

D'une résurgence à l'autre. De *Shoah* à *La Question humaine*

Marie-Hélène BOBLET

Professeur de Littérature française

Normandie Université (U.C.B.N.)

EA 4256 L.A.S.L.A.R.

En septembre 2014, Gallimard publie un premier roman, *L'Oubli*, célébré dans la presse par le Prix Noble de Littérature Gustave-Marie Le Clézio. La narratrice, âgée de vingt-trois ans, déclare dès l'incipit :

« Extermination des juifs. Je ne vais pas entrer dans les détails. Ils nous les ont rabâchés jusqu'à l'écoeurement, vous imposent des horreurs telles que *Nuit et brouillard* en infusant votre esprit d'une misérable culpabilité. Je le dis sans honte : je veux oublier, anéantir cette infâme Shoah dans ma mémoire et l'extraire comme une tumeur de mon cerveau. Je veux que le gouffre de l'Histoire l'ensevelisse à jamais »¹.

L'image du cancer, de la prolifération mortifère des cellules de mémoire, dicte le désir vital de l'oubli. Le roman déplore la saturation de l'espace mental par une histoire qui n'en finit pas, un ressassement qui serait peu propice à quelque résurgence que ce soit, puisque rien ne semble avoir été « enseveli », au moins depuis *Nuit et brouillard* (1955). Pourtant, le titre du colloque « Oubli/Résurgence » signifie une tension contraire, la répétition d'un processus d'apparition, d'abord contrarié par un enfouissement auquel succède, dans un temps second, un re-surgissement. C'est cette tension signifiée par la barre oblique entre les deux mots que je voudrais analyser, en rappelant brièvement l'évolution du discours sur les conditions de possibilité de la présence en art de la Shoah, du refoulement à « l'ère du témoin ».

Il faut brièvement rappeler les étapes de la sortie du silence, interroger les mobiles et les enjeux de l'interdiction qui a plané sur les arts de fiction jusqu'en 1970. Après avoir rétabli la chronologie des apories de la littérature de fiction, je tenterai quelques analyses de la récente thématique romanesque du système nazi et de son fonctionnement linguistique, symbolique et pragmatique. Parmi les œuvres romanesques parues à la fin du vingtième siècle qui ont fait « resurgir » la Shoah en sachant ne pas en faire un thème, ne pas tomber dans l'obscénité de la représentation de l'infigurable, je prendrai l'exemple de *La Question humaine*, de François

Emmanuelⁱⁱ, paru en 2000 (Stock) et adapté au cinéma par Nicolas Klotz en 2006, pour retracer le trajet de *Shoah* à *La Question humaine*, ou d'une résurgence à l'autre.

On sait que la nature même de l'Holocauste a engendré le silence dans lequel sont tombés les survivants des camps, qui se sentaient inaudibles et non crédibles, comme l'a attesté Simone Weil. Bien plutôt que le désir d'oubli crié par le récent roman mentionné, c'est la crainte d'oublier qui étreignait les contemporains lucides qui se savaient menacés d'amnésie. En témoigne le journal de Léon Werth, en août 1944 : « L'oubli nous guette ». Même si dans *Le Mythe du grand silence* François Azouviⁱⁱⁱ assure que les élites se sont emparées de l'événement, en 1946, dans *Réflexions sur la question juive*, Sartre ne disait pas un mot de l'Holocauste, que personne d'ailleurs, comme le rappelle Jacques Lanzmann, n'appréhendait dans sa magnitude et dans ses conséquences. Le Juif, inclus dans l'énumération des victimes, est pour Sartre une pure création du regard anti-sémite, un pur pour-autrui dont l'antisémite a besoin pour se sentir supérieur^{iv}. On sait le silence dans lequel est tombée l'œuvre de Primo Levi, *Si c'est un homme*, avant les années 1980. Dans le domaine purement littéraire, selon Charlotte Wardi, aucun roman de valeur entre 1945 et 1970 ne traite du génocide juif. En général d'ailleurs, le Juif reste objet de discours sans en devenir le sujet, et le mythe du juif errant résiste, sans actualisation, jusqu'à la Guerre des Six Jours et à la révolution de 1968^v.

Selon Jean-Pierre Salgas en effet, il faut attendre la guerre de 1967 et mai 1968 pour que la solution finale du génocide ne soit plus occultée par l'ensemble de l'expérience concentrationnaire, et que le projet d'extermination des Juifs soit spécifiquement perçu par autrui comme par eux-mêmes^{vi}. Fondée sur la conscience de cette irréductible spécificité de l'Holocauste, s'ouvrent les temps que François Hartog a baptisés « l'ère du témoin »^{vii}. Ère marquée par le sentiment de *l'urgence*, habitée par l'interrogation épistémologique et éthique qui porte sur les conditions de possibilité de la transmission d'un tel passé.

Dans l'Antiquité, la nécessité du témoignage en histoire ne faisait pas de doute. Depuis *L'Enquête* d'Hérodote, la mémoire des choses étonnantes et effroyables (*thauma*) doit être maintenue vivante pour que les hommes sachent de quelle histoire ils sont issus, et si possible qu'ils préparent leur avenir. Dans le cas présent, l'historien peine à s'appuyer sur le témoin qui, ayant survécu, ne se sent pas à la juste place et ne peut prétendre à une juste parole, sauf à usurper une identité. Elie Wiesel a formulé ce décalage dans la préface de *L'Holocauste à l'écran* (1985) :

« Nous savons très bien que nous parlons à côté. Nous n'avons pas dit ce que nous voulions dire. L'essentiel restera non-dit, occulté, enfoui dans la cendre qui recouvre cette histoire à nulle autre pareille. D'où le drame du témoin. Il se rend compte, pour paraphraser Wittgenstein, que seul ce qui ne peut pas être dit mérite de n'être pas tu. »^{viii}

Quel est le mandat du témoin, si seul doit être dit ce qui ne peut l'être par lui, puisqu'il est survivant ? Son *ethos* même est sujet à caution, si son « autorité [...] réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité de dire »^{ix}. Dans les années où s'éprouve l'urgence de (faire) témoigner, c'est d'abord la question de l'authenticité de la parole qui domine la réflexion, de Blanchot à Agamben. Plus tard, l'évidente raréfaction des survivants en vie tend à autoriser cette parole par défaut.

Même si la subjectivité et l'élaboration imaginaire peuvent être facteurs de fausseté dans tout acte de mémoire, cette catégorie du témoignage par défaut reste étanche à la fiction. Même si la posture du témoin ressemblait à une imposture, son utilité l'absoudrait. En revanche, la condamnation de toute entreprise fictionnelle à propos de la Shoah est réitérée par Maurice Blanchot au début des années quatre vingts.

En 1983, Blanchot fait en effet reparaître un récit de 1936, « Idylle », suivi d'une post-face, « Après-coup ». Évoquant Adorno, il y dénonce en particulier *Le Choix de Sophie* de William Styron, paru en 1979, et en général le traitement romanesque des camps. « L'holocauste, événement *absolu* de l'histoire, historiquement daté, cette toute-brûlure où toute l'histoire s'est embrasée, où le mouvement du Sens s'est abîmé »^x empêche que soit possible un récit fictionnel :

Il ne peut pas y avoir de récit-fiction d'Auschwitz » (je fais allusion au *Choix de Sophie*). La nécessité de témoigner est l'obligation d'un témoignage que seuls pourraient apporter, chacun dans sa singularité, les impossibles témoins - témoins de l'impossible - ; certains ont survécu mais leur sur-vie n'est plus la vie, est la rupture avec l'affirmation vivante, l'attestation que ce bien qu'est la vie a subi l'atteinte décisive qui ne laisse plus rien intact. À partir de là, il se pourrait que toute narration, voire toute poésie, aient perdu l'assise sur laquelle s'élèverait un langage autre, par l'extinction de ce bonheur de parler qui s'attend dans le plus médiocre silence. [...] À quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit sera désormais d'avant Auschwitz^{xi.1}

De même que la vie, le récit a perdu toute assise. Tombe ainsi sous le coup de l'impossibilité ou de l'illégitimité - par trahison de la vérité du désastre - tout roman sur le

¹ Minuit, 1983, p 98-99.

génocide juif. Faut-il alors abandonner l'Holocauste aux historiens, au risque, si l'on raisonne en termes aristotéliens, d'admettre la contingence historique, locale, accidentelle de ce qui fut ? Faut-il au contraire souligner par la poésie la présence universelle du risque de la catastrophe ? Si la Modernité a au moins échoué à rendre impensable et impossible le génocide juif, si elle a porté en germe la possibilité d'Auschwitz comme le présument les philosophes de l'École de Francfort, quel sens et quelle incidence peut avoir le silence de la littérature ? Pensé comme la marque d'une désolidarisation avec cette modernité mortifère, n'accomplirait-il pas finalement, par une diabolique ironie du sort, ses effets ?

En 1985, le changement de thèse et de régime argumentatif est marqué par *Shoah*, film auquel Jean-Pierre Salgas attribue l'irruption en France de la question de la figuration d'Auschwitz : « Selon une logique que l'on dirait plus freudienne qu'hégélienne, quarante ans après Auschwitz, c'est Auschwitz qui a changé : l'"après" a disparu. On ne pose plus les mêmes questions. Il ne s'agit plus de se demander s'il est "possible d'écrire après Auschwitz", mais de savoir ce qu'Auschwitz contraint à écrire »^{xii}. Il faut donc écrire, filmer, monter, assumer la dimension de l'art, soit de la fictionalisation. Jacques Lanzmann, en faisant jouer aux témoins leur rôle passé, en faisant co-exister le passé de l'expérience et le présent de l'enquête, dit proposer avec *Shoah* une « fiction du réel » qui élabore un art de la mémoire. Lequel est « avant tout », écrit Salgas, « une mémoire de l'art », de sorte que « la conscience d'un irréversible présent en histoire mobilise tout l'art au lieu de le disqualifier »^{xiii}. Dans le sillage de *Shoah*, dont la fabrication ne relève pas du témoignage stricto sensu, la fiction de l'Holocauste devient-elle possible, voire désirable ? Jorge Semprun pense impératif de lever la censure, au risque que l'oubli ensevelisse les traces du réel : « Il va falloir que les romanciers s'approprient cette mémoire. Si l'imagination ne prend pas possession de ce territoire documentaire, la mémoire réelle va s'épuiser. »^{xiv} Il incomberait donc au roman, à l'artifice, de relayer le témoignage qui va se raréfiant. Semprun parle de cette succession et de cette lieutenance en termes de retombées pragmatiques. Mais peut-être n'y a-t-il aucune substitution possible entre le témoignage qui relève de l'Histoire et le récit qui relève de la littérature. La fiction ne serait-elle pas le mode non substituable dans lequel figurer la catastrophe *humaine* de la Shoah ?

C'est en tout cas ce raisonnement anthropologique qui explique le choix générique fait par Imre Kertész en 1975. Il revendique le statut de roman pour *Etre sans destin*, malgré l'authenticité des événements qui y sont narrés. Il défend ce parti pris en 2006, dans *Dossier*

K. en dessinant un parallèle entre deux systèmes antithétiques. L'un mobilise les catégories du factuel et du non factuel ; l'autre, l'incompatibilité entre communautarisme et universalisme. Kertesz oppose la spécificité communautariste du sort des juifs qui appelle le témoignage autobiographique à l'universalité de l'espèce humaine qui, elle, appelle le roman. Selon cette conception qui articule l'esthétique et le philosophique, l'imagination supplée plutôt qu'elle ne succède. Au lieu de transgresser ou de trahir l'indicible réalité, elle se fait l'adjuvant de la mémoire au nom de la conscience de « l'espèce humaine ».

Du point de vue éditorial en tout cas, la narration non testimoniale se développe à mesure que succombent les témoins directs. Daniel Mendelsohn se livre dans *Les Disparus*, publié en 2006, à la narration autobiographique de l'enquête sur la disparition des membres de sa famille décimée en Pologne - enquête entreprise à la toute fin du vingtième siècle. Sans provocation aucune, Daniel Mendelsohn salue « le triomphe du narrateur de la troisième génération ». Par rapport aux faits, celui-ci profite et d'une suffisante proximité et d'une juste distance. Au lieu de regretter, comme Jacques Lanzmann, que sans repère ni attente, les écrivains réactivent un passé auquel ils sont étrangers avec un moralisme larmoyant pour un public post-lettré^{xv}, Daniel Mendelsohn postule un public sinon lettré du moins « lettrable ». Après le temps de « l'ère du témoin », serait venu le temps de « l'ère du narrateur ».

Précisons que ses fonctions ne se réduisent pas au mandat de l'énonciateur. Bien au contraire, il expose son art, celui de raconter, et insiste sur la poétique du récit (l'art des boucles, l'art de la composition en tiroirs, façon Hérodote). Si Daniel Mendelsohn n'invente rien mais enquête en interrogeant des témoins réels des années 1941 et 1942, il « fictionnalise » néanmoins, puisqu'il élabore une matière première dans le but relégitimé de faire un « récit plaisant » à « puissant effet dramatique »^{xvi}. Ainsi, après l'amnésie dénoncée par Annette Wieworka, après l'interdit commandé par Blanchot, s'opère le retour du refoulé. Non seulement du droit à mentionner ou figurer la catastrophe mais aussi du devoir de le faire. Avec le triomphe du narrateur, advient le temps de l'élaboration sophistiquée de la fiction. L'art, nécessaire, n'implique plus la trahison du désastre mais sa transmission. Robert Antelme, d'ailleurs, à la fin de *L'Espèce humaine*, avait écrit déjà qu'« il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité »^{xvii}. Jorge Semprun dans *L'écriture ou la vie* défendait l'art de raconter : « Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art ! [...] La vérité essentielle de l'expérience n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... »^{xviii}. La mise en récit littéraire, parce qu'elle suppose un écart, un travail, une médiation, est donc la seule propre à faire passer cet événement. Non pas

bien qu'il soit indicible, mais parce qu'il l'est. À l'argument ontologique universaliste d'Imre Kertész, s'ajoute l'argument poétique universaliste.

Or l'universalisation a un prix, celui de l'exception de la Shoah?^{xix} Faut-il, pour se remémorer le passé et préparer l'avenir, opter pour une lecture singularisante au risque de faire le jeu de la pensée discriminante négative ? Mieux vaut-il au contraire faire une lecture qui autorise l'analogie ? Sans prétendre que l'expérience des camps de la mort puisse entrer dans l'expérience d'un possible partage sensible (quels que soient d'ailleurs la place et le statut du narrateur : témoin direct ou indirect, de la première ou de la troisième génération), est-il plus juste de penser en termes de question *humaine* ou de question *juive*? Le changement de la vision du génocide juif, l'abandon du paradigme communautariste au profit du paradigme de l'universel signifie que, là où le témoin insistait sur l'exception de l'expérience, le narrateur pointe, sans nier ce qu'elle a d'absolument singulier, l'universalité de « la question humaine »^{xx}.

C'est ce à quoi s'emploie le roman de François Emmanuel. À travers une enquête en Ressources humaines qui transforme un psychologue du travail en détective et donne au récit sa qualité d'intrigue à suspens, cette fiction interroge les infiltrations et la « contamination » de notre société ultra-libérale par une langue et une logique qui furent en d'autres temps effroyablement efficaces, celles du troisième Reich, dont il fait résonner le système verbal et le système mental.

Le narrateur de l'histoire, Simon, est chargé des restructurations, sélections et autres éliminations de personnels pour la filiale française d'une société allemande, S.C. Farb. Un jour la direction lui commande une enquête psychologique sur un de ses membres, Mathias Jüst, présumé malade, et lui remet une note de carrière qui « témoigne d'une évidente pratique de délation dans l'entreprise ». Mathias Jüst a pour fonction d'établir des rapports de productivité, des projections sur les chiffres en personnel qui se traduisent, bien sûr, par l'élimination d'excédents. Or il rend des rapports manuscrits troués de blancs, « émaillés de mots manquants ». Ces mots tels que *Abänderung* (modification), *Anweisung* (instruction), *Betrieb* (fonctionnement) semblent « appartenir à un réseau de significations particulier, comme les pièces d'un rébus » (36). D'autres fois, des vocables tels *Reinigung* (nettoyage) ou *Reizung* (excitation) semblent se glisser comme des lapsus intrus dans les rapports, comme si leur auteur avait perdu le sens commun. À moins que, refusant d'inscrire certains éléments

lexicaux attendus et en mobilisant d'autres apparemment incongrus, il ne dénonce la perte d'un monde commun (Arendt), partageable par tous les hommes ?

Lors de sa première rencontre avec Mathias Jüst, qui « ressemble à un film surexposé, un peu effrayant » (25), Simon sent émaner « une espèce d'aura mortuaire » de cet homme qui, « habité autant par la mort que par le crime » (27), le quitte sur ces mots : "Votre fonction m'intéresse. La question humaine m'intéresse" » (31). À mesure que son enquête progresse, il devine que le plus fou n'est peut-être pas celui qu'on croit : Jüst ne répond-il pas à la logique de la sélection des hommes par la logique de la sélection des mots en censurant « une langue proscrite, mais secrètement à l'œuvre » ?

On sait que la compétition qui préside aux pratiques organisationnelles vise à assurer aux grands complexes le maximum de productivité. Celle-ci repose sur la sélection des collaborateurs dont il faut « réveiller une agressivité naturelle » pour que des *hommes ordinaires* se sentent des « soldats, des chevaliers d'entreprise, des subalternes compétitifs »^{xxi}. Dans ce monde, les individus, pourvu qu'ils soient rentables, sont substituables. Le livre, renvoyant le monde en paix de l'entreprise au monde en guerre de l'Histoire, confronte les époques en insistant sur l'héritage, plus ou moins conscient, d'une culture de l'exclusion qui s'exprime sans vergogne en recyclant la langue du troisième Reich, langue « *morte, neutre, envahie de mots techniques* », telle que l'a analysée Viktor Klemperer^{xxii}. Simon lui-même, « par contamination », ne parvient plus « à finaliser un dossier de sélection pourtant routinier » (42). Il éprouve la sensation d'avoir « pénétré dans la nuit d'un homme, pire : que sa nuit touchait à la [s]ienne et que sa main refermée sur [lu]i scellait une complicité, le partage d'une faute, quelque chose de sombre et d'indistinct ». Et cette chose, il la rattache « à la question humaine » (47).

Au milieu de l'histoire, Jüst remet à Simon cinq lettres anonymes reçues dans l'année. La première contient « le fac-similé d'une note secrète du 5 juin 1942, estampée "**Affaires secrètes de l'Etat**" (**Geheime Reichssache**) et qui concernait des modifications techniques à apporter aux camions de Kulmhof et Chelmnô. Ce document est connu des historiens de l'Holocauste » (62). Aucun élément lexical se référant à l'élément humain n'apparaît dans la note, qui y substitue les termes de **Stück** (pièce), **Ladegut** (marchandise chargée), **Ladung** (chargement). Le vocabulaire accomplit ainsi la liquidation avant même que l'opération ait lieu, le terme « opération » désignant aussi en allemand entreprise^{xxiii}.

Ce n'est pas tant le fac-similé qui nous intéresse ici que le palimpseste intertextuel auquel il se prête selon des modalités de déconstruction, de reconstruction, de contamination. La deuxième lettre renferme en effet le même document en surimpression d'un autre texte,

dont les caractères sont inversés comme par un procédé en miroir. L'ensemble amalgame des notes techniques émanant des services de la production et du personnel de la société S.C. Farb. La troisième lettre opère, d'un texte à l'autre, des glissements et substitutions de sorte qu'« on eût dit qu'un virus ou une malfaçon génétique avait accolé aléatoirement ces deux textes » (69).

Or l'impression d'aléatoire et d'insolite résiste peu à l'analyse. Simon repère dans les passages intrus une conception socialement organisée des rapports humains. Ces passages « appartenaient au langage technologique non tant de l'ingénierie concrète (ce à quoi invitait pourtant le texte initial) que d'une certaine sociologie du commandement, une langue employée plutôt dans les services du personnel et les directions que dans les ateliers et les chaînes de production » (69). Une sociologie du commandement fondée sur l'intimidation, dont les avatars contemporains sont analysés par Axel Honneth, actuel représentant de l'École de Francfort, dans ses essais sur *La Société du mépris*^{xxiv}. Dans cette configuration romanesque, la note de l'entreprise fonctionne donc comme un « hypertexte » dont la note du 5 juin 1942 serait un hypotexte. La cinquième lettre anonyme, quant à elle, énumère les mots recyclés d'un contexte à l'autre : « Prononcer des noms propres / qui ne tachent pas / Evacuation (Aussiedlung) / Restructuration (Umstrukturierung) / Reconversion (Umstellung) / Délocalisation (Delokalisierung) / Sélection (Selektion) / Évacuation (Evakuierung) / Licenciement technique (technische Entlassung) / Solution finale de la question (Endlösung der Frage). La machine de mort est en marche » (71).

L'auteur des lettres anonymes est finalement identifié : Arie Neuman. Il a choisi de porter un prénom juif alors qu'il ne l'est pas. Son patronyme signifie l'amputation de l'humanité^{xxv}. Et il raconte à Simon « une histoire, une espèce de sombre allégorie qui concernait à nouveau la note du 5 juin 1942, comme si nous n'en avions jamais fini avec elle, que nous étions condamnés à la lire et la relire sans cesse » (92). Arie Neuman incarne « toute notre histoire », celle d'avoir survécu et de devoir vivre, la mémoire assignée à répondre de cet égarement de la raison humaine. La dernière scène du livre évoque le concert d'un quatuor dont Jüst fut membre autrefois, auquel Neuman appartient toujours. Le quatuor interprète *Fratres* d'Arvo Pärt^{xxvi}. Simon, « las de toutes ces histoires d'extermination et d'Holocauste » qui lui semblaient « relever d'un voyeurisme morbide », bouleversé par le titre de la composition, dans l'instant « d'une désignation muette et bouleversante » (102), voit dans une hallucination

la masse noire des corps, le monceau de cadavres mous, enchevêtrés, *Ladung, Ladegut* [...] et l'ensemble de ces corps, *Stücke* [...] toutes ces créatures qui portaient des noms, des mots et des cérémonies, *Stücke*, Moïse, Moshe, Amos, Hannah, Shemel, Shemuel, *Stücke*, ma mère, mon amour, *Stücke*, Micha, Maïka, Madgdalena, *Stücke, Stücke, Stücke*, chacun de ces corps émergeant peu à peu du sein terreux de la masse pour tomber l'un après l'autre, par paires, par paquets, dans le trou obscur de la mine, *Dunkel*, la mer des corps enfouis, engloutis, d'où montent les cris et les clameurs, neuf violons en discorde, trois notes stridentes. *Fratres*. Noir. (103)

Comme Gastone Novelli (*Archivio per la memoria*, 1961) dont Claude Simon raconte dans *Le Jardin des plantes* qu'« après avoir été libéré [de Dachau] il ne lui fut plus possible de supporter le contact ou la vue non seulement d'un allemand mais de n'importe quel être, homme ou femme, dit civilisé »^{xxvii}, dans *La Question humaine*, Simon choisit finalement de travailler avec des enfants autistes

qui ont perdu langue avec les hommes, [...] ne laissent rien passer de nos ruses, de nos habiletés, de nos faiblesses. [...] C'est ce combat incertain, cette lutte sans cesse recommencée contre les ombres qui m'a appris bien davantage que toutes mes années de brillante carrière à la SC Farb. Parfois je pense que c'est mon acte de résistance intime à Tiergarten 4. Et je crois qu'il me plaît d'être désormais aux marges du monde (105).

« La Question humaine » désigne ainsi l'aune à laquelle on admet ou non de situer la catastrophe de la Shoah. L'argument anthropologique s'accorde, on l'a vu, avec des considérations esthétiques et pragmatiques. *La Question humaine* est aussi le titre d'un roman qui fait resurgir en palimpseste le discours qui l'a rendue possible et efficiente. Sans l'impertinence ni l'indécence d'assimiler le monde impitoyable de l'entreprise au fonctionnement des camps, il inquiète par les résonances de la langue du Troisième Reich qui a imprégné le parler et le penser des générations de la reconstruction. Ce roman interpelle les citoyens que nous sommes, et nos modes de subjectivation. De *La Question humaine* comme de *L'Oubli*, le narrateur est excédé par la mémoire de l'Holocauste et pourtant l'impossibilité d'ignorer le hante. Reste à faire de cette impossibilité les prémisses d'une espérance.

-
- ⁱ Frederika Amalia Finkelstein, *L'Oubli*, Gallimard, 2014, p. 11.
- ⁱⁱ F. Emmanuel, *La Question humaine*, paru en 2000 (Stock) et adapté au cinéma par Nicolas Klotz en 2006.
- ⁱⁱⁱ F. Azouvi, *Le Mythe du grand silence*, Fayard, 2012
- ^{iv} P. Modiano se moquera de cette appréciation dans *La Place de l'étoile* (1968) car la solution finale dément cette analyse phénoménologique.
- ^v Ch. Wardi, « L'oubli du génocide dans le roman français de 1945 à 1979 », *Les Nouveaux Cahiers*, automne 1979, p. 4-9.
- ^{vi} J.-P. Salgas, « « », in *Histoire de la littérature française*, D. Hollier (dir.), Bordas, 1994.
- ^{vii} Voir F. Hartog, *Evidence de l'histoire*, Gallimard, coll. Folio, p. 265.
- ^{viii} In Annette Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*, Condé-sur Noireau, Éd. Charles Corlet, *CinémAction* n° 32, p. 6.
- ^{ix} Voir G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* [1998], tr. en fr. par P. Alféri, 1999.
- ^x M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 80.
- ^{xi} M. Blanchot, *Idylle*, Minuit, 1983, p. 98-99.
- ^{xii} J.-P. Salgas, *art. cit.*, p. 1010.
- ^{xiii} *Ibid.*, p. 1013. Lionel Richard, dans un article de 2005 sur le traitement fictionnel de la Shoah, « Le passage à la fiction », postule sans le déplorer que le recours à la fiction se généralisera : « La fiction et le travail romanesque peuvent contribuer à ne banaliser ni le passé ni l'oubli »
- ^{xiv} « Le grand voyage de la mémoire – Entretien avec Jorge Semprun » réalisé par Gérard de Cortanze, *Le Magazine Littéraire*, n° 438, janvier 2005, p. 47.
- ^{xv} *Les Temps modernes*, 2010.
- ^{xvi} D. Mendelsohn, *Les Disparus*, Flammarion, 2007, p. 549 : « La proximité vous rapproche de ce qui s'est passé, est responsable des faits que nous recueillons, des artefacts que nous possédons, des citations *verbatim* des gens que nous enregistrons ; mais la distance est ce qui rend possible l'histoire de ce qui s'est passé, c'est précisément ce qui donne à qqn la liberté d'organiser et de composer ces fragments dans un ensemble plaisant et cohérent »
- ^{xvii} R. Antelme, *L'Espèce humaine*, Ed. La Cité universelle, 1947, p. 317.
- ^{xviii} J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, « Folio », 1994, p. 165 et 167.
- ^{xix} Le débat polémique a été ouvert en 1953 au moment du projet de Tombeau d'un martyr juif inconnu qui précède le Mémorial de la Shoah. Robert Falco, juif, juge à Nuremberg pense que dresser pour les juifs un tombeau particulier est faire le jeu de Hitler, c'est-à-dire de la discrimination. Il faut les réunir aux Français et ne pas les honorer comme Juifs, autres. Jean Starobinski, très conscient de sa judéité et du génocide, pense dans un horizon d'universalité de même que Robert Aron ou Jankelevitch.
- ^{xx} Le vocable « Shoah » fait d'ailleurs passer au plan d'une catastrophe philosophique l'extermination du judaïsme européen, d'une mémoire et d'une langue qui complète le génocide politico-militaire.
- ^{xxi} Voir Christopher Browning, *Des hommes ordinaires. Le 101e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, traduit de l'anglais par Elie Barnavi, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Les Belles Lettres, Collection Histoire, 1994, 284 p..

^{xxii} V. Klemperer, *Lingua Tertii Imperii* [1947], *La langue du Troisième Reich. Carnets d'un philologue*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque Idées, 1996, 375 p..

^{xxiii} *Unternehmen* - (litt.) « Entreprise », plus couramment traduit par « opération ».

^{xxiv} A. Honneth, *La Société du mépris, Vers une nouvelle Théorie critique*, Paris, La découverte/Poche, 2006. Est définie comme juste par Honneth une société qui garantit à ses membres la chance institutionnelle et structurelle de se réaliser sur le plan éthique.

^{xxv} Aucun homme (*Mann*) nouveau n'est plus concevable, mais un « on » (*man*) dépersonnalisé.

^{xxvi} *Fratres* est une pièce pour trois voix composée par Arvo Pärt en 1977.

^{xxvii} C. Simon, *Le Jardin des plantes*, Minuit, 1997, p. 235. Voir Gastone Novelli, *Archivio per la memoria*, 1961.

Bibliographie

Antelme R., *L'Espèce humaine*, Ed. La Cité universelle, 1947

Azouvi F., *Le Mythe du grand silence*, Fayard, 2012

Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980 ; *Idylle* [1936], 1983

Browning C., *Des hommes ordinaires. Le 101e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne* [1992], trad. franç. Les Belles Lettres, Collection Histoire, 1994

Emmanuel F., *La Question humaine*, Stock, 2000

Hartog F., *Evidence de l'histoire*, Gallimard, 2005

Hollier D. (dir.), *Histoire de la littérature française*, Bordas, 1994

Honneth A., *La Lutte pour la reconnaissance*, trad. franç. La découverte/Poche, 2000 ; *La Société du mépris, Vers une nouvelle Théorie critique* [2004], trad. franç. La découverte/Poche, 2006.

Kertesz I., *Être sans destin* [1975], trad. franç. Actes Sud, 1997 ; *Dossier K* [2006], trad. franç. trad. franç. Actes Sud, 2008

Mendelsohn D., *The Lost* [2006], trad. franç. *Les Disparus*, Flammarion, 2007

Ricoeur P., *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, 2000

Semprun J., *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, 1994

Simon C., *Le Jardin des Plantes*, Minuit, 1997

Wievorka A., *L'Ère du témoin*, Pluriel, 2002 ; *Auschwitz, soixante ans après*, Laffont, 2005