

Le récit affecté par l'Histoire : sur Les Disparus et L'Origine de la violence

Marie-Hélène Boblet

▶ **To cite this version:**

Marie-Hélène Boblet. Le récit affecté par l'Histoire : sur Les Disparus et L'Origine de la violence. Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde guerre mondiale, Presses Sorbonne nouvelle, pp.71-79, 2013, 978-2-87854-610-1. hal-01943169

HAL Id: hal-01943169

https://normandie-univ.hal.science/hal-01943169

Submitted on 3 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie-Hélène Boblet
Université de Caen – Basse Normandie

Le récit affecté par l'Histoire : sur *Les Disparus* et *L'Origine de la violence*

En dépit de la différence entre le récit autobiographique de Daniel Mendelsohn *Les Disparus*[1] et la fiction romanesque de Fabrice Humbert *L'Origine de la violence*[2], ces deux œuvres seront ici confrontées parce qu'elles exemplifient la catégorie du « récit affecté » (et non affectif). Je qualifie d'« affecté » tout récit caractérisé, sur les plans thématique, narratif et poétique, par les trois attributs suivants :

- 1) La mémoire, « occupée » par le passé, de plus en plus éloignée temporellement de lui, met en perspective subjective les vérités des historiens en assumant le paradoxe de la proximité et de la distance, sur le plan historique comme sur le plan psychologique.
- 2) Désengagé par rapport à l'Histoire qui n'est pas la sienne mais impliqué par son ascendance, le narrateur suscite un effet de subjectivité et de proximité avec le lecteur en se demandant non pas « que raconter et que transmettre » mais « comment raconter et transmettre quand on appartient à la troisième génération ». Il recueille les témoignages des rescapés, exhume les traces sensibles de ceux qui ont péri pour leur accorder une pérennité mémorielle. La persécution, loin d'être une idée abstraite ou un objet de savoir, se lit comme le contenu d'un récit bien « entendu » : elle se vit comme un tourment communicable.
- 3) S'il est capital de réfléchir à l'art de transmettre au XXIe siècle l'histoire de la violence génocidaire du XXe siècle, c'est que l'Holocauste n'est pas une histoire qui *est arrivée* mais une histoire qui *continue*, comme le dit à Daniel Mendelsohn son frère Andrew. Et qui requiert qu'à l'impossible connaissance de ce qui a été subjectivement vécu, réponde l'effort de préserver un art de conter, singulièrement proche de l'art antique, biblique ou homérique.

Ainsi, *Les Disparus* et *L'Origine de la violence,* enquêtes assumées par un sujet affecté, accompagnées d'une réflexion métanarrative, sont des récits non seulement *occupés* mais *affectés* par l'Histoire.

[1] *The Lost* New York, Harpercollins publishers, 2006. Lauréat du National Jewish Award et du National Book Critics' Circle Award. Traduit en français par P. Guglielmina sous le titre *Les Disparus*, Flammarion, 2007. Abrégé selon le sigle D.
[2] *L'Origine de la violence***,** Le Passage Editions, 2009, Prix Renaudot 2010. Abrégé selon le sigle OV.

Raconter l'enquête et la quête

Dans chacune des oeuvres, la quête de la famille Jaeger ou celle de David Wagner est déclenchée par un élément frappant mais flottant. La toute première phrase des *Disparus* mentionne le leitmotiv auquel Daniel enfant ne pouvait attribuer aucune signification :

> Jadis, quand j'avais six ou sept ou huit ans, il m'arrivait d'entrer dans une pièce et que certaines personnes se mettent à pleurer. […] Ces vieilles personnes étaient juives – des Juifs qui avaient tendance […] à parler en yiddish […]. Elles disaient, d'une voix un peu essoufflée et dramatique, *Oy, er zett oys zeyer eynlikh tzu Schmiel !*
> Oh, comme il ressemble à Schmiel !
> Et elles se mettaient à pleurer ou à pousser des petits cris étouffés […]
> De ce Schmiel, bien entendu, je savais quelque chose : le frère aîné de mon grand-père qui, avec sa femme et ses quatre filles superbes, avait été tué par les nazis pendant la guerre. *Schmiel. Tué par les nazis*. (D, 13, 17-18)

Dans *L'Origine de la violence* une photographie sans référence évoque pourtant une ressemblance au narrateur et le lance sur la piste d'un visage. Au musée de Buchenwald, il voit sur le même cliché Erich Wagner, le médecin du camp, et

> un prisonnier [qui] observait le médecin avec une intensité singulière. Ses traits me frappèrent : ils me rappelaient ceux de mon père. […] Comme mon père était né en 1942, et comme aucun grand-père ou grand-oncle n'avait jamais été déporté, l'étonnement s'arrêtait là, mais cette photographie me devenait plus proche, comme si l'un des miens avait pu se trouver ici. (*OV*, 18-19)

Ressemblance incroyable, donc, si l'on s'en tient à ce que croit savoir le narrateur. Mais le rôle du roman consiste à transmettre du narrateur au lecteur cet effet de « comme si », qui actualise sur le plan de l'imaginaire une réalité possible. Il suscite un rapport pathique à cette photo, « irruption d'une *réalité irréelle* » *(*37), et conduit le lecteur à s'identifier à son tour à l'un des siens qui aurait pu se trouver ici. Que s'expose la dimension autobiographique ou que jouent les effets pragmatiques du récit de fiction à la première personne, l'impact d'une phrase ou d'une image fait émotionnellement participer le destinataire des récits à l'enquête et l'entraîne dans la quête conjuguée des disparus et de soi-même.

Pour mener à bien ces (en)quêtes, il faut respectivement identifier qui l'on devine en transparence dans le visage de Daniel et qui fut réellement photographié à Buchenwald. Mendelsohn s'y exerce en interrogeant les ellipses qui creusent par exemple le récit de son grand-père Abraham. Celui-ci

> ne parlait jamais de son frère et de sa belle-sœur et des quatre filles qui, pour moi, ne semblaient pas tant morts qu'égarés, disparus non seulement du monde mais – de façon plus terrible pour moi- des histoires mêmes de mon grand-père (*D., 28*).

L'enjeu immédiat des *Disparus* est donc de faire sortir de l'exil où ils sont tenus par le silence ces égarés, de les ré-introduire dans le monde des histoires avant que « le seul trou, la seule lacune agaçante » (60-61) ne soient plus perceptibles et que Schmiel et sa famille, devenus un « eux générique », ne paraissent « entrer dans l'Histoire et ne plus nous appartenir ». L'écrivain résiste à la généralisation confondante de l'Histoire par la mémoire individualisante, qui restaure une image ou une intonation spécifiques. Il ajoute au devoir historique l'obligation de mémoire car « les morts n'étaient pas tant disparus que dans l'expectative » (62). Le mandat particulier de la troisième génération consiste à restituer le maillon manquant pendant que le manque en est sensible, à mettre en récit ce qui ne l'a jamais été, en exploitant tous les indices de particularité:

> Dans mon esprit, le mot *disparus* faisait référence à la relation qu'ils entretenaient avec le reste de l'histoire et de la mémoire, et pas seulement au fait qu'ils avaient été tués: ils étaient désespérément loin, irrémédiablement. Au moment où ma mère avait dit *Herman le coiffeur*, je m'étais aperçu que j'avais peut-être tort, que des traces de ces six demeuraient peut-être quelque part dans le monde. (100-101)

Dans *L'Origine de la violence,* l'émotion suscitée par la photographie rend le narrateur conscient que s'est ouverte une nouvelle ère de sa vie, une nouvelle appréhension du passé non plus coupé du présent mais coagulant avec lui, disséminé en lui : « La quête rassemblait mon existence et lui donnait un but. J'avais *quelque chose* à savoir. Mais ce ne fut pas un bouleversement, plutôt une lente cristallisation, ou tout simplement une maturation. » (76) Cette cristallisation rend co-présentes les générations et attise le désir de savoir. La visite du mémorial de Buchenwald, la consultation des archives de Thuringe ou de Yad Vashem, la lecture du *Journal officiel* et des listes des associations de déportés satisfait et creuse à la fois ce désir, de même que la décennie des voyages à travers le monde accomplis par Daniel et son frère photographe, Matt. Le désir de savoir l'histoire, de comprendre le sens frappant mais flottant d'une déploration ou d'une photographie se communique au lecteur, auquel est immédiatement sensible la tension narrative qui fait le plaisir de lire un récit, quel que soit son objet.

Au cours des six cent cinquante pages *des Disparus*, les mots « excitation » et « attrayant » reviennent à maintes reprises pour dire la double émotion, affective et narrative, éprouvée par l'auteur d'abord lorsqu'il entend raconter les survivants, ensuite lorsqu'il entreprend de composer son propre récit, second mais non secondaire. Il cherche explicitement à retenir son lecteur, à recueillir sa bienveillance et sa créance par le plaisir du récit, sans que jamais l'on puisse suspecter de la moindre transfiguration sublimante ou esthétisante, donc de la moindre

obscénité, ce souci d'attractivité littéraire qui supplée et remédie à l'incommunicabilité des expériences qui, elles, sont par nature incommunicables. C'est en s'assumant comme littéraire, sans scrupule ni repentir, que le récit fait apparaître les disparus, rend partageable leur mémoire.

Le sujet affecté

Pour faire se rencontrer la troisième génération et le monde des morts, Fabrice Humbert utilise la puissance des effets de présence et d'évaluation propres à tout récit de fiction mené à la première personne. Fort de l'efficacité actualisante de ce procédé, le narrateur de *L'Origine de la violence* ignore superbement le détail car il confond naïvement narration et agencement intelligible, linéaire et cohérent : « Il me semblait […] que les détails étaient inutiles, puisque je cherchais non pas un récit, qui est un ensemble cohérent de faits, mais une vérité. La lumière rasante de la vérité » (94). Pourtant le narrateur se convertit finalement à la sagesse des détails, sous l'égide de Stanley Kubrick :

> qui poussait l'obsession du décor jusqu'à la furie, cherchant pour la moindre scène de Barry Lindon à épouser tous les détails de l'époque, installant sur le plateau des meubles anciens qui n'apparaissaient même pas à l'image en affirmant que les acteurs, eux, les verraient et en seraient inspirés. Et en effet on ne peut faire vivre un sujet que si l'on épuise ses adhérences multiples, tous les détails qui collent imperceptiblement à lui. Saack [préfet de Thuringe] et Lachmann [Landrat du district] avaient traversé l'existence de David Wagner. Comme l'acteur de *Barry Lindon*, je jouerais mieux mon rôle de passeur s'ils étaient sur le plateau (205).

Daniel Mendelsohn, lui, exploite d'emblée le moindre détail attestable pour susciter l'effet d'actualité et de vie de ce qui, a priori, semble anecdotique et vain. Ce détail, si médiocre soit-il, dans lequel se réfugie l'infime irréductible des vivants, fait advenir la vie ordinaire d'avant la tragédie ; il témoignera de la vie mémorable en tant justement qu'elle a été vécue par des individus singuliers. Aussi Mendelsohn veut-il « connaître les circonstances particulières qui transforment les statistiques et les dates en une histoire » (194), « posséder un fragment de la personnalité de Lorka, quelque chose de concret, quelque chose qui la sauverait des généralités » (297), ou entendre dire de Frydka « c'était une fille *énergique* et elle marchait comme *ça* » (260) pour qu'émane, image charnelle et sensible, une personne particulière. Ce sont en effet «les petites choses […], les détails minuscules qui pouvaient ramener les morts à la vie. » (468). Le détail trivial, quotidien permet de toucher quelque chose de la vie réelle de ces gens qui ont eux-mêmes été si touchés par l'Histoire que leurs traces sont effacées de la surface de la terre. Même si les discours entendus ne visent qu'à être transcrits, à constituer

l'histoire lisible et solide qui sauve de l'oubli, le livre, l'écrit reposent sur la voix, sur l'entretien oral qui ne répugne pas à s'encombrer de détails précisément parce qu'y repose la dimension de souffrance et d'existence incarnées :

> Un désir de connaître ce qui leur était réellement arrivé dans les détails qui restaient encore à découvrir me poussait à retourner. À abandonner mon ordinateur, à quitter la sécurité des livres et des documents, avec leurs descriptions si nettes des événements qu'il était impossible d'imaginer qu'ils avaient affecté la vie réelle des gens (101).

Pouvoir imaginer et rendre imaginable comment l'événement affecte la vie réelle des gens, et non pas pouvoir savoir au prix d'une abstraction si concise et si dense que l'idée perd tout rapport avec quelque incarnation que ce soit : telle est la mission des *Disparus*. Ainsi, le narrateur qui s'était demandé « ce que pouvait bien vouloir dire ″torturés pendant vingt-quatre heures″ » ne trouve de réponse à sa perplexité que grâce à un « détail » :

> Un détail précis que nous a donné Olga concernant une des petites *Aktionen* est resté ancré dans ma mémoire depuis, sans doute en raison de la façon dont il marie l'absolument trivial et accessible avec l'absolument horrible et inimaginable, et parce que ce lien improbable me permet, dans une toute petite mesure, de concevoir la scène. Olga nous a raconté que le bruit de la mitraillette en provenance du cimetière était tellement horrible que sa mère avait sorti une vieille machine à coudre et s'était mise à piquer, afin que le grincement de la machine déglinguée pût couvrir les coups de feu. La mitrailleuse, la machine à coudre. (163)

Sans ignorer les différences entre les deux récits, on pourrait dire qu'ils paraissent à la reconstitution muséale ce qu'est le scénario de *Hiroshima mon amour* à Hiroshima. On n'a rien vu à Hiroshima ni à Auschwitz ni à Buchenwald tant qu'on a vu, « faute d'autre chose », le musée, les films, les photographies, les explications. Car elles sont « un obstacle plutôt qu'un véhicule » (D :146). À Auschwitz,

> il est possible aujourd'hui par exemple de circuler dans un fourgon à bestiaux d'époque dans un musée, mais il est peut-être important de rappeler, à l'ère de la télé-réalité, que le fait d'être enfermé dans cette boite n'est pas la même chose que d'y être enfermé après avoir étouffé votre propre enfant, et bu votre propre urine par désespoir, expériences que les visiteurs de cette expédition ont peu de chance d'avoir vécues récemment (303).

Seul l'art du récit littéraire peut contourner l'obscénité des reconstitutions en donnant figure à l'infigurable. Pourvu qu'on aille d'abord à Bolechow. Auschwitz est devenu un symbole ironique, une attraction pour touristes, « tellement gigantesque que le collectif et l'anonyme, l'envergure du crime, sont constamment et paradoxalement affirmés aux dépens de toute perception de la vie individuelle » (146). En revanche, Bolechow est le point central du voyage où « pouvoir découvrir quelque chose, quelqu'un qui les aurait connus et pourrait nous

raconter ce qui s'était passé, ou nous raconter au moins une histoire assez bonne pour être vraie, pour pouvoir être répétée » (149). Où pouvoir entendre les phrases sur Schmiel et ses filles « *Il était sourd, elle avait de très jolies jambes »,* qui permettent de savoir non pas comment ils sont morts, mais qui ils ont été, comment ils ont vécu et agi avant de pâtir et de périr:

> Alors qu'il est important de résister à toute tentation de ventriloquie, « d'imagination » et de « description » de quelque chose qui n'a tout simplement aucun équivalent dans notre expérience de la vie, il reste possible d'apprendre au moins ce qui a pu filtrer au cours de ces trois journées de septembre, les trois jours de la seconde *Aktion* puisque les rapports de témoins oculaires nous sont parvenus. Ces descriptions ne nous permettront certes jamais de ″savoir ce que Schmiel, Ester et Bronia ont vécu″, dans la mesure où il n'y a aucun moyen de reconstruire leur expérience subjective, mais cela nous autorise à nous faire une image mentale des choses qui leur ont été faites. (290)

Or nous faire une image mentale de choses qui nous restent étrangères, c'est le tour de force du romancier selon Proust. Son génie consiste à comprendre

> que dans l'appareil de nos émotions l'image [est] le seul élément essentiel […] Un être réel, si profondément que nous sympathisions avec lui, nous reste opaque. […] La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer [d]es parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler[3].

C'est précisément parce que l'image narrative, immatérielle, ne se livre pas à notre perception qu'elle nous permet de nous faire une image mentale, assimilable par notre âme, « des choses qui leur ont été faites ».

Dans *L'Origine de la violence,* qui insère des éléments importés du réel et des personnes historiques, le détour par la fiction a la même vertu que le détour par Bolechow dans *Les Disparus*. Nous pouvons nous approcher de l'expérience de David Wagner, sans équivalent pour nous, pas plus connaissable par la voie de l'intelligence que communicable par l'empathie, par l'image mentale analogique (« comme si ») que nous en construisons. Les deux narrateurs affectés affectent leurs lecteurs : grâce à la précision des détails issus des témoignages ou bien grâce à la médiation de la fiction, ils disent « les larmes qui sont dans les choses » comme le rappelle l'exergue des *Disparus* emprunté à *L'Enéide*. Ecouter ces larmes ne se résume pas à compatir en nous retournant sur le passé mais, orientés vers l'avenir, nous prémunit contre la violence que nous portons en héritage. S'engager aux côtés des disparus n'est pas sentimental. Pour le narrateur de *L'Origine de la violence*, raconter signifie s'engager

> aux côtés de la mémoire de David Wagner, notion plus abstraite et plus nuancée que l'amour. J'ai voulu savoir ce que les coupables sont devenus parce que la mémoire des

[3] M. Proust, *Du côté de chez Swann*, « Combray », Gallimard, coll. Folio, p. 84.

> morts a deux visages : celui de l'homme tombé à terre et celui de l'homme qui l'a fait tomber. Autour vit le système qui a permis le crime. C'est à ces trois termes de la mémoire que je me suis intéressé. (134-135).

En tant que légataire de cette Europe ensanglantée, il veut explorer le tourment du Mal, le « tourment qu'on éprouve à l'intérieur de soi » (116) en reliant les trois termes autour de David : les victimes, les bourreaux et le système : « Je le répète, les coupables m'intéressent autant que les victimes. Un peu de la violence interne au troisième Reich sourd de leurs destins. » (164-165). Les ascendants ont légué à leurs descendants la violence en héritage ; elle nous interpelle et nous conjure de ne pas nous détourner de « l'origine de la violence ».

Pour récapituler, ni la quête prise en charge dans *Les Disparus* ni celle qui est mise en récit dans *L'Origine de la Violence* ne se satisfait d'un récit documenté, chronologique, intelligible. Elle requiert une narration analogique, sensible, tournée vers le futur, qui s'assume comme telle sur la foi d'une réflexion sur l'art de raconter, lequel fonde la différence entre un livre commémoratif et un récit littéraire.

Le triomphe du narrateur

À l'origine de l'entreprise narrative des *Disparus*, il y a l'arbre généalogique que Daniel Mendelsohn commence pour mettre de l'ordre dans le chaos indifférencié des relations de la famille juive. Cette initiative est référée à la Genèse. Un long commentaire littéraire de « Bereishit », titre de la première partie du livre, éclaire le fait qu'à l'origine, la création est séparation, structuration, distinction : « *parashat Bereishit*, la première section, formellement, du livre de la Genèse, concernait les commencements des choses, comment à partir d'une opacité indifférenciée, les formes des choses s'éclaircissent progressivement. » (53) Or, de même que le cosmos se dégage du chaos, de même l'enquête organise des éléments de sens et les met en forme, de même le récit se configurant organise sa matière. Le plaisir de mettre en ordre, en forme et en sens se conjugue avec le plaisir de raconter en « impos[ant] un ordre au chaos des faits en les assemblant dans une histoire qui a un commencement, un milieu et une fin » (55-56).

Reste, évidemment, à savoir par où commencer. Pour Friedman, commentateur contemporain de la Torah mentionné par Mendelsohn, l'ouverture de la Genèse fait penser à un long *travelling*. Le point focal de l'histoire, souligne-t-il, se resserre depuis l'univers jusqu'à la terre, à des peuples, à une seule famille. Pourtant, l'effet de zoom n'empêche pas que les vastes préoccupations cosmiques du récit historico-mondial restent toujours à l'arrière-plan, et fournissent un substrat de substance et une profondeur de sens à l'histoire de cette famille. En

outre, la technique du resserrement et l'intelligence de la métonymie favorisent le plaisir esthétique de la lecture, car « il est plus naturel et plus attrayant pour des lecteurs de comprendre le sens d'un grand événement historique à travers l'histoire d'une seule famille » (32).

Inversement, c'est un effet de panoramique avec élargissement de champ vers l'arrière-plan qui inspire la composition des *Disparus* ou de L'*Origine de la Violence* qui, à partir de la famille Schmiel ou des familles Wagner-Fabre, font comprendre un grand événement historique. *Les Disparus* en particulier quittent l'accidentel de l'Histoire et atteignent à une fable de valeur universelle primitivement configurée par la Bible hébraïque, d'où la technique des titres et des sous-titres des cinq parties du récit systématiquement empruntés aux onze premiers livres de la Torah. Car « Noach, l'histoire du déluge, est la première des tentatives assez consistantes dans la littérature pour présenter l'image de ce à quoi pourrait ressembler une annihilation totale du monde ». (201-203). C'est à la valeur non théologique mais allégorique de la Genèse que l'auteur rend hommage et allégeance.

Outre la composition de la narration et les trajets du point de vue mis en œuvre dans la Bible, sa réflexion poétique sollicite l'autorité de *l'Iliade* et celle des configurations, modélisées par Homère, inspirées à son grand-père:

> La véritable raison pour laquelle je préférais les Grecs, c'était que les Grecs racontaient les histoires comme les racontait mon grand-père, […] en faisant de vastes boucles […] de telle sorte que l'histoire ne se déployait pas comme des dominos, mais plutôt comme des boîtes chinoises ou des poupées russes, chaque événement en contenant un autre (48-49)

La boucle n'est pas décorative mais préventive et pédagogique. Elle enflamme l'imagination dont elle développe la puissance heuristique et spéculative. Si Homère casse la linéarité de *L'Iliade*, comme il le fait par les récits des combattants grec et troyen Glaucos et Diomède, « n'est-ce pas afin de suggérer […] que le fait de ne pas connaître certaines histoires, le fait d'ignorer l'intrication des histoires qui, à notre insu, forment le présent, peut être une grave erreur ?» (50) Méconnaître l'économie du devenir peut entraîner le présent sur une pente catastrophique, tandis que raconter la complexité enchevêtrée du passé, restaurer la richesse psychologique et émotionnelle épargnent des simplifications abusives, égarantes pour l'esprit, qu'il s'agisse d'un présent collectif ou de la quête de soi-même : car « quel genre de présent pouvait[-on] avoir sans connaître les histoires de son passé » ? (210)

Ainsi le choix du détail spécifique, le va-et-vient entre microcosme et macrocosme et l'enroulement ou l'emboîtement narratifs visent un but identique : sauver de l'oubli la profondeur charnelle des vivants et la traversée existentielle du réel, déplier l'enchevêtrement des forces et l'imbrication des circonstances plutôt qu'expliquer les causes et les conséquences. Si Daniel Mendelsohn entreprend de bâtir un lieu de mémoire par le récit des survivants pour les disparus qui n'ont plus de lieu, il peut et doit le faire en se souciant de l'efficacité de ses choix narratifs, ce souci lui étant accordé par la distance qu'il entretient avec le passé. Il se réjouit du « triomphe de la distance et du narrateur » (549). S'il peut raconter l'histoire de ce qui s'est passé, c'est parce qu'il jouit de « la liberté d'organiser et de composer ces fragments dans un ensemble plaisant et cohérent […], et de les enchaîner parce que, de cette façon, ils génèrent un effet dramatique beaucoup plus puissant que si on les trouvait dans trois chapitres successifs d'un livre » (idem).

Le « triomphe du narrateur » s'illustre par les métaphores de la tapisserie (les boucles tissées de *l'Iliade*) ou de la mosaïque, qui subordonne à un plan général les détails diffractés selon les besoins d'efficacité narrative. Ainsi le puzzle de la mémoire de Bolechow comme les pièces du puzzle Fabre-Wagner se reconstituent bribe à bribe. Finalement par le génie de l'équivalence, par le talent de l'insertion et de l'emboîtement se compose une oeuvre « à la manière dont les petites pierres ou *tesserae* utilisées par les artisans grecs ou romains étaient insérés dans le ciment selon un plan conçu par l'artiste, une invention sans laquelle les petites pierres n'auraient été rien d'autre que des morceaux de pierre vaguement attrayants » (D : 548-549).

Peut-être fallait-il patienter jusqu'à la génération des héritiers d'une mémoire pour que pût « triompher le narrateur » qui riposte à sa défaite, déplorée en 1918 par Walter Benjamin. Peut-être fallait-il attendre la troisième génération pour penser en termes d'esthétique, en termes de sauvetage poético-narratif le récit de l'élimination d'un Juif à Buchenwald ou celui de l'extermination des Juifs de Bolechow. Alors que dans *Les Naufragés et les rescapés* Primo Levi rapportait comment l'interlocuteur se détournait de ceux qui, rentrés chez eux, racontaient leurs souffrances passées, *Les Disparus* et *L'Origine de la Violence* enjoignent leurs lecteurs d'«écouter ». Libéré par la distance du narrateur, Fabrice Humbert prévient toute accusation d'imposture : « *Jedem das Seine*. À chacun son dû. Ce n'est rien comparé à l'expérience vécue. Mais je pouvais transmettre une forme d'expérience différente » (95). Et Daniel Mendelsohn soutient la responsabilité particulière, unique, d'être

> juste assez proch[e] 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).

Si l'on se fonde sur les catégories de Ricoeur, les récits de Fabrice Humbert et de Daniel Mendelsohn font œuvre de représentance et de représentation. Au sens de la *représentance,* leurs récits s'attachent à rendre une image présente d'une chose absente, abolie mais dont *nul ne peut faire qu'elle n'ait été* [4]. Par ailleurs, ils s'interrogent sur les modes de la *représentation*, de la figuration. Chacun combine la narration d'une quête avec l'élaboration d'une enquête sur la généalogie de la violence et une méditation sur le geste de raconter. D'une part *Les Disparus* et *L'Origine de la Violence* rendent hommage à l'épopée homérique. De même que *L'Iliade* arrache à l'oubli Hector aussi bien qu'Achille et offre à Troie une forme de sauvetage poético-narratif, ils sortent les morts de l'expectative et du risque de l'oubli. D'autre part, ils vérifient cette légende hassidique de la série des Rabbi dont le dernier, Rabbi Israel de Rishin, déclare : « Nous ne savons plus allumer le feu, nous ne savons plus dire les prières, nous ne savons même plus l'endroit dans la forêt, mais nous savons encore raconter l'histoire»[5].

[4] Voir P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, coll. Points-Essais, p. 367-369.
[5] Voir Gershom Scholem, *Les grands Courants de la mystique juive* (1973) et Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire* (1992).