ce qui représente une rupture de civilisation mais aussi continuer à l'interroger. Ce rôle a été verbalisé tant dans le champ littéraire et mémoriel, par exemple par Jorge Semprún, que dans le champ universitaire, par exemple par Dominique Viart, chacun formulant des réserves, imposant des limites à de telles fictions. Pour J. Semprún, il ne faut «jamais ajouter pour être cru, pour rajouter de l'horreur à l'horreur réelle, pour enjoliver, ne jamais ajouter un détail qui puisse être pris comme cible par les négationnistes, par les révisionnistes» (Semprún, débat 2010). Quant à D. Viart «toute fiction n'est certainement pas recevable à ce sujet. Si bien que la littérature se trouve ici en situation de devoir à la fois restreindre et motiver sa liberté d'invention» (Viart, 2009: 31). 2) Actuellement, les textes sur la Seconde Guerre mondiale sont si nombreux qu'on peut parler de phénomène. Il ne peut qu'indiquer l'importance persistante de cette époque pour la nôtre, comme l'exprimait par exemple Dominique Rabaté il y a une dizaine d'années :

Le récit de notre siècle est troué en son centre: il y manque la pièce principale, celle qui pourrait servir de pierre de touche, ou de clé de voûte. Cette béance est ce que la narration cherche

vainement à combler, car elle fonctionne comme un trauma indépassable, attirant par son vide le mouvement proliférant de la parole. (17)

3) Enfin ce phénomène est contemporain d'un intérêt récent pour les traumatismes de la troisième génération. Après la reconnaissance du syndrome du survivant dans les années 1960, la découverte vingt ans plus tard des traumatismes des enfants de survivants (Epstein, Zajde: 2005¹ et 2005²), l'intérêt se porte aussi, désormais, sur la troisième génération (voir Frischer, Konrad, Oppenheim-Gluckman, Rosenthal).

Entre 2006 et 2010, plusieurs textes littéraires portant sur la Seconde Guerre mondiale ont été écrits par des auteurs nés dans les années 1960 ou 1970 (voir corpus). J'en ai retenu dix, qui relèvent de deux catégories établies par D. Viart (2008, 2009).

Textes archéologiques	Fictions de témoignage
RECIT AUTOBIOGRAPHIQUE DE FILIATION M. Rubinstein, <i>C'est maintenant du passé</i>	J. Littell, <i>Les Bienveillantes</i>
ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE DE FILIATION F. Humbert, <i>L'Origine de la violence</i>	P. Claudel, <i>Le Rapport de Brodeck</i>
ROMAN DE FILIATION T. Hesse, <i>Démon</i>	Y. Haenel, <i>Jan Karski</i>
ROMAN D'ARCHIVES L. Binet, <i>HHhH</i>	A. Rykner, <i>Le Wagon</i>
	K. Tuil, <i>Six mois, six jours</i>
	O. Benyahya, <i>Zimmer</i>

Deux grands ensembles se distinguent: les textes archéologiques et les fictions de témoignage, soit respectivement la forme narrative des *Disparus* et des *Bienveillantes*. Dans son article de 2009, D. Viart distingue deux autres formes d'écriture de l'histoire: l'éthique de la restitution et la réinvention de modèles traditionnels. Pour la période étudiée, cette seconde forme ne s'applique à ma connaissance qu'à un texte de la troisième génération que je n'ai pas retenu pour analyse¹. Quant à l'éthique de la restitution, il n'était pas pertinent, pour l'écriture de la Seconde Guerre mondiale, de l'isoler en tant que forme narrative puisqu'elle est omniprésente, comme on le verra, dans le premier ensemble.

Dans cette liste, deux romans surtout ont suscité la polémique: *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (2006) et *Jan Karski* de Yannick Haenel (2009). *Les Bienveillantes* a représenté un tournant dans l'écriture de la Seconde Guerre mondiale. Non pas une nouvelle ère, celle des bourreaux après celle des témoins, comme ont pu l'affirmer ses détracteurs. Ce roman a plutôt – il est vrai de façon

¹ *Antoine et Isabelle* de Vincent Borel (*1962) est un roman historique sur les grands-parents de l'écrivain qui réinvente peu le modèle. Si certaines propriétés (structurelles et thématiques) auxquelles je m'intéresse ici apparaissent, elles offrent peu de prise à l'interprétation.

provocante – donné une visibilité à la troisième génération. Il a permis de poser la question de la légitimité de cette génération à raconter la catastrophe, et surtout de quelle manière. D’ailleurs, pour qualifier une partie des auteurs de mon corpus, un critique du *Nouvel Observateur* a parlé un peu rapidement de « Génération Littell » (Leménager)².

Les textes sont tous qualifiés par leur paratexte de romans, à l’exception du texte de Marianne Rubinstein qui est un « récit en forme d’enquête fragmentaire » (4^e de couverture). Tous disent « je » et seuls *Les Bienveillantes* et *Zimmer* sont des premiers romans³. Sur les dix auteurs, quatre ont inventé une histoire : Jonathan Littell, Olivier Benyahya, Philippe Claudel et Thierry Hesse (il s’agit donc de trois fictions de témoignage et d’un roman archéologique), les six autres se sont emparés d’une histoire existante mais méconnue et toujours tragique, soit une histoire héroïque (Laurent Binet, Yannick Haenel), soit « gênante » (Karine Tuil) ou encore familiale (Fabrice Humbert, Marianne Rubinstein, Arnaud Rykner). L’histoire familiale donne toujours lieu à un texte archéologique, tandis que l’histoire « gênante » a donné lieu à une fiction de témoignage. Les deux histoires héroïques sont racontées sous la forme d’un texte archéologique (*HHhH*) et d’une fiction de témoignage (*Jan KarSKI*)⁴. La majorité des écrivains s’est donc tournée vers la transmission ou la fictionnalisation d’une histoire vraie.

Les textes archéologiques

Ce sont, d’après D. Viart, des textes qui envisagent « l’Histoire comme une énigme » depuis le présent, le narrateur adoptant une « posture d[...]enquête [...] rétrospective » (2009: 23, 25). Ils traquent et exhibent « les traces et les archives, les récits insatisfaisants et tronqués, les zones d’ombre et d’incertitude » (2010). Ils se révèlent donc particulièrement appropriés pour évoquer les drames consubstantiels à toute guerre (violence, disparition, mort, etc.) et ceux qui sont spécifiques à la Seconde Guerre mondiale (délation, déportation, mise à mort industrielle, etc.). Ce type de texte permet aussi d’opérer un retour au romanesque qui n’ignore pas les mises en cause du genre romanesque depuis 1945.

À l’intérieur de cette catégorie, on trouve deux sous-catégories : les textes de filiation et le roman d’archives (il s’agit là encore de catégories employées par D. Viart mais que je réagence en fonction de mon corpus). Pour qualifier son

² Il s’agit de L. Binet, P. Claudel, Y. Haenel, F. Humbert et A. Rykner. Jérôme Garcin ne parle pas de Génération Littell mais il estime que « Haenel, Binet, et tous ceux qui ne vont pas manquer de suivre, doivent beaucoup, et plus qu’ils ne pensent, à Jonathan Littell. »

³ Littell est l’auteur d’un roman de science-fiction (*Bad Voltage*) sorti en 1989 qu’il trouve aujourd’hui mauvais.

⁴ Dans son dernier livre, Alexandre Jardin (*1965) fait le portrait antihéroïque de son grand-père Jean Jardin qui fut directeur de Cabinet de Pierre Laval au moment de la rafle du Vel’ d’Hiv’. Si je n’ai pas retenu ce texte, c’est parce que l’auteur propose un récit de filiation simple, sans velléité littéraire, à la différence du récit de M. Rubinstein.

propre texte, L. Binet parle d'«*infra roman*» (HHhH, 327), mais il s'agit bien, aussi, d'un roman d'archives, catégorie qui rassemble des «romans [qui] n'en sont pas vraiment, mais se font récits par subordination de l'imagination à cet effort de reconstitution» (Viart, 2009: 27). En ce qui concerne les textes de filiation, je distingue, cette fois sans l'aide de D. Viart, le récit qui est autobiographique, le roman autobiographique et le roman. Je les classe donc en fonction de leur degré de fiction. Les auteurs de ces trois textes scrutent le passé pour mieux le connaître mais aussi pour mieux se connaître: antériorité et intériorité sont liées⁵ (voir par ex. *C'est maintenant*, 26; *L'Origine*, 298; *Démon*, 18).

Incapable d'écrire une saga sur ses grands-parents à l'instar de Daniel Mendelsohn, comme elle le mentionne dans son récit (*C'est maintenant*, 39)⁶, M. Rubinstein renonce à la fiction et laisse tous les manques de son enquête apparents, d'autant qu'«au fur et à mesure que j'avancais, je me suis mise à aimer ces fragments, non seulement pour ce qu'ils révélaient de la vie de ma famille, mais pour leur fragilité même, leur incomplétude, qui témoignait de la violence de l'anéantissement» (39–40). Elle transforme alors son enquête avortée en mise en valeur de bribes de souvenirs et de «lambeaux de vie» (150), dans l'espoir de leur donner la vibration et les sentiments minuscules des haïkus (116–117) et afin qu'ils lui procurent le même silence apaisant (81). Dans un entretien, elle explique qu'avec ce livre, elle souhaitait «que les ombres s'incarnent dans une démarche très liée au présent» (entretien Venstein), et ce désir transparait dans le titre: *C'est maintenant du passé* (voir 37). De fait, la quête du passé met au jour son empreinte sur le présent, sur le peu qu'on peut en dire, et sur le caractère explosif de toute nouvelle révélation pour la famille. Ainsi, les recherches et les découvertes de Marianne «ouvrent des trappes» à son père (67) qui est à la fois un descendant de victimes juives et un survivant, puisqu'il fut un enfant caché.

Les deux autres textes de filiation du corpus, des romans, évoquent eux aussi la deuxième génération. La démarche qu'entreprennent les petits-enfants touche de près les parents, dont la parole est souvent lacunaire et légendaire (dans le sens de «légendes familiales»). Le père de Marianne, celui du narrateur de Fabrice Humbert et du narrateur de Thierry Hesse ont des traits communs: ce sont des pères peu communicatifs qui restent toujours un peu mystérieux pour leurs propres enfants, et dont la parole est longuement attendue dans le roman, participant ainsi à créer le suspense. Si ces textes de filiation montrent à quel point «les familles perdent toujours la guerre» (*Démon*, 16), la quête de la troisième génération révèle aussi des détails, des questions, voire des secrets, qui remontent au-delà de la guerre, et auxquels, en quelque sorte, celle-ci faisait écran (voir *C'est maintenant*, 51): la grand-mère de Pierre Rotko (*Démon*) était-elle juive? le grand-père de Marianne (*C'est maintenant*) était-il communiste, a-t-il été un mauvais fils? Dans *L'Origine*, la découverte d'un grand-père juif révèle dans le même temps un

⁵ Je reprends une formule de D. Viart (2008: 79).

⁶ Frédéric Brun (*1960), auteur d'un texte de filiation de la deuxième génération, évoque lui aussi la lecture des *Disparus* dans son dernier roman *Une prière pour Nacha* (83).

adultère auquel la guerre a donné une fin tragique. En somme, la quête des petits-enfants déborde de tous côtés du cadre de la Seconde Guerre mondiale.

Tous les textes archéologiques, à l'exception du récit de M. Rubinstein, s'intéressent à la fois aux victimes et aux bourreaux. Dans *HHhH*, L. Binet, qui voudrait faire le récit le plus exact possible de l'Opération Anthropoïde mais évoque surtout les problèmes auxquels il se heurte, s'intéresse autant aux résistants, un Tchèque et un Slovaque, qu'à leur cible, le nazi Heydrich. C'est du nazi qu'il est d'abord question, l'histoire des héros ne devenant centrale qu'à partir de la page 140 (sur 440). D'un point de vue romanesque, ce choix est légitime pour mesurer le danger encouru par les deux héros et leurs complices, mais aussi pour comprendre ce que signifie l'assassinat de Heydrich.

Le roman de F. Humbert comporte deux parties. Au cours de la première, le narrateur cherche à reconstruire l'histoire de son véritable grand-père mort à Buchenwald et dont il ignorait l'existence. Dans la seconde, il s'interroge sur ce que ce savoir change à sa vie. Dans la première, on suit surtout le parcours de la victime, dans la seconde le narrateur enquête sur les bourreaux. Le regardant écrire l'histoire de son grand-père et s'interroger sur le nazisme, la jeune femme allemande dont il tombe amoureux ne manque pas de l'accuser de nourrir une fascination malsaine pour son sujet et d'être lui-même un nazi (*L'Origine*, 273). La réalité est plus complexe. Certes, le nazisme est fascinant parce que, comme le dit le narrateur, «les forces qui se sont affrontées durant cette guerre ont la puissance de révélation des mythes» (174) mais ce qu'il découvre, en restituant cette histoire, en s'identifiant involontairement avec son grand-père et en cherchant à pénétrer l'esprit du bourreau, c'est que la mémoire peut cheminer par la violence, et qu'elle est toujours double : la violence subie et la violence exercée (160). Cette découverte lui permet d'éclairer le passé mais aussi le présent, le fonctionnement de tiers ainsi que le sien.

Dans *Démon*, T. Hesse va à la rencontre des bourreaux et des victimes d'hier et d'aujourd'hui. Le roman de filiation – donc le texte qui au sein de l'ensemble archéologique n'est pas autobiographique – est celui qui rapproche le plus vigoureusement les époques. Les Tchétchènes sont comparés aux «peuples que Staline fit déporter en masse [un demi-siècle plus tôt] et ceux que firent disparaître les nazis durant la campagne de Russie.» (204). Pour Pierre Rotko, le narrateur-grand reporter, les malheurs des Tchétchènes n'ont suscité qu'indifférence, comme ce fut le cas de ceux des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale :

[...] je ne doutais plus que les Tchétchènes fussent les Juifs d'aujourd'hui, même si, en l'écrivant, en y pensant seulement, je devinais combien cette opinion me serait reprochée. (345)

[...] le «Juif», c'est l'homme abandonné. Les Tchétchènes sont les Juifs d'aujourd'hui parce qu'on les abandonne. (348)

[...] le «Juif», au-delà d'un destin historique, est aussi une idée, un nom universel pour désigner celui dont l'existence est nue, soumise à tout, soumise à pire. (*ibid.*)

Dans cet ensemble, l'intérêt pour les événements du passé relève moins du traumatisme que d'une impérieuse nécessité, souvent mystérieuse et liée au présent.

Dans les trois derniers textes évoqués, le narrateur se rend compte, dépité, que le passé a survécu respectivement sous la forme du mensonge, de la violence et de l'indifférence.

Les textes archéologiques sont marqués par une éthique de la restitution. Elle transparait dans le fait que les narrateurs «affichent leurs hésitations» et «se tiennent le plus souvent au plus près des choses» car ils écrivent «à partir du manque» (Viart, 2008: 94–95). En plus de nous livrer une histoire avec difficulté, ils se distancient d'elle pour l'interroger : l'héritage doit être constitué mais aussi compris et/ou accepté. Naît alors un texte hybride, mêlant fiction et essai, roman et autobiographie. L'éthique de la restitution est la plus visible dans le texte de L. Binet. À chaque fois que le narrateur entame le récit de l'Opération Anthropoïde, il met en question sa démarche, voire la ridiculise, réécrit le passage ou y renonce, son texte prenant ainsi la forme d'un carnet de bord.

Face aux incertitudes, les narrateurs en sont réduits à tenter des expériences, expériences de narration ou expériences de vie. La plus franche est celle de Pierre Rotko, dans *Démon*. Pour comprendre ses grands-parents, le narrateur non-autobiographique abandonne ses lectures et part dans une ville en guerre :

[...] ma méthode était fausse. Je n'avais pas besoin d'atlas, de manuels d'histoire ou de géographie. L'important, ai-je pensé, est d'accomplir une «expérience».
Où allais-je retrouver la vie de Franz et Elena ? (42)⁷

Les expériences de L. Binet ou du narrateur de F. Humbert sont moins radicales. Parvenu dans son récit au moment de l'attentat, L. Binet ressent la nécessité d'aller sur les lieux de l'événement (*HHhH*, 328) ; quant au narrateur partiellement autobiographique de F. Humbert (*L'Origine*), la première expérience consiste à se mettre dans la peau de son grand-père, la seconde à s'installer à Berlin et à vivre avec une Allemande. Elles consistent donc à se déplacer dans l'espace pour se déplacer dans le temps mais aussi, éventuellement, pour changer de perspective.

D. Viart nous interpelle sur la double acception du mot restitution : c'est l'effort qui consiste à évoquer une existence qui pour diverses raisons ne s'est pas dite mais aussi l'action plus sacrée de rendre quelque chose à quelqu'un. Tandis que les enfants de survivants tendent à sacraliser leurs parents et les disparus, voire s'engagent de manière plus ou moins consentie dans une vie de substitution⁸, les petits-enfants accomplissent plus librement un geste de restitution qui reste empreint de sacralité. Ils souffrent moins de la substitution que de l'impos-

⁷ Comme ce personnage fictif, c'est la vie de ses ancêtres, plus que les détails sur leur mort, que Marianne Rubinstein tente de saisir (*C'est maintenant*, 150).

⁸ Dans l'enquête d'Helen Epstein sur les enfants de survivants, il est souvent question de ces parents-survivants devenus «des figures quasiment sacrées» (184) du fait de toutes les souffrances qu'ils ont traversées. Qu'ils soient élevés dans le manque ou l'excès d'informations sur le traumatisme vécu, les enfants de survivants se retrouvent parfois dans la situation très inconfortable d'être soumis à une pression de bonheur et de réussite, comme pour «réalise[r] le potentiel de [toutes les] vies tronquées» (195) et de surcroît incapables de se révolter eu égard à ce que leurs parents ont vécu.

sible identification. Que leur lien avec les événements soit réel ou fantasmé, ils tentent toujours d'approcher le passé par le biais d'une histoire individuelle et ce pour deux raisons. Restituer une histoire individuelle permet de proposer une alternative à la mémoire collective, commémorée et abstraite, de lui préférer une «refiguration» par le récit en «temps humain» pour utiliser la terminologie de Ricœur, mais c'est aussi un geste contraire à celui de l'extermination et à son processus industriel. Double tentative de sauvetage donc.

Dans les textes archéologiques, D. Viart repère également une écriture du scrupule, c'est-à-dire une écriture qui «[ne parle pas] 'à la place de', ni [ne] se proclam[e] 'porte-parole'» (2008: 95–96). Sur la «Génération Littell», il explique à G. Leménager :

Parce qu'il leur est interdit d'exploiter les horreurs de l'Histoire au profit du romanesque, ce qui serait scandaleux, ils montrent dans leur écriture un souci éthique très fort, le respect d'une 'morale de la forme', comme disait Barthes. Ils sont passés de l'ère du soupçon à l'ère du scrupule.

Une fois encore, L. Binet est celui qui la pratique le plus, sur un mode quasi paroxystique, dans son roman d'archives *HHhH*. Le roman semble ne jamais pouvoir se hisser à la hauteur de l'événement et donc de l'Histoire :

Je ne sais pas encore si je vais 'visualiser' (c'est-à-dire inventer !) cette rencontre, ou non. Si je le fais, ce sera la preuve définitive que, décidément, la fiction ne respecte rien. (148)

Je dis qu'inventer un personnage pour comprendre des faits d'histoire, c'est comme maquiller les preuves. (309)

Le ton est toujours ironique, mais le paradoxe est bien là : l'écrivain est du côté de l'Histoire et contre le roman.

Le scrupule n'est pas proportionnel au lien réel de l'écrivain avec l'histoire racontée. Ainsi, si F. Humbert a écrit son roman à partir d'une histoire familiale réelle⁹ et qu'il est donc, par rapport à L. Binet et à T. Hesse, dans une position plus légitime, son narrateur exprime lui aussi des scrupules à raconter, inventer ou expliquer certains moments, comme celui de son grand-père au camp (voir *L'Origine*, 88–89).

Enfin, D. Viart explique qu'apparaissent souvent, dans les textes archéologiques, des descriptions d'archives : «traces du passé, lettres, cartes, photographies, objets, reliques et 'documents' de toute nature, lesquels constituent les supports du récit, en forment aussi parfois la matière [...]» (2009: 26–27) Les textes de la troisième génération, plus encore que ceux de la deuxième, sont traversés d'archives culturelles (textes littéraires et critiques sur la Seconde Guerre mondiale, photographies, films...), souvent à défaut d'archives familiales¹⁰ (pour

⁹ Mais en la transformant un peu, ce qu'il m'a confié dans le cadre d'un entretien le 29 mars 2010.

¹⁰ C'est déjà le cas des véritables petits-enfants de survivants : «Les fictions, les productions de l'imaginaire, les images toutes faites, ou celles qu'ils fabriquent, suppléent aux failles du savoir ou recouvrent les images insupportables.» (Oppenheim-Gluckman, 283).

la distinction mémoire culturelle/mémoire familiale, communicative, voir Assmann). En toute logique, cela vaut particulièrement pour le roman de L. Binet. La découverte progressive de nouvelles archives sur l'Opération Anthropoïde introduit même un véritable suspense, telle archive contredisant telle autre, ces revirements menaçant sans cesse l'écriture des événements. Dans *L'Origine de la violence*, tout commence avec une photographie, celle du grand-père déporté face à son bourreau, c'est la « photo des origines » (134), aperçue par hasard, lors de la visite du camp. Dans *Démon*, le narrateur est fasciné par la photographie d'une belle jeune femme juive, nue, et sur le point de se faire tuer par un nazi. Il ne peut s'empêcher de croire qu'il s'agit de sa grand-mère, bien que ce soit impossible (155–158). Des photographies n'apparaissent que dans le récit de M. Rubinstein. Elles sont insérées dans le texte, à l'instar de la pratique de Mendelsohn qui s'inspire lui-même de celle de W.G. Sebald, l'authenticité en plus¹¹. Pour la deuxième génération, les photographies ont un rôle prépondérant. Marianne Hirsch l'a démontré : elles sont comme un écran qui absorbe le choc, filtre et diffuse le traumatisme tout en renforçant paradoxalement le lien vivant entre le passé et le présent (Hirsch, 2008 : 125). La troisième génération, plus éloignée des événements, met en scène des narrateurs qui ont du mal à reconnaître les personnes sur les photographies et elle s'en sert dans un but plus stratégique, au profit de leur narration : L. Binet pour créer un suspense, F. Humbert pour démarrer sa quête et T. Hesse pour imaginer la confrontation entre la beauté et la barbarie. Chez ces deux derniers, la photographie est une fausse archive car le texte de T. Hesse est entièrement fictif et F. Humbert a « trafiqué » une archive réelle pour lancer son récit¹². Notons qu'à la différence de la pratique sebalienne, ces fausses archives n'apparaissent pas dans le texte.

Les fictions de témoignage

Si le roman archéologique apparaît comme une nouvelle forme, après le roman historique et le roman généalogique, la fiction de témoignage est un genre ancien, qu'on pense aux mémoires apocryphes. Essentiellement monologique, cette forme permet une écriture pathique, émotionnelle – pour utiliser la typologie des écritures du témoignage élaborée par Philippe Mesnard en 2007. C'est le cas, à des degrés divers, de ces fictions hétérogènes.

¹¹ On retrouve cette pratique dans *Perla* le premier récit de filiation de Frédéric Brun dans lequel il est question de la mort de sa mère revenue des camps.

¹² Dans l'entretien qu'il m'a accordé, il explique : « Quand j'ai fait cette visite au camp de Buchenwald avec mes élèves, j'arrive au musée et je vois la photo du médecin du camp, Wagner – bon derrière il n'y avait pas la silhouette de mon grand-père – mais le fait qu'ils aient le même nom... Tout est parti de ce nom en fait, que le bourreau ait le même nom que la victime. [...] Ça m'a obsédé, cela faisait dix ou vingt ans que je voulais parler de cette histoire et le soir même j'avais trouvé le déclenchement. »

Trois auteurs font parler des victimes et des héros de l'Histoire (le grand-oncle d'A. Rykner, le héros fictif de P. Claudel, Brodeck, et Jan Karski), les trois autres des coupables (Max Aue de J. Littell, les Kant de K. Tuil et Bernard Zimmer d'O. Benyahya). Toujours profanatrice dans le cas de victimes existantes, la fiction de témoignage peut aussi produire un certain malaise dans le cas du bourreau. Il faut noter que de ce côté, il s'agit toujours, dans mon corpus, de figures fictives tandis que les victimes et les héros ont des modèles réels (à l'exclusion de Brodeck). On s'est beaucoup indigné des *Bienveillantes* parce qu'il s'agit du monologue d'un bourreau, mais Borges avait déjà fait de même, dès 1946, avec sa nouvelle *Deutsches Requiem*. Quant à la fiction d'O. Benyahya, qui transforme la victime juive en meurtrier raciste, on peut lui donner comme ancêtre un texte d'Edgar Hilsenrath écrit en 1971, *Le Nazi et le Barbier*. L'auteur allemand y mettait inversement en scène un ancien SS qui usurpe l'identité juive de son ami d'enfance pour refaire sa vie en Israël, en tant que survivant.

À l'exception du *Rapport de Brodeck* qui est une parabole, toutes ces fictions sont problématiques, soit parce qu'elles s'emparent par la fiction d'une histoire réelle (c'est le cas du *Wagon* et de *Six mois, six jours*), soit parce qu'elle prétend témoigner pour le témoin (*Jan Karski*) ou encore parce qu'elles créent des figures improbables de témoin-bourreau (Max Aue dans *Les Bienveillantes*) et de victime-bourreau (Zimmer dans le texte éponyme). Deux auteurs, A. Rykner et Y. Haenel, ont préféré se justifier dans le cadre du paratexte. Le premier dans un prologue (la prévention est double puisque le prologue est repris sous forme d'extraits en 4^e de couverture) :

Je n'en avais pas le droit, mais il fallait que je le fasse, et je l'ai fait. (Le Wagon, 13)

Tout ce qui est raconté ici est vrai. Tout ce qui est inventé ici est vrai aussi. Bien au-dessous de la réalité. Ce n'est pas une fiction. (ibid.)

L'Histoire est bien pire. / Irréelle / Ceci est un roman. (14)

Le second a fait le choix d'une note liminaire pour expliquer la composition en triptyque de son texte (un essai, un résumé, puis une fiction ; *Jan Karski*, 9). La 4^e de couverture rappelle lui aussi le dispositif choisi en ces termes : « Ce livre, avec les moyens du documentaire, puis de la fiction, raconte la vie de cet aventurier qui fut aussi un Juste. » À l'instar d'A. Rykner, il s'agit de « *Faire parler l'autre en moi* » (*Le Wagon*, 13) en se documentant et en faisant preuve du plus d'intuition possible¹³ car « pour savoir, on est bien obligé à un moment, enfin *j'ai* été obligé à un moment de m'imaginer » (Haenel, entretien Bron). En dépit de ces expli-

¹³ Yannick Haenel explique sa mystique de l'écriture en ces termes : « Écrire de la littérature, c'est, d'une manière ou d'une autre, se confronter à ce qui échappe à la représentation, sinon à quoi bon ? Si une chose peut se dire facilement, pas besoin de la littérature pour la dire. [...] La voix que j'ai donnée à Jan Karski, je l'ai trouvée à la manière des chamans : à force de penser à lui, et d'être habité par sa présence. Le dispositif du livre débouche sur la fiction parce que c'est grâce à elle que je peux redonner vie à un homme. J'ai essayé d'écrire un livre intègre. Je plaide pour une éthique de la fiction. Je suis pour une fiction documentée et intuitive. » (*Magazine littéraire*)

cations, Y. Haenel a été accusé d'utiliser Jan Karski pour énoncer ses propres intuitions sur l'Histoire que des spécialistes, comme Claude Lanzmann ou l'historienne Annette Wieviorka, ont de surcroît jugées naïves et même fausses et anachroniques. Dans les textes de coupables, aucune prévention de ce type. Ces trois narrateurs sont des narrateurs infâmes. Ils parlent haut et fort, réclament notre attention et notre empathie, moins pour l'obtenir que pour se révéler comme infâmes. À leur grande infamie correspondent en quelque sorte les scrupules des auteurs de texte archéologique, car dans les deux cas, nous sommes encouragés à identifier la fiction comme telle et à réagir.

O. Benyahya nous inflige la logorrhée de Bernard Zimmer, rescapé-meurtrier de 82 ans, sur 70 pages seulement, tandis que J. Littell utilise son narrateur sur plus de 900 pages. Les deux narrateurs servent de vecteurs, le premier pour proférer des idées dérangeantes sur le présent, le second pour relater des événements historiques.

À en croire O. Benyahya, son projet remonte «au moment des émeutes urbaines de 2005, alors que des synagogues brûlent en banlieue et que l'on entend hurler 'Mort aux Juifs !' lors de manifestations contre l'intervention américaine en Irak» (*Jewpop*). Zimmer est un «texte politique» (interview Radio J) car il se veut une réponse à ces simplifications entendues en 2005. Zimmer, rescapé de la Shoah, s'adresse aux Arabes mais aussi aux Juifs intégristes et aux gamins de banlieue. C'est un misanthrope, mais la stratégie de l'auteur ne se résume pas à prêcher le vrai par le faux puisque ce dernier prétend utiliser ce personnage pour contourner la bienpensance et asséner quelques vérités. De plus, à l'instar de J. Littell, O. Benyahya n'a pas renoncé à toute vraisemblance dans la composition de son narrateur puisqu'il se peut que ce soit du fait de toutes les violences que Zimmer a subies qu'il devient lui-même meurtrier. Interviewé par France Info, l'auteur a expliqué :

[...] tout le propos du texte est de montrer comment la violence se construit, par quel type de mots elle se construit et à quel type de confusion elle peut mener [...]. (interview Vallet)

La dénonciation radicale du discours de la violence justifie-t-elle l'invention d'un tel personnage? D'autre part, si Bernard Zimmer incarne le passage d'une violence subie à une violence exercée, peut-on avant tout le faire réagir à une actualité contemporaine, avec de surcroît un douteux sens de la formule, du type : «Le prix de l'immobilier dans les beaux quartiers, c'est la repentance de Dieu après Auschwitz» (10). Les enjeux sont très nombreux et contradictoires pour un si petit texte...

Dès les années 1950, Georges Bataille expliquait que «le bourreau parle à ses semblables, s'il s'en occupe, le langage de l'État. Et s'il est sous l'empire de la passion, le silence sournois où il se complaît lui donne le seul plaisir qui lui convienne» (186), ce que J. Littell résume en ces termes : «La parole vraie d'un bourreau n'existe pas» (interview Blumenfeld). Avec *Les Bienveillantes*, J. Littell a contourné cette réalité par la fiction, bien conscient des apories inhérentes au projet (entretien Nora, 29–30). Il n'a pas choisi d'imiter une profession de foi

idéologique, comme le nazi de Borges, ou une pseudo-confession visant à se déculpabiliser, comme certains nazis l'ont fait. J. Littell a choisi une troisième voie, expérimentale : créer un faux nazi vecteur de faits vrais. L'intérêt de Max Aue, J. Littell l'a dit, est de « montrer les autres » (*ibid.* 39). Étant donné ce projet, il ne s'agissait pas de le rendre crédible mais opératoire en tant que vecteur. J. Littell l'a donc fabriqué plus lucide que les autres, distant et différent, et l'a placé dans le maximum de lieux d'action et de décision de la période nazie. Le paramètre du déni était indispensable au portrait de l'ancien nazi, mais ce déni ne pouvait pas envahir l'ensemble du discours, sous peine de mimer les mémoires des vrais bourreaux. Alors J. Littell a contourné la difficulté en plaçant le déni dans la vie intime de Max. La présence de deux trames (intime et historique) ne sont pas à mes yeux une faiblesse du texte. C'était la solution pour qu'un faux nazi raconte l'Histoire vraie. En confiant la parole au bourreau, l'écrivain s'obligeait à faire entendre une « éthique nazie ». Pour l'atténuer, J. Littell a conçu un nazi certes antisémite, mais « de tête », par opposition aux antisémites « viscéraux » (*Les Bienveillantes*, 227) que Max Aue peut ainsi considérer de manière critique. Mais surtout, J. Littell a placé des balises concrètes qui nous invitent à mettre en question la position de son narrateur, au cas où son dispositif de double trame et l'intertexte du narrateur infâme ne suffisent pas. Il s'agit de balises qui font usage des possibilités de la fiction. Ainsi le romancier dote son narrateur de troubles de la mémoire et de réactions morales précisément immorales. Les narrateurs d'O. Benyahya et de J. Littell ont des défauts semblables : ils ne sont au final ni de simples vecteurs, ni de vrais personnages, ce qui brouille l'interprétation que l'on peut faire de leur parole.

La troisième fiction de témoignage est celle de Karine Tuil. Il s'agit de la confession d'un personnage fictif, l'homme de confiance des Kant. À la base du récit, il y a l'histoire vraie de la famille Quandt, à la tête de l'entreprise BMW, famille qui a récemment été rattrapée par son passé nazi. Peu de temps après ces révélations, l'héritière a été victime d'un gigolo qui lui a escroqué plusieurs millions. Ce sont ces deux histoires scandaleuses, révélées au grand jour, que le narrateur infâme raconte, amer d'avoir été congédié après quarante années passées au service de cette famille aux secrets gênants. Une journaliste, fictive elle aussi, enregistre sa confession sur plusieurs jours. Ses réactions, en l'occurrence ses désapprobations et ses scrupules à restituer un jour cette histoire, passent par la voix du narrateur. Finalement, la confession (fictive) de l'homme de confiance est couchée telle quelle sur le papier, mais pour ne pas donner seulement la voix à un narrateur infâme, la journaliste donne à la fin du livre une lettre du beau-père juif de Magda Goebbels, Richard Friedländer. K. Tuil a conservé le nom de celui qui a élevé la petite Magda comme sa fille et qui, au moment du mariage de celle-ci avec un Quandt – son 1^{er} mariage qui précède celui avec Goebbels –, a accepté de s'effacer. Cette lettre de 1938 est donnée comme une invention, à la différence de la confession de l'homme de confiance. Et c'est ce dernier qui l'encourage à l'inventer (*Six mois, six jours*, 225). C'est ainsi qu'au sein d'une fiction de témoignage, K. Tuil parvient à faire parler les deux côtés de l'histoire.

Existe-t-il des aspects communs aux deux ensembles principaux ? La majorité des textes porte son attention sur des événements historiques méconnus. Ainsi, *Les Bienveillantes* nous confronte davantage à la Shoah par balles qu'aux camps. Beaucoup mêlent personnages romanesques et personnes réelles, grands et petits. Les deux fresques du corpus : *Démon* et *Les Bienveillantes* sont les plus représentatives de ce procédé, qui leur permet de jongler avec un nombre considérable de personnes et d'événements¹⁴. Paradoxalement, presque tous les romanciers ont refusé pour leur texte l'étiquette de « roman sur la Shoah », tentative probable de souligner l'actualité et l'universalité de leur propos. Dans les deux ensembles, la question de la légitimité à recourir à ce passé spécifique se pose surtout quand les enjeux sont fortement liés au présent, comme c'est le cas dans *HHhH* mais plus encore dans *Zimmer*.

Le mal est partout donné comme un travers de l'humain. Ainsi, pour Max Aue :

On a beaucoup parlé, après la guerre, pour essayer d'expliquer ce qui s'était passé, de l'inhumain. Mais l'inhumain, excusez-moi, cela n'existe pas. Il n'y a que de l'humain et encore de l'humain. (*Les Bienveillantes*, 542)

Pour le narrateur de F. Humbert, « Si la commandante [Ilse Koch] était en effet d'un autre monde, ce n'était pas de Mars ou de Neptune, mais de Buchenwald, qui est tristement humain. » (*L'Origine*, 123). Pierre Rotko, le narrateur de *Démon* fait le même constat, et envisage de surcroît qu'à l'instar de Richard III, on « s'attribue le droit de commettre le mal parce que la nature [...] a été injuste avec [nous] » (414). L. Binet, en revanche, trouve que « Heydrich était un porc maléfique et sans pitié, mais ce n'était pas Richard III » (*HHhH*, 27). Brodeck, lui, retient surtout la peur, commune à la victime et au bourreau, pour expliquer la prolifération des « germes du mal » (287). Sur le passage à l'acte en lui-même, poursuivant la réflexion d'Antelme qui affirmait dans *L'Espèce humaine* qu'« [...] il n'y a pas d'ambiguïté, nous restons des hommes, nous ne finirons qu'en hommes. [...] [Le bourreau] peut tuer un homme, mais il ne peut pas le changer en autre chose. » (239, 241); J. Littell place ces mots dans la bouche du médecin nazi Wirths, interrogé par Max Aue :

J'en suis arrivé à la conclusion que le garde SS ne devient pas violent ou sadique parce qu'il pense que le détenu n'est pas un être humain ; au contraire, sa rage croît et tourne au sadisme lorsqu'il s'aperçoit que le détenu, loin d'être un sous-homme comme on le lui a appris, est justement, après tout, un homme, comme lui au fond, et c'est cette résistance, vous voyez, que le garde trouve insupportable, cette persistance muette de l'autre, et donc le garde le frappe pour essayer de faire disparaître leur humanité commune. (*Les Bienveillantes*, 574)¹⁵

¹⁴ Autre point commun entre ceux deux textes : la photographie d'une jeune femme combattante à l'origine du projet romanesque des auteurs. Pour T. Hesse, voir interview *Télégramme* et pour J. Littell voir interview Blumenfeld, 3.

¹⁵ Précédemment, Max Aue s'exprime lui aussi dans ce sens, voir *Les Bienveillantes*, 141–142.

En dépit de ce consensus sur l'humanité dans l'inhumanité, les narrateurs de T. Hesse et de F. Humbert ne renoncent pas au diable. Ainsi évoquant Eichmann, Pierre Rotko se dit que «peut-être le diable, s'il existe, est [...] précisément cela? Le pouvoir de s'incarner en de telles marionnettes?» (*Démon*, 411). Quant au roman de F. Humbert, il s'ouvre sur la figure du diable et il y est souvent question d'enfer au sujet des camps (*L'Origine*, 96, 100). Ainsi à la page 201, Hitler «prend l'âme» des hommes et après deux mois passés à Buchenwald le visage du grand-père déporté est qualifié de démoniaque (91). Au sujet de «l'enfer», Georges Didi-Huberman a évoqué cette récurrence d'un terme «inadéquat, déplacé, inexact», jusque chez Primo Levi et chez les bourreaux eux-mêmes; preuve que «l'image de l'enfer, aussi *inexacte* soit-elle, fait cependant partie de la vérité d'Auschwitz» et que nous en avons besoin (*Images malgré tout*, 61–62).

C'est au moment de raconter le pire que naissent les plus larges dissensions entre les auteurs. À une extrémité, J. Littell, qui livre un récit aussi insoutenable que les faits, à l'autre, M. Rubinstein, qui n'essaye même pas de raconter car à l'instar de George Steiner qui lui-même s'appuyait sur Adorno, elle est convaincue que «le complet, c'est le mensonge [...] l'écharde, le fragment ne captent-ils pas l'essentiel?» (*C'est maintenant*, 40). De sorte que «Dès qu'il fallut commencer, l'idée d'imaginer, d'inventer, de compléter sur cet événement historique particulier m'a insupportée.» (151). De la même manière, L. Binet refuse parfois de raconter parce qu'il se méfie viscéralement de la fiction, assimilée à un «coup de force sur le réel» (*HHhH*, 178).

F. Humbert en revanche fait confiance à la fiction, et son narrateur croit en son pouvoir prophétique (*L'Origine*, 76, 85–86), tout en exprimant certains doutes (86–87, 94). Quant à A. Rykner, il a bien conscience de pratiquer une écriture «malgré tout», ce qui le rapproche de la position de G. Didi-Huberman. Un extrait du prologue de son roman témoigne de cette proximité :

J'ai lu tout ce que je pouvais, pour ne pas tricher. Ne pas faire le malin. Le moins possible. Mais même en sachant ce que je savais, en lisant ce que j'avais lu, je ne pouvais que mentir. L'inimaginable doit être imaginé. Là où aucune image ne peut se former, il faut former une image. Une image injuste. (*Le Wagon*, 14)

P. Claudel lui mise sur notre connaissance des genres littéraires, ou plus simplement sur notre capacité à reconnaître que le récit se déroule sur une scène symbolique (*Le Rapport*). La fiction lui permet de proposer une fable cruelle qui invite à l'interprétation. *Les Bienveillantes* fait lui aussi le pari d'une réaction du lecteur, mais surtout par l'infamie et les incohérences de son narrateur éminemment fictif.

Bien que les romans archéologiques et les fictions de témoignage présentent des différences importantes, surtout au niveau de leur traitement du passé, des thèmes récurrents (la violence et ses conséquences perverses, le mal en l'homme) et des stratégies communes (fausses archives, rapprochement entre les époques, mise en valeur de la fiction) ont pu être dégagés. La confiance dans le roman, et plus précisément envers l'intuition pour recréer le passé et mettre au jour ce

qui n'a pas encore été dit (T. Hesse, F. Humbert, J. Littell, Y. Haenel), côtoie la méfiance viscérale à l'égard du "mensonge" (L. Binet, M. Rubinstein), donnant naissance à des "textes malgré tout" (L. Binet, A. Rykner, Y. Haenel). Les écrivains de la troisième génération appartiennent comme la génération précédente à la post-mémoire (Hirsch: 1997)¹⁶ mais ils s'en distinguent par leur plus grande liberté littéraire. Dans les textes, elle se traduit par une distance problématique qu'ils mettent pour la plupart en scène.

Bibliographie

Textes critiques

- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munich: Beck, 1992. Trad. fr.: *La Mémoire culturelle : Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris: Aubier, 2010.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme* [1957]. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, t. X, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- EPSTEIN, Helen. *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*. New York: Putnam, 1979. Trad. fr.: *Le Traumatisme en héritage. Conversations avec des fils et filles de survivants de la Shoah*. Paris: La Cause des Livres, 2005.
- FRISCHER, Dominique. *Les Enfants du silence et de la reconstruction. La Shoah en partage, trois générations, trois pays. France, États-Unis, Israël*. Paris: Grasset, 2008.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. *Poetics Today, Photography in Fiction*, 2008, vol. 29, n° 1, pp. 103–128.
- KONRAD, Sandra. « *Jeder hat seinen eigenen Holocaust* »: die Auswirkungen des Holocaust auf jüdische Frauen dreier Generationen: eine internationale psychologische Studie. Gießen: Haland & Wirth, 2007.
- MESNARD, Philippe. *Témoignage en résistance*. Paris: Stock, 2007.
- OPPENHEIM-GLUCKMAN, Hélène; OPPENHEIM, Daniel. *Héritiers de l'exil et de la Shoah. Entretiens avec des petits-enfants de Juifs venus de Pologne en France*. Ramonville Saint-Agne: Érès, 2006.
- RABATÉ, Dominique. Singulier pluriel. *Modernités, « Écritures du ressassement »*, 2001, n°15, pp. 9–20.
- ROSENTHAL, Gabriele (dir.). *The Holocaust in three generations: Families of Victims and Perpetrators of the Nazi Regime*. London-New York: Continuum, 1998.
- VIART, Dominique. Récits de filiation. In *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. 2^e éd. Ed. Dominique VIART; Bruno VERCIER. Paris: Bordas, 2008, pp. 79–101.
- VIART, Dominique. Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine. In *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*. T. X: *Écritures contemporaines*. Ed. Dominique VIART. Caen: Lettres Modernes, Minard, 2009, pp. 11–39.
- VIART, Dominique. Le roman français contemporain [online]. In *Encyclopædia Universalis*, 2010. In: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-le-roman-francais-contemporain/>).

¹⁶ Marianne Hirsch explique que le terme de post-mémoire permet de renvoyer à un après mais aussi au postmoderne. (2008: 106, 107).

ZAJDE, Nathalie. *Enfants de survivants. La transmission du traumatisme chez les enfants des Juifs survivants de l'extermination nazie*. Paris: Odile Jacob, 2005.

ZAJDE, Nathalie. *Guérir de la Shoah. Psychothérapie des survivants et de leurs descendants*. Paris: Odile Jacob, 2005.

Sites internet, émissions radiophoniques, entretiens, etc.

«Zimmer, le choc de la rentrée», *Jewpop*, 5 septembre 2010.

In : <http://jewpop.blogspot.com/2010/09/zimmer-le-choc-de-la-rentree.html>

BENYAHYA, Olivier. Interview RADIO J, 13 octobre 2010. In:

<http://www.editions-allia.com/fr/livre/474/zimmer/about-and-around/112/interview-d-olivier-benyahya-sur-radio-j>

BENYAHYA, Olivier. Interview de Philippe Vallet. *Le Livre du jour*, 24 novembre 2010.

In : http://www.france-info.com/spip.php?page=print&id_article=499194.

GARCIN, Jérôme. Merci aux *Bienveillantes*. *Le Nouvel Observateur*, 13 mai 2010. In:

<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100514.BIB5020/merci-aux-bienveillantes.html>.

HAENEL, Yannick. La nécessité de la fiction. Interview *Le Magazine littéraire*, 29 septembre 2009.

In : <http://www.magazine-litteraire.com/content/Homepage/article.html?id=14468>

HAENEL, Yannick; BINET Laurent. «Le bourreau et le messenger». Entretien animé par William Irigoyen à la 24^e fête du livre de Bron. Festival des littératures contemporaines (5–7 mars 2010), dimanche 7 mars 2010, 12h30. In:

http://blogs.arte.tv/Le_poing_et_la_plume/frontUser.do;jsessionid=0370167B268FEB5701A02DD9A1F57141?method=getHomePage&rubricId=101171&blogName=Le_poing_et_la_plume

HESSE, Thierry. Interview *Le Télégramme*, 4 avril 2010. In : http://www.letelegramme.com/ig/dossiers/prix_lecteurs_2010/thierry-hesse-demon-04-04-2010-808325.php

HUMBERT, Fabrice. Entretien avec Aurélie Barjonet. Université de Versailles St-Quentin, 29 mars 2010.

LEMÉNAGER, Grégoire. Génération Littell. *Le Nouvel Observateur*, 1^{er} juillet 2010.

In : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100705.BIB5425/generation-littell.html>

LITTELL, Jonathan. La parole vraie d'un bourreau n'existe pas. Interview de Samuel Blumenfeld. *Le Monde des livres*, 1^{er} septembre 2006, p. 3.

LITTELL, Jonathan. Conversation sur l'histoire et le roman. Entretien avec Pierre Nora. *Le Débat*, n° 144, mars-avril 2007, pp. 25–44.

SEMPRÚN, Jorge; BINET, Laurent; HAENEL, Yannick; HUMBERT, Fabrice. Débat animé par François Busnel dans le cadre des «Rencontres France Info au Salon du Livre», 30 mars 2010.

RUBINSTEIN, Marianne. Entretien avec Alain Venstein. *Du jour au lendemain*, France culture, 21 décembre 2009.

Textes littéraires

ANTELME, Robert. *L'Espèce humaine* [1947]. Paris: Gallimard, 2008.

BOREL, Vincent. *Antoine et Isabelle*. Sabine Wespieser, 2010.

BRUN, Frédéric. *Perla*. Paris: Stock, 2007.

BRUN, Frédéric. *Une prière pour Nacha*. Paris: Stock, 2010.

JARDIN, Alexandre. *Des gens très bien*. Paris: Grasset, 2011.

LITTELL, Jonathan. *Bad Voltage: A Fantasy in 4/4*. New York: New American Library, 1989.

MENDELSON, Daniel. *Les Disparus* [2006]. Trad. Pierre GUGLIELMINA. Paris: Flammarion, 2007.

Corpus

- 2006: Jonathan LITTELL (*1967). *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard, Coll. Blanche, 903 p.
- Prix Goncourt (2006)
 - Grand prix du roman de l'Académie française (2006)
 - Prix du meilleur livre de l'année *Lire* (2006)
 - Bad Sex in Fiction Award (2009)
 - Athens Prize for Literature (2009)
- 2007: Philippe CLAUDEL (*1962). *Le Rapport de Brodeck*. Paris: Stock, 400 p.
- Prix Goncourt des lycéens (2007)
 - Prix des libraires du Québec (2008)
 - Prix des lecteurs du Livre de Poche-Littérature (2009)
 - Independent Foreign Fiction Prize (IFFP, 2010), prix britannique du Meilleur roman étranger
- 2009: Thierry HESSE (*1959). *Démon*. Paris: L'Olivier, 455 p.
- 2009: Marianne RUBINSTEIN (*1966). *C'est maintenant du passé*. Paris: Verticales-Phase deux, 168 p.
- 2009: Yannick HAENEL (*1967). *Jan Karski*. Paris: Gallimard, Coll. L'Infini, 186 p.
- Prix du roman Fnac (2009)
 - Prix Interallié (2009)
- 2009: Fabrice HUMBERT (*1972). *L'Origine de la violence*. Paris: Le Passage, 314 p.
- Prix Orange (2009)
 - Prix littéraire des grandes écoles (2010)
 - Prix Renaudot du livre de proche (2010)
- 2010: Arnaud RYKNER (*1966). *Le Wagon*. Paris: Le Rouergue, Coll. La Brune, 138 p.
- 2010: Laurent BINET (*1972). *HHhH*. Paris: Grasset, 440 p.
- Prix Goncourt du Premier roman (2010)
 - Prix Meiri pour la mémoire (2010)
- 2010: Karine TUIL (*1972). *Six mois, six jours*. Paris: Grasset, 256 p.
- Prix Roman-News (2011)
- 2010: Olivier BENYAHYA (*1975). *Zimmer*. Paris: Allia, Coll. Petite collection, 70 p. (Autopublié en 2007 aux Editions Tsadik sous le pseudonyme de Louis Bloch)

Abstract and key words

This essay focuses on ten very recent books which take as their subject matter WWII, all of which have been penned by French third-generation writers born in the 1960s and 1970s. Through this large-scale analysis, I seek to uncover what these texts have in common, and to show how they are both similar to and different from novels which originated with previous generations. Starting from some categories established by Dominique Viart, which belong to the classification of contemporary works of fiction in France, I aim to further interrogate the motivations of those writers.

Holocaust; Third Generation; postmemory; French literature; fictional witnessing; archeological novel; scruples; ethics; perpetrator & victim; camp;

