

Le *moi* et l'*autre* dans les récits des « enfants-Shoah » pour la jeunesse

Juliette Massart, Université Paris Sorbonne Nord 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 19, n° 2 : « Je/ux d'enfants : autobiographie et
littérature jeunesse », dir. Arnaud Genon et Régine
Battiston, novembre 2025

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Juliette Massart, « Le *moi* et l'*autre* dans les récits des
"enfants-Shoah" pour la jeunesse », *RELIEF – Revue
électronique de littérature française*, vol. 19, n°2, 2025,
p. 134-147. doi.org/10.51777/relief24979

Le *moi* et l'*autre* dans les récits des « enfants-Shoah » pour la jeunesse

JULIETTE MASSART, Université Paris Sorbonne Nord

Résumé

L'écriture autobiographique n'est pas courante dans la littérature pour la jeunesse. Pour autant, le témoignage est une forme narrative devenue incontournable dans la transmission de l'expérience traumatique de la Shoah. Les récits des « enfants-Shoah » publiés pour la jeunesse ne font pas exception. L'univers de l'écriture de soi est mobilisé pour donner accès à des expériences vécues mais aussi fictionnelles. En effet, la notion d'enfant-Shoah recouvre des positionnements multiples vis-à-vis de la Shoah, de l'enfant caché ou rescapé à l'enfant héritier d'une mémoire familiale incomplète. De la génération des témoins à celle des « non-témoins », ces récits invitent à réfléchir aux modalités de transmission de l'expérience traumatique à hauteur d'enfant. La littérature pour la jeunesse se fait le support d'une construction mémorielle et post-mémorielle qui interroge les frontières entre histoire et fiction, vérité historique et vérité existentielle. Dans une narration qui oscille entre le moi et l'autre, un jeu de référentialité permanent entre l'enfant et l'adulte ou encore entre l'individu réel et l'individu imaginé, cette littérature nous amène à envisager autrement la compréhension de l'histoire de la Shoah.

Selon le constat de Mathilde Lévêque, si le récit à la première personne est courant en littérature pour la jeunesse depuis le XIX^e siècle, il n'en va pas de même pour l'écriture autobiographique, bien moins répandue¹. Ce fut le point de départ de notre réflexion concernant la littérature pour la jeunesse sur la Shoah. En effet, l'écriture de soi s'est imposée comme une forme narrative incontournable lorsqu'il est question de transmettre l'expérience traumatique de la Shoah, en particulier l'expérience concentrationnaire², mais cela est-il vrai pour le corpus jeunesse ? Il ressort de notre analyse, basée sur un corpus de 333 ouvrages, que l'écriture de soi, sans être un mode narratif majoritaire, est toutefois prégnant³. En effet, les ressorts de l'écriture autobiographique sont employés dans la moitié des publications des années 1980, un tiers des publications des années 1990, avant de se stabiliser à un quart des publications des années 2000 et 2010. Autrement dit, la transcription littéraire de l'expérience traumatique de la Shoah, y compris pour la jeunesse, mobilise bel et bien, si ce n'est de manière privilégiée du moins de manière prégnante, l'écriture de soi. Cela peut s'expliquer par plusieurs facteurs.

Sur le plan historique d'abord, « l'ère du témoin » décryptée par Annette Wieviorka correspond à une mutation majeure du statut du témoignage et du témoin depuis les années

-
1. Mathilde Lévêque, « L'autobiographie dans la littérature pour la jeunesse », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 505-507.
 2. Sans chercher à l'exhaustivité, on pourrait citer les écrits de Charlotte Delbo, Robert Antelme, Primo Levi, Elie Wiesel, David Rousset, Simone Veil et plus récemment Ginette Kolinka.
 3. Ce corpus de 333 ouvrages de littérature pour la jeunesse sur la Shoah ne prend en compte que la date de première publication pour la jeunesse des années 1980 à nos jours, avec quelques incursions dans les années 1970. Il fut établi à l'aide des bases de données de la BNF et du site de recensement Ricochet.

1970⁴. Avec le procès d'Eichmann en 1961, les témoins se voient reconnaître leur statut de survivant. Il ne s'agit pas seulement de reconnaître au témoignage sa valeur d'accréditation, selon la tradition antique du « j'y étais »⁵. Certes, la crédibilité du témoin dépend de son expérience directe, mais avec le procès Eichmann le témoin est aussi porteur d'histoire et passeur de mémoire. La légitimité du témoignage est juridique, mais aussi politique et sociale. Il est attendu du témoignage la transmission d'une expérience vécue en même temps qu'une clé de compréhension du passé. Ainsi, le témoignage devient étroitement associé à la vérité historique, ce qui n'est pas sans impact sur les modalités de transcription littéraire de l'expérience traumatique. C'est d'ailleurs parce que le témoignage est associé à un dispositif de vérité que la fictionnalisation de témoignages soulève de nombreuses controverses, comme lors de la publication de l'œuvre de Jonathan Littell⁶. Dans le même temps, c'est la légitimité accordée au témoignage qui en fait une source d'inspiration, voire une forme de canon d'écriture lorsqu'il s'agit de transmettre l'expérience traumatique de la Shoah. En effet, sur le plan littéraire, Éléonore Hamaide-Jager a constaté le poids du journal d'Anne Frank, qui a inspiré des générations d'auteurs, corpus d'ouvrages qu'elle surnomme les « petites sœurs d'Anne Frank⁷ ». Enfin, sur le plan éditorial, plusieurs maisons d'édition se sont saisies de l'univers de l'écriture de soi et de la forme du témoignage en créant des collections dont les récits se veulent authentiques – que ces récits aient pour référentiel le réel ou l'imaginaire.

Cette question de l'usage de la fiction et de dispositifs fictionnels pour transmettre une expérience traumatique est particulièrement centrale ici et se pose avec d'autant plus d'acuité dans le contexte de la disparition des derniers témoins. L'univers de l'écriture de soi ne recouvre pas seulement les récits respectant le pacte autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune⁸. Les codes de l'autobiographie sont aussi repris, reconfigurés, pour donner accès à d'autres formes de mémoires et d'expériences du passé. Dans le cadre de la littérature pour la jeunesse, c'est le témoignage de l'enfant qui est mis à l'honneur, donnant à entendre les voix des « enfants-Shoah », pour reprendre la notion forgée par Ivan Jablonka, que celui-ci définit de la façon suivante :

Un individu dont l'enfance a été marquée par le génocide, de quelque manière que ce soit, entre le début de la guerre et aujourd'hui ; l'héritier d'un traumatisme et le passeur d'une mémoire ; un être traversé par l'histoire et dont la personnalité, portant l'empreinte des crimes du xx^e siècle, ne se comprend pas sans eux⁹.

4. Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

5. Nicolas Siron, *Témoigner et convaincre. Le dispositif de vérité dans les discours judiciaires de l'Athènes classique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

6. Sur ce point, voir les analyses de Catherine Coquio, « Les "bourreaux" en héritage. Remarques sur le témoin et l'héritier à propos des *Bienveillantes* », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions PETRA, 2012, p. 337-367.

7. Éléonore Hamaide-Jager, « La Shoah, un sujet galvaudé ? », *Richochet*, www.ricochet-jeunes.org, 5 octobre 2010.

8. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

9. Ivan Jablonka (dir.), *L'Enfant-Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

L'intérêt de cette notion est d'envisager le traumatisme comme le résultat d'une expérience vécue (comme c'est le cas des enfants cachés et des enfants rescapés des camps) mais aussi comme le résultat d'un héritage mémoriel, c'est-à-dire de la filiation de la mémoire du traumatisme d'une génération à l'autre. Cette notion est fondamentale pour comprendre le nuancier des écritures de soi et des modalités de transmission du passé – que ce soit par le truchement des souvenirs, de l'imaginaire ou par l'intrication des deux. En cela, partir des récits des enfants-Shoah, c'est inclure des récits autobiographiques au sens propre, mais aussi des récits de l'ordre de la post-mémoire ou encore des autobiographies fictives – la pluralité des récits se faisant le reflet de la pluralité des héritages mémoriels et des expériences de la Shoah. Le concept de post-mémoire fut développé par Marianne Hirsch, dans une réflexion sur la transmission transgénérationnelle du traumatisme. On y retrouve l'idée de filiation induite par la notion d'enfant-Shoah :

La post-mémoire est séparée de la mémoire par une distance de génération, et de l'histoire par un rapport d'émotions personnelles. La post-mémoire est une forme très puissante et très particulière de mémoire, précisément parce que son rapport aux objets et aux sources n'est pas médiatisé par des souvenirs, mais par un investissement imaginaire et par la création. Ceci ne veut pas dire que la mémoire ne soit pas elle-même médiatrice, mais cette dernière est plus directement reliée au passé. La post-mémoire caractérise l'expérience de ceux qui grandissent enveloppés de récits, d'événements précédant leur naissance, dont l'histoire personnelle a été comme évacuée par les histoires des générations précédentes qui ont vécu des événements et des expériences traumatisantes¹⁰.

Dans un jeu d'identité permanent entre le *moi* et l'*autre*, de même qu'un jeu de référentialité entre le réel et l'imaginaire, l'écriture de soi est mise au service de voix oubliées. En suivant les voix de ces enfants-Shoah, nous nous proposons ainsi d'explorer les modalités de transmission de l'expérience traumatique à hauteur d'enfant et de comprendre comment l'écriture de soi et la forme du témoignage sont mobilisés dans une quête du « vrai » et de l'authentique.

Les récits autobiographiques des enfants témoins : un double je

Les récits autobiographiques des enfants témoins adressés à la jeunesse ont en commun leur publication tardive, 30 à 70 ans après les faits¹¹. C'est à l'âge adulte qu'ils témoignent de l'expérience vécue pendant leur enfance¹². Plus précisément, les autobiographies de notre corpus sont rédigées alors que les auteurs et autrices ont fondé une famille. Leurs autobiographies agissent comme des filiations de papier. Il ne s'agit pas encore de post-mémoire, ces récits étant le produit des souvenirs d'enfants ayant survécu à la Shoah. Néanmoins, ces récits reprennent certaines caractéristiques de la « filiation inversée » définie par Yona

10. Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 22.

11. Le corpus étudié inclut les récits classés dans la littérature pour la jeunesse dès leur première publication ainsi que les récits adaptés pour la jeunesse après une publication dans la littérature adulte.

12. Sur ce point, les écrits comme le journal d'Anne Frank font figure d'exception.

Hanhart-Marmor¹³. En effet, les récits des enfants témoins ont pour enjeu la création symbolique d'un pont entre les générations disparues et les générations suivantes ; une quête dont le propre est d'être confrontée à ses propres limites. Les récits s'adressent tout autant aux descendants des auteurs et autrices qu'à leurs ascendants – d'où l'idée d'une filiation inversée. Cela est rendu particulièrement visible par les dédicaces des ouvrages. Eva Erben rend hommage à ses parents (« à la mémoire de mes parents Marta et Jindra Löwdit¹⁴ »), de même que Toby Knobel Fluek évoque sa famille disparue et dédie son ouvrage à ses petits-enfants : « En souvenir affectueux de ma famille et de la famille de mon mari qui ont péri dans l'Holocauste et pour mes petits-enfants, David et Gary, en sachant que jamais vous n'oublierez¹⁵ ». Joseph Joffo dédie son ouvrage *Un sac de billes* à sa famille, ce qui peut autant désigner la famille de son enfance (ses parents et ses frères) que la famille qu'il a construite depuis¹⁶. Ces récits s'inscrivent ainsi dans une logique de filiation et de création d'un héritage mémoriel, écrire revenant à « faire trace¹⁷ » pour lutter contre l'oubli, transmettre la mémoire des disparus et matérialiser une mémoire familiale. Par ailleurs, outre l'âge des témoins au moment des faits, la publication tardive de ces récits s'explique par le temps de reconnaissance et de prise en compte de la spécificité de l'expérience des enfants pendant la guerre, en particulier des enfants cachés. La rencontre des enfants cachés organisée à New York en 1991 est de ce point de vue une étape décisive dans le processus de reconnaissance de leur identité et de leur expérience traumatique propre.

Les récits des enfants témoins nous livrent une cartographie de la traque des Juifs dans l'Europe nazie, sans aller jusqu'au lieu central de l'extermination, les camps. Ce constat rappelle en creux la réalité de l'entreprise génocidaire : les enfants déportés dans les camps y étaient immédiatement assassinés. Les témoignages évoquant l'univers concentrationnaire sont rares, au nombre de trois dans notre corpus (sur 22 autobiographies d'enfants-témoins) : l'autobiographie d'Eva Erben, déportée à Auschwitz avec sa mère et qui échappe à la sélection pour la chambre à gaz en mentant sur son âge ; le récit de Michael Gruenbaum, déporté avec sa mère et sa sœur dans le camp de Terezin et qui échappe à trois reprises à la déportation vers Auschwitz-Birkenau¹⁸ ; l'ouvrage d'Anita Lobel, emmenée avec son frère dans le camp de Plaszów et épargnée de la fusillade par les hasards d'une faveur accordée par le commandant du camp¹⁹. Autrement, les récits des enfants témoins évoquent principalement la vie sous l'occupation nazie. Ils témoignent de l'expérience d'une enfance déracinée, marquée par les fuites, l'obligation de se cacher pour survivre et de changer d'identité. Le

13. Yona Hanhart-Marmor, « L'ère de la filiation inversée dans la littérature mémorielle contemporaine », *French Studies*, vol. 76, n° 1, 2022, p. 52-70.

14. Eva Erben, *Oubliée, souvenirs d'une jeune fille juive*, trad. Anne Karila, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Neuf », 2001.

15. Toby Knobel Fluek, *Souvenirs de ma vie dans un village de Pologne*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Page Blanche », 1990.

16. Joseph Joffo, *Un sac de billes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1973.

17. Maxime Decout, *Faire trace. Les écritures de la Shoah*, Paris, Corti, 2023.

18. Michael Gruenbaum, *Quelque part le soleil brille encore. Témoignage d'une enfance dans le camp de Terezin*, récit recueilli par Todd Hasak-Lowy, trad. Faustina Fiore, Paris, Didier Jeunesse.

19. Anita Lobel, *Un monde bouleversé*, trad. Valérie Dayre, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Medium », 2005.

motif du déracinement agit en effet comme principe de hantise tel que l'envisage Cathy Caruth dans le champ des *Trauma Studies*, c'est-à-dire au sens d'un mécanisme de répétition du traumatisme²⁰. La fuite, le changement d'adresse, la séparation des familles, la perte d'identité... tous ces éléments contribuent à la perte de repères des enfants et viennent rejouer le même traumatisme du déracinement. Du point de vue narratif, l'expérience traumatique est retranscrite par l'usage du point de vue de l'enfant, les auteurs adultes se remettant dans la peau de l'enfant qu'ils étaient. Cela donne lieu à une narration double, mêlant le *je* de l'adulte au *je* de l'enfant. La voix de l'adulte peut percer par le biais d'incursions sous forme de prolepses. Ainsi Joseph Joffo se remémore-t-il le soir où son père les a appelés, lui et son frère, pour leur annoncer qu'ils allaient devoir fuir seuls vers la zone sud. Alors que le récit est rédigé du point de vue de Joseph enfant, c'est la voix de l'adulte qui intervient pour insister sur l'importance de ce moment : « je ne savais pas encore que je ne reverrais plus ce paysage si familier. Je ne savais pas que d'ici quelques heures, je ne serais plus un enfant²¹ ». La voix de l'adulte se fait entendre à des moments clés des récits. Annette Muller retrace ainsi avec son regard de petite fille de neuf ans sa vision de Drancy, y mêlant des informations que l'adulte qu'elle est devenue détient désormais :

C'étaient les tours de Drancy. Les tours des Juifs. On le savait, on en parlait à voix basse. Drancy-les-tours. Drancy-le-trou-aux-Juifs où se passaient des choses horribles, innommables. Nous passions rapidement, glacés, la terreur au ventre, détournant le regard. [...] Je ne pouvais imaginer que Drancy était également une ville française, dans la banlieue de Paris où des gens vivaient normalement. Je ne pouvais prévoir que, quelques mois plus tard, on m'y enfermerait aussi, avec Michel. J'avais peur. Tout enfants que nous étions, je sentais que cela nous concernait²².

Chez Larissa Cain, les voix de l'adulte et de l'enfant s'entremêlent, en particulier lors de la séparation avec sa mère :

Arrivent ce soir du 5 septembre 1942 où ma mère part travailler à l'usine Többens et ce matin du 6 septembre où elle ne revient pas. Comment peut-on séparer la mère de son enfant ? Comment peut-on vivre sans sa mère ? Je ne pense pas que cela soit possible. J'attends son retour²³.

Les interrogations sont autant celles de l'enfant qu'elle était que celles de l'adulte qu'elle est devenue ; questions sans réponses qui matérialisent l'angoisse de l'enfant et l'incompréhension persistante de l'adulte. L'acte d'écriture s'inscrit ici dans une quête de sens qui continue d'échapper à l'adulte et reste inachevée. La double narration du témoin, avec d'un côté la reconstitution du point de vue de l'enfant et de l'autre les incursions de l'adulte, est un mode narratif qui permet une transmission de l'expérience vécue à hauteur d'enfant tout en garantissant la possibilité d'éclaircir ou d'anticiper des passages difficiles pour préparer les jeunes

20. Cathy Caruth, « Introduction: The Wound and The Voice », dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 3.

21. Joffo, *Un sac de billes*, op. cit., p. 45.

22. Annette Muller, *La Petite Fille du Vel d'Hiv*, Paris, France Loisirs, 1992, p. 54-55.

23. *Ibid.*, p. 48.

lecteurs et lectrices. Ce type de narration n'est certes pas propre à la littérature pour la jeunesse. On retrouve chez Primo Levi ce tissage des souvenirs et de l'analyse rétrospective. Néanmoins, l'usage de ce mode narratif est aussi le reflet d'une adaptation du point de vue pour rendre accessible au jeune public un passé complexe. L'autobiographie de Simon Gronowsky, par exemple, adopte cette double structure narrative dans sa version pour la jeunesse, non dans sa version classique. En effet, publiée en 2002 aux éditions Luc Pire, l'autobiographie originale de Simon Gronowsky se présente sous la forme de mémoires accompagnés de documents historiques²⁴. Dans sa version pour la jeunesse publiée en 2008, l'ensemble devient un roman autobiographique construit comme un dialogue entre la voix de l'adulte et la reconstitution de la voix de l'enfant²⁵. La voix de l'adulte permet ainsi de pallier les manques et les incompréhensions inhérentes au point de vue de l'enfant, en apportant des explications de contexte ou explicitant la mort de personnages disparus. Ainsi, au-delà du caractère rétrospectif propre aux témoignages, la voix adulte sert-elle de guide et d'aide au décryptage pour le jeune public.

Reconstituer le point de vue de l'enfant n'est en effet pas simple : comment rendre compte de ce qui a été vécu enfant longtemps après les faits ? La narration se fait aussi le miroir du fonctionnement de la mémoire. Par exemple, l'autobiographie de Toby Knobel Fluek associe chaque souvenir à un croquis représentant des scènes de son enfance. Son récit n'est pas tout à fait linéaire, mais plutôt un patchwork de souvenirs : l'entrée de sa maison d'enfance, la cuisine de sa grand-mère, la préparation des fêtes. Ces images du temps de l'avant-guerre sont associées à des souvenirs heureux et rassurants, avant que tout ne bascule avec le début de la guerre. La voix de l'adulte vient compléter le récit parcellaire construit à partir des souvenirs d'enfance. Aux images-souvenirs succèdent des représentations imaginées de scènes dont l'enfant n'a pas été témoin. Toby Knobel Fluek n'apprend qu'après la guerre l'arrestation de son frère Aron, ou encore la mort de sa sœur dans l'hôpital du ghetto incendié par les SS. Les croquis réalisés sont le fruit de l'imagination de l'adulte.

Ainsi, les récits autobiographiques des enfants témoins transmettent, par le point de vue de l'enfant, l'expérience traumatique vécue pendant la guerre, marquée par le déracinement, l'arrachement aux siens et le vide. L'écriture de soi, ici par une narration en double *je*, répond à une quête de sens, un acte de ré-appropriation de leur passé pour les témoins enfants devenus adultes. Mais ce pouvoir de l'acte de témoigner est à réinterpréter à l'aune de l'expérience des générations d'après. Comment s'approprier un passé qui n'a pas été vécu ? C'est à cette problématique que tentent de répondre les œuvres des « non-témoins ».

Témoigner à l'ère des « non-témoins » : dire « je » pour accéder à l'autre

Il existe plusieurs façons de nommer les générations d'après-guerre et de caractériser leur lien avec la Shoah. Il est possible de suivre le passage des générations pour évoquer différents degrés de proximité à l'événement : la première génération est celle des victimes du génocide

24. Simon Gronowsky, *Simon, le petit évadé*, Paris, Luc Pire, 2005.

25. François Pirart et Simon Gronowsky, *Simon, l'enfant du 20^e convoi*, Paris, Milan Poche, coll. « Histoire », 2008.

et des rescapés, la deuxième est celle de leurs enfants et la troisième génération est celle de leurs petits-enfants. Le concept de « génération 1,5 » de Susan Suleiman, employé pour évoquer les enfants cachés, tout en étant utile pour mettre l'accent sur des expériences spécifiques, montre toutefois la complexité de cette catégorisation par génération. Suleiman voulait distinguer les enfants ayant vécu la persécution nazie, suffisamment grands pour s'en souvenir, des enfants de la deuxième génération qui n'ont pas cette même expérience. Le terme de génération, intéressant pour identifier un positionnement et un cadre d'expérience précis, induit toutefois une fausse impression de continuité, là où le génocide a brisé les ponts entre les générations. Le terme de « non-témoins », forgé par Aurélie Barjonet, est alors particulièrement opératoire pour rendre visible la rupture entre d'un côté les générations ayant vécu la Shoah et de l'autre celles pour qui la Shoah relève du non-vécu²⁶.

Les récits des « enfants-Shoah » dont il est désormais question sont ceux d'enfants qui n'ont pas vécu la Shoah mais qui ont grandi avec le poids d'un héritage mémoriel incomplet. L'univers de l'écriture de soi s'étend ici au-delà de l'autobiographie tout en empruntant ses codes. L'accréditation du *je* autobiographique est reprise pour se saisir d'un passé non-vécu et pour se ré-affilier à une famille engloutie. Les non-témoins, face au vide de la mémoire, usent de dispositifs fictionnels pour témoigner malgré tout. C'est ce qu'Emmanuel Bouju qualifie « d'istoricisation » dans le roman contemporain²⁷. Bouju voit dans la différence d'accent originelle entre *l'istor* en grec archaïque et *l'histor* en grec attique une hésitation de sens féconde entre la figure du témoin (*istor*) et celle de l'historien ou de l'arbitre (*histor*). L'istoricisation du roman qualifie ainsi la mobilisation littéraire de la figure du témoin, en particulier par le biais de dispositifs fictionnels, typique de l'ère des non-témoins et de la post-mémoire – du moins dans le corpus de littérature pour la jeunesse étudié. En effet, du côté de la littérature adulte, le témoignage des non-témoins prend aussi, voire surtout, la forme de l'enquête non-fictionnelle, même si le recours à la fiction n'est pas exclu²⁸. Le phénomène d'istoricisation implique, d'une part, une continuité par le recours à la figure du témoin et à sa valeur d'accréditation, le témoignage restant la forme privilégiée d'accès au passé et à l'expérience traumatique de la Shoah et, d'autre part, une rupture par le recours à la fiction pour se saisir d'un passé non-vécu. Le *je* autobiographique est alors détourné et ne donne pas accès à l'expérience propre de l'auteur ou de l'autrice, mais à l'expérience d'un autre auquel le non-témoin cherche à se ré-affilier. Le témoignage est alors médié, pris en charge par un autre, créant une rupture entre auteur et personnage.

Un exemple particulièrement révélateur de cette transition des témoins vers les non-témoins est l'œuvre d'Art Spiegelman, *Maus*²⁹. La trame narrative fait coexister plusieurs *je*,

26. Aurélie Barjonet, *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Kimé, 2022.

27. Emmanuel Bouju, « La conscription fictionnelle des témoins, ou l'istoricisation du roman contemporain », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le Roman français contemporain face à l'histoire*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 77-87.

28. Pour ce qui est de la prégnance du genre de l'enquête dans la littérature contemporaine sur la Shoah, voir Maxime Decout et Yona Hanhart-Marmor (dir.), « Enquêter sur la Shoah aujourd'hui », *Europe*, n° 1125-1226, 2023.

29. Art Spiegelman, *Maus*, t. 1, *Mon père saigne l'histoire*, trad. Judith Ertel, Paris, Flammarion, 1987 ; t. 2 : *Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, trad. Judith Ertel, Paris, Flammarion, 1992.

l'un étant strictement autobiographique puisque l'auteur se met en scène lui-même, et l'autre étant un *je* médié, celui du personnage de son père. Tout en s'appuyant sur les entretiens menés avec son père et sur des photographies, Art Spiegelman investit les souvenirs de son père de son propre imaginaire pour leur donner corps et les transcrire en dessins, lui-même n'ayant pas fait l'expérience de la persécution nazie et des camps. Par ailleurs, l'emploi de la métaphore animale pour représenter les Juifs en souris et les nazis en chats relève d'un dispositif métaphorique et d'une forme d'amorce de fictionnalisation. Pour autant, c'est là un point crucial, l'auteur a demandé en 1991 à ce que *Maus* soit classé comme non-fiction, revendiquant la capacité d'une œuvre usant de dispositifs fictionnels à s'ancrer dans des faits réels. Autrement dit, il faut ici distinguer entre des procédés de narration *fictionnels* et des récits *fictifs* qui ne feraient pas référence au réel.

Dans notre corpus d'ouvrages pour la jeunesse sur la Shoah appartenant à l'univers de l'écriture de soi, les témoignages médiés ont pris une place croissante avec le temps, de 10 % du corpus de l'écriture de soi dans les années 1980 à plus de 35 % dans les années 2010. Ces récits ont pour particularité de fictionnaliser le témoignage d'une personne ayant existé tout en revendiquant leur référentialité. C'est le cas par exemple de l'œuvre de Jean-Jacques Greif, *Une nouvelle vie, Malvina*, dans laquelle il reconstitue le témoignage de sa mère³⁰. Comme il le confie en postface, ce récit est construit à l'aide des souvenirs de ce que sa mère lui a raconté lorsqu'il était enfant et d'un cahier bleu qu'il a retrouvé après la mort de sa mère, dans lequel elle raconte ce qu'elle a vécu pendant la guerre. Par le truchement d'un *je* autobiographique qui n'est pas le sien, Jean-Jacques Greif part à la rencontre de sa mère tout en lui rendant hommage. Si ce type d'œuvre nécessite sa part d'enquête en amont de l'écriture, l'enjeu du récit n'est pas de restituer l'enquête menée par l'auteur. Sur ce point, le corpus de littérature pour la jeunesse se distingue nettement de la littérature pour adulte. De même, il n'existe pas encore, à notre connaissance, d'équivalent jeunesse de témoignages médiés non fictionnels comme chez Modiano ou Mendelsohn.

Ainsi, la fictionnalisation du témoignage dans la littérature pour la jeunesse met en jeu la question de la passation de la mémoire et de son appropriation par les générations suivantes, en particulier lorsque les liens entre les générations ont été brisés. Comment transmettre ce qui n'a pas pu être transmis ? La fiction vient ici au secours d'une mémoire absente et inaccessible. Elle est un recours pour explorer les interstices entre les archives et partir à la rencontre d'un autre qui n'a pu être connu. Contrairement à la démarche de Jean-Jacques Greif ou d'Art Spiegelman, il ne s'agit pas pour les auteurs de donner corps à la voix d'un témoin qu'ils ont connu de leur vivant, mais à des disparus qui n'ont jamais pu témoigner – ce qui ne va pas sans soulever de nombreuses questions éthiques. Les récits des écrivains de la troisième génération sont marqués par le constat des limites ou de l'échec d'une démarche de rencontre avec les disparus, même si c'est bien cette volonté de faire la connaissance de l'autre qui motive l'écriture. Aurélie Barjonet évoque à ce sujet une écriture « malgré tout », dans le sens où toute quête d'un savoir complet est en réalité impossible³¹.

30. Jean-Jacques Grief, *Une nouvelle vie, Malvina*, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Medium », 2000.

31. Barjonet, *L'Ère des non-témoins*, op. cit.

Le même constat est fait par Maxime Decout quand il aborde la question de « l'impossible essayer-savoir » dans les récits des non-témoins. Selon lui, l'autobiographie de Perec, *W ou le souvenir d'enfance* incarne parfaitement, par l'alternance de l'autobiographie et de la fiction, les questionnements propres à « l'essayer-savoir » :

Faisant enquêter en vain son personnage à partir de documents, Perec laisse transparaître la stérilité qu'il associe à cette démarche. Car au bout du compte, la certitude est que toutes les traces ont été liquidées, que les archives ne parleront pas, qu'aucune enquête sur les événements n'aboutira à une connaissance des victimes³².

« Essayer-savoir » ou écriture du « malgré tout », quel que soit le terme théorique choisi, le constat commun est celui d'une écriture confrontée à la perte et à une impossible quête de complétude et de compréhension. Si de telles enquêtes n'ont pas leur équivalent dans notre corpus pour la jeunesse, les récits des non-témoins adressés à la jeunesse sont porteurs du même espoir d'une rencontre. Je reprends ici le constat de Maxime Decout : « c'est bien une *rencontre* qui se rêve dans et par l'enquête, même si elle demeure indirecte, incomplète, médiatisée et toujours fantasmatique³³ ». Selon lui, le récit d'enquête oscille alors entre deux pôles : « avoir connaissance » du passé et « faire connaissance » d'autrui.

Du côté de notre corpus, si l'enquête n'est pas mise au cœur du récit, le recours à la fiction de témoignage suit la même logique de « faire connaissance ». Ainsi, Jacques Saglier achève sa note d'auteur sur ces mots : « j'aurais adoré la connaître³⁴ ». Lui qui n'a jamais connu sa tante Marie, assassinée avec ses parents et ses sœurs à Auschwitz-Birkenau, extrapole à partir des archives familiales et d'un travail documentaire pour imaginer ce qu'aurait pu être son récit. Il défend en postface ce choix d'un roman, après avoir fait le constat qu'une compilation d'archives et de traces ne suffisait pas en elle-même à dire qui était Marie. Le choix de la fiction répond aux lacunes de la mémoire familiale, la transmission de la mémoire ayant été bloquée d'une part sous l'effet du génocide qui a rompu le lien entre les générations et d'autre part sous l'effet du traumatisme de son père, incapable d'évoquer le passé de sa famille à ses enfants. Jacques Saglier réalise à proprement parler un travail de post-mémoire en usant de la fiction comme d'un mode d'énonciation d'un imaginaire du réel. Par cette fiction de témoignage, il cherche à faire la rencontre de sa tante. Le *je* n'est pas le sien, mais une tentative de saisir ce que pouvait être la réalité de l'expérience d'une adolescente juive en France en 1943. Comment vit-on son arrestation et son enfermement à Drancy à 17 ans ? Quelles pouvaient être les pensées, les préoccupations, les émotions de cette adolescente ? En retraçant ce qu'aurait pu être l'expérience vécue par sa tante, de son arrestation jusqu'à l'entrée dans la chambre à gaz d'Auschwitz-Birkenau, Jacques Saglier reconstruit une mémoire impossible, qui n'existe pas³⁵ – celle des engloutis. En imaginant Marie telle qu'elle

32. Decout, *Faire trace*, op. cit., p. 171.

33. *Ibid.*, p. 175.

34. Jacques Saglier, *Je m'appelle Marie*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Scripto », 2011, note de l'auteur.

35. Non dans le sens de ce qui n'a pas été, mais dans le sens de ce qui ne peut pas être transmis. Cette mémoire ne peut pas exister.

pouvait être, il lui rend aussi une subjectivité et la fait sortir de l'anonymat des six millions de Juifs assassinés. Il crée une mémoire familiale alternative, un récit fictionnel d'une mémoire autrement inaccessible, sans pour autant renoncer à faire référence, autant que faire se peut, au réel. Le récit est ainsi parsemé des lettres écrites par les différents membres de la famille, comme pour bien prouver aux lecteurs et lectrices que tout ceci a existé.

La rencontre avec l'autre peut aussi être une rencontre avec soi-même, comme c'est le cas chez Joe Kubert. Celui-ci mobilise la fiction afin d'imaginer un passé alternatif, sous la forme de l'uchronie. Dans sa bande dessinée *Yossel*, il se propose de répondre à la question : et si ses parents n'avaient pas réussi à émigrer aux Etats-Unis avant la guerre ? Il part ainsi à la rencontre de son double, Yossel, rencontre d'un *moi* qui est aussi un *autre*. Là encore, la démarche associe étroitement fiction et archives, dans une revendication d'un imaginaire du réel :

J'ai écrit et dessiné ce livre à partir de mes lectures, des données historiques disponibles et des histoires racontées par mes parents. J'y ai incorporé des informations trouvées dans des lettres qu'ils avaient reçues d'amis et de membres de la famille, pendant et après la guerre. J'ai vérifié dates et lieux dans des documents certifiés. Cette expérience a été pour moi très personnelle, un peu effrayante, et d'une certaine manière purifiante. J'en ressentais la nécessité. [...] Ce livre est le résultat de tous mes « si... ? ». C'est une œuvre de fiction basée sur un cauchemar qui a réellement eu lieu³⁶.

Ainsi, les non-témoins ne retranscrivent pas nécessairement leur propre vécu, mais tentent de saisir par le biais de la fiction l'expérience d'un *autre*. Le récit devient un espace de rencontre entre les vivants et les morts. Le détournement des codes de l'autobiographie et de la figure du témoin montre bien en creux la centralité de ce processus narratif et le poids de ce dispositif de vérité. Avec l'ère des non-témoins et l'historicisation à l'œuvre, c'est en effet la question du régime de véridicité des récits fictionnels qui est posée.

Les autobiographies fictives et la quête du « vrai » : un *je* trompeur ?

La quête du « vrai » n'est pas le propre de la littérature pour la jeunesse sur la Shoah. De nombreuses maisons d'édition se sont dotées de collections de romans historiques : Casterman avec « Des enfants dans l'histoire » (1984) ; Fleurus Presse avec « Je lis des histoires vraies » (1992), collection devenue « Histoires vraies » depuis 2011 ; Gallimard avec « Mon Histoire » (2005) ; Oskar Jeunesse depuis 2005 avec « Les aventures de l'histoire » et « Histoire et société » ; Milan Poche et « Tranche de vie » (2004). Ces collections cherchent toutes à faire découvrir l'histoire aux enfants par le biais de fictions inspirés de faits historiques. Ces collections réinvestissent aussi la figure de l'enfant témoin. Anne Vignard dans son analyse de la collection « Mon Histoire » a montré l'importance de l'aspect sériel qui garantit les marqueurs identitaires de la collection : la forme narrative du journal intime, l'organisation visuelle des couvertures, le recours à des héroïnes, le choix de la charte graphique pour chaque époque. Selon elle, bien que les héroïnes soient fictives, le récit tire son authenticité

36. Joe Kubert, *Yossel*, 19 avril 1943, trad. Anne Capron, Paris, Delcourt, 2004, note de l'auteur.

de « faisceaux de marqueurs d'historicité³⁷ » comme le respect des types de vêtements, de la nourriture et des mobiliers de chaque époque, au-delà des faits historiques présents en toile de fond. Mais surtout, ce que cherche à mettre en avant cette collection, c'est l'immersion dans une expérience, un vécu sensible et intime du passé – même si les diaristes sont fictives³⁸. Au final, les marqueurs d'historicité et le dossier documentaire ne sont pas tant là pour attester la réalité des faits historiques que pour donner de la crédibilité à l'expérience dépeinte. Le système d'accréditation ne peut plus reposer sur la seule forme du témoignage – les personnages n'ayant pas existé – mais sur l'inclusion en périphérie du récit de documents historiques. Cette démarche de recours à l'archive comme source d'accréditation et d'authenticité était déjà visible avec les témoignages médiés, avec des explications fournies en note d'auteur ou en postface pour attester d'une référentialité. Dans le cas de ces autobiographies fictives, ce recours aux documents devient essentiel. Ce n'est plus la fiction qui est mise au service de l'histoire mais bien l'histoire qui est mise au service de la fiction, qui vient garantir l'étiquette de « l'histoire vraie » ou « inspirée de faits réels ».

La présence du paratexte, au-delà de l'intérêt pédagogique et documentaire, permet aussi d'évacuer le doute qui pourrait être induit par la fiction. En effet, la fiction est traditionnellement associée au faux, au mensonge. Elle est d'autant plus décriée lorsqu'il est question de la Shoah. On peut penser ici aux positions de Claude Lanzmann, qui dépeint la fiction comme une trahison envers la vérité historique : « la fiction est la transgression la plus grave dans une histoire pareille³⁹ ». Selon Judith Lyon-Caen, la fiction historique, même la plus informée, est toujours porteuse du risque de fictionnaliser la vérité et donc de créer une distorsion⁴⁰. Ce débat n'est pas nouveau, ni propre à la France. Nicole Colin rappelle ainsi la controverse qui débute en 1988 sur la représentation de la Shoah dans la littérature allemande pour la jeunesse, opposant Zohar Shavit et Malte Dahrendorf⁴¹. Shavit dénonce alors des représentations stéréotypées présentant le risque d'une falsification de l'histoire, tandis que Dahrendorf insiste sur l'importance de sortir du silence, quelles que soient par ailleurs les représentations fictives à l'œuvre.

Ainsi, en reprenant les codes de l'autobiographie tout en s'adressant aux enfants, les autobiographies fictives soulèvent la question du pacte de lecture et du risque de confusion que peut induire la fiction. L'usage d'un *je* fictif n'est-il pas trompeur pour le jeune lecteur ? La fiction détourne-t-elle de la vérité historique ? Alors que l'histoire même du génocide est contestée par les négationnistes – qui se nourrissent de l'effacement des traces propre à l'entreprise d'anéantissement nazie – ces questions sont d'autant plus centrales que toutes

37. Anne Vignard, « La collection "Mon Histoire" : quand "l'effet collection" favorise l'individu au détriment de l'Histoire », *Repères*, n° 48, 2013, p. 17-32.

38. Pour notre présent corpus, les ouvrages concernés sont ceux de Mirjam Pressler (*Dans Paris occupé. Journal d'Hélène Pitrou*, Paris, Gallimard, coll. « Mon Histoire », 2006) et de Yael Hassan (*J'ai fui l'Allemagne nazie*, Paris, Gallimard, coll. « Mon Histoire », 2007).

39. Cité dans Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 410.

40. Judith Lyon-Caen, « Morale de la fiction historique. À propos du film *Le fils de Saul* de László Nemes », *La vie des idées*, lavedesidees.fr, 31 mars 2017.

41. Nicole Colin, « La Shoah dans la littérature de jeunesse en langue allemande : face au récit dominant, un autre récit ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 201, 2014, p. 344.

les autobiographies fictives ne sont pas accompagnées d'un paratexte permettant de faire le tri entre ce qui relève de faits historiques avérés et ce qui relève de l'imaginaire de l'auteur. Certaines prennent clairement le parti de l'imaginaire par la mise en scène de narrateurs inattendus. Le cas le plus connu est celui de l'ours en peluche dans l'album *Otto* de Tomi Ungerer, dont la vie est partagée entre le destin de deux enfants allemands, David et Oskar⁴². Depuis la vitrine d'un antiquaire, il confie au lecteur sa rencontre avec David, à qui il est offert en cadeau, et ses aventures dans les jeux conçus par les deux amis. Lorsque David est arrêté avec sa famille parce qu'il est juif, Otto est récupéré par Oskar. La Shoah n'est pas réellement abordée dans cet album, le récit d'Otto n'étant pas celui de David. Il en va de même pour l'album *Les arbres pleurent aussi*, dont la narration est prise en charge par le marronnier qui donnait sur la lucarne de l'Annexe où se cachait la famille d'Anne Frank⁴³. Tout en s'inscrivant dans la filiation du journal d'Anne Frank, ce récit propose une autre perception de l'histoire de la jeune fille. En revanche, dès que les narrateurs ne sont pas fictifs, un paratexte est bien présent pour expliquer la démarche de l'auteur : user de la fiction ne signifie pas tromper son lecteur. Barry Denenberg réalise par exemple l'écriture du journal fictif de Margot, la sœur d'Anne Frank⁴⁴. Cette fois-ci, la narratrice n'est pas fictive puisque Margot a réellement existé, mais la reconstitution de sa subjectivité reste le produit de l'imaginaire de l'auteur. Ce choix fait l'objet d'une justification de l'auteur. Il ne s'agit pas de forger un témoignage et de le faire passer pour vrai.

De même, l'ouvrage *Yankov* de Rachel Hausfater se propose d'imaginer ce qu'aurait pu être le témoignage de Yankov Zeligman, l'un des enfants rescapés du camp de Buchenwald⁴⁵. Par cette autobiographie fictive, elle met en scène le retour à la vie des enfants rescapés, leur lutte contre l'oubli d'eux-mêmes et de leur humanité. La fictionnalité du récit est parfaitement assumée par l'autrice dès la préface. Pour autant, ce récit ne livre-t-il pas, à sa manière, une expérience du traumatisme porteuse d'un savoir qui lui est propre ? Le récit met ici en scène la question de la résilience et de la reconstruction identitaire. La structure du récit en trois parties, « le camp », « nulle part » et « la maison », vient symboliser le parcours à la fois géographique et psychique du personnage. Yankov recouvre peu à peu son humanité et son individualité, il réapprend à répondre à son nom, à manger, à dormir, à jouer comme un enfant. En creux, c'est toute l'entreprise de déshumanisation qui se donne à voir. Ce type de récit invite à interroger les modes d'énonciation de la vérité, de même que les modes de compréhension de l'histoire. N'envisager la fiction que sous le prisme du faux, c'est ignorer sa capacité à faire comprendre autrement. Je rejoins ici l'hypothèse formulée par Etienne Anheim et Antoine Lilti sur les savoirs de la littérature : l'esthétique d'un texte peut être porteuse d'un savoir historique, pas seulement par les représentations historiques qui s'y joueraient, mais par l'historicité de l'expérience humaine qui se matérialise dans le langage⁴⁶.

42. Tomi Ungerer, *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*, Paris, L'École des Loisirs, 1999.

43. Irène Cohen-Janca, *Les arbres pleurent aussi*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2009.

44. Barry Denenberg, *Anne Frank et les siens : toute une vie*, trad. Rose-Marie Vassalo, Paris, Flammarion, 2005.

45. Rachel Hausfater, *Yankov*, Paris, Thierry Magnier, 2014.

46. Etienne Anheim et Antoine Lilti, « Introduction », *Annales. Histories, Sciences sociales*, n° 65, « Savoirs de la littérature », 2010, p. 253-260.

Conclusion

Ainsi, des autobiographies des témoins aux autobiographies fictives pour la jeunesse, en passant par tout un nuancier de fictions de témoignages, la mobilisation de l'écriture de soi se propose de donner accès à la subjectivité des « enfants-Shoah », à une compréhension de l'histoire sous l'angle de l'expérience vécue, ou à un « savoir existentiel » pour reprendre le terme de Vincent Jouve⁴⁷, notamment par les ressorts de l'empathie au sens où l'entend le sociologue Omar Zanna⁴⁸. Celui-ci distingue en effet l'empathie, capacité à se mettre à la place d'autrui sans jamais se confondre avec lui, de la compassion qui n'implique pas cette mise à distance dans le processus d'identification. Les récits autobiographiques des enfants-Shoah ne sont pas seulement un dialogue du *je* de l'auteur adulte avec le *je* de l'enfant qu'il était, ou un espace de mémoire alternative pour des auteurs non-témoins enquête de ré-affiliation avec des membres de leur famille disparus, mais aussi un lieu de rencontre entre le *je* du lecteur et le *je* du narrateur, tout en conservant un principe d'altérité.

Si la forme du témoignage est associée à l'énonciation de la vérité d'une expérience vécue, faisant craindre, face au négationnisme, que la fiction ne vienne affaiblir et déformer cette vérité, l'usage de dispositifs fictionnels peut contribuer à l'énonciation d'expériences autres. En cela, la fictionnalisation du témoignage nous informe autant de l'aura de la figure du témoin que du vide laissé par l'entreprise génocidaire, la fiction venant explorer des marges de manœuvre au-delà des traces et des archives. La génération des non-témoins compose avec ce vide et reconfigure les codes du genre autobiographique pour proposer des récits alternatifs dans lesquels le *je* propose une rencontre avec l'*autre* ; rencontre qui demeure impossible – Jacques Saglier ne connaîtra jamais sa tante Marie – mais l'essentiel est ailleurs. La compréhension de l'histoire est portée par les questionnements des auteurs à l'origine de leur fiction de témoignage. Au-delà de la vérité des faits, il reste les « et si ? » et l'acceptation des limites de notre compréhension de ce que fut l'expérience de la Shoah.

Bibliographie

- ANHEIM Etienne et LILT Antoine, « Introduction », *Annales. Histories, Sciences sociales*, n° 65, « Savoirs de la littérature », 2010, p. 253-260. shs.cairn.info/revue-Annales-2010-2-page-253
- BARJONET Aurélie, *L'Ère des non-témoins. La littérature des « petits-enfants de la Shoah »*, Paris, Kimé, 2022.
- BOUJU Emmanuel, « La conscription fictionnelle des témoins, ou l'historicisation du roman contemporain », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le Roman français contemporain face à l'histoire*, Paris, Quodlibet, 2014, p. 77-87.
- CARUTH Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- COHEN-JANCA Irène, *Les arbres pleurent aussi*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2009.
- COLIN Nicole, « La Shoah dans la littérature de jeunesse en langue allemande : face au récit dominant, un autre récit ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 201, 2014, p. 341-362.

47. Vincent Jouve, « Qu'est-ce qui fait la valeur des textes littéraires ? », *Revue des sciences humaines*, n° 283, 2006, p. 75.

48. Omar Zanna et Bertrand Jarry, *Cultiver l'empathie à l'école*, Paris, Dunod, 2018.

- COQUIO Catherine, « Les "bourreaux" en héritage. Remarques sur le témoin et l'héritier à propos des *Bienveillantes* », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Éditions PETRA, 2012, p. 337-367.
- DECOUT Maxime, *Faire trace. Les écritures de la Shoah*, Paris, Corti, 2023.
- DECOUT Maxime et HANHART-MARMOR Yona (dir.), « Enquêter sur la Shoah aujourd'hui », *Europe*, n° 1125-1226, 2023.
- DEGUY Michel (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.
- DENENBERG Barry, *Anne Frank et les siens : toute une vie*, trad. Rose-Marie Vassalo, Paris, Flammarion, 2005.
- ERBEN Eva, *Oubliée, souvenirs d'une jeune fille juive*, trad. Anne Karila, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Neuf », 2001.
- GREIF Jean-Jacques, *Une nouvelle vie, Malvina*, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Medium », 2000.
- GRONOWSKY Simon, *Simon, le petit évadé*, Paris, Luc Pire, 2005.
- GRUENBAUM Michael, *Quelque part le soleil brille encore. Témoignage d'une enfance dans le camp de Terezin*, récit recueilli par Todd Hasak-Lowy, trad. Faustina Fiore, Paris, Didier Jeunesse, 2018.
- HANHART-MARMOR Yona, « L'ère de la filiation inversée dans la littérature mémorielle contemporaine », *French Studies*, vol. 76, n° 1, 2022, p. 52-70. doi.org/10.1093/fs/knab21
- HAMAIDE-JAGER Éléonore, « La Shoah, un sujet galvaudé ? », *Ricochet*, ricochet-jeunes.org, 5 octobre 2010.
- HAUSFATER Rachel, *Yankov*, Paris, Thierry Magnier, 2014.
- HIRSCH Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- JABLONKA Ivan (dir.), *L'Enfant-Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- JOFFO Joseph, *Un sac de billes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1973.
- JOUBE Vincent, « Qu'est-ce qui fait la valeur des textes littéraires ? », *Revue des sciences humaines*, n° 283, 2006, p. 63-78.
- KNOBEL FLUEK Toby, *Souvenirs de ma vie dans un village de Pologne*, trad. Jean-François Ménard, Paris, Gallimard, coll. « Page Blanche », 1990.
- KUBERT Joe, *Yosel, 19 avril 1943*, trad. Anne Capron, Paris, Delcourt, 2004.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LÉVÊQUE Mathilde, « L'autobiographie dans la littérature pour la jeunesse », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 505-507.
- LOBEL Anita, *Un monde bouleversé*, trad. Valérie Dayre, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Medium », 2005.
- LYON-CAEN Judith, « Morale de la fiction historique. À propos du film *Le fils de Saul* de László Nemes », *La vie des idées*, laviedesidees.fr, 31 mars 2017.
- MULLER Annette, *La Petite Fille du Vel d'Hiv*, Paris, France Loisirs, 1992, p. 54-55.
- PIRART François et GRONOWSKY Simon, *Simon, l'enfant du 20^e convoi*, Paris, Milan Poche, coll. « Histoire », 2008.
- SAGLIER Jacques, *Je m'appelle Marie*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Scripto », 2011.
- SIRON Nicolas, *Témoigner et convaincre. Le dispositif de vérité dans les discours judiciaires de l'Athènes classique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.
- SPIEGELMAN Art, *Maus*, t. 1, *Mon père saigne l'histoire*, trad. Judith Ertel, Paris, Flammarion, 1987.
- *Maus*, t. 2, *Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, trad. Judith Ertel, Paris, Flammarion, 1992.
- UNGERER Tomi, *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*, Paris, L'École des Loisirs, 1999.
- VIGNARD Anne, « La collection "Mon Histoire" : quand "l'effet collection" favorise l'individu au détriment de l'Histoire », *Repères*, n° 48, 2013, p. 17-32.
- WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.
- ZANNA Omar et JARRY Bertrand, *Cultiver l'empathie à l'école*, Paris, Dunod, 2018.