

FRANÇOIS RASTIER\*

## EUMÉNIDES ET POMPIÉRISME – REFUS D'INTERPRÉTER

Le roman devenait aussi difficile à faire que monotone à lire ;  
il n'y avait point d'individu qui n'eût éprouvé d'infortune, en quatre ou cinq ans,  
que n'en pouvait peindre, en un siècle, le plus fameux romancier de la littérature.  
Il fallait donc appeler l'enfer à son secours pour composer des titres à l'intérêt,  
et trouver dans le pays des chimères ce qu'on savait couramment,  
en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans ce siècle de fer.

Sade, *Idée sur les romans*

Les prix littéraires qui ont couronné *Les Bienveillantes*, le Goncourt et le Grand prix du roman de l'Académie française, le succès de librairie qui s'ensuivit (671.787 exemplaires vendus entre le 21 août 2006 et le 21 décembre 2008, plus 114.770 en format de poche) valurent à Jonathan Littell d'obtenir la nationalité française pour « contribution au rayonnement de la France ». Le président de la République le déclara un de ses livres préférés, aux côtés de ceux de Céline et d'Albert Cohen. Les débats suscités alors ne firent qu'étendre la couverture médiatique de ce « phénomène de société<sup>1</sup> ».

On a proposé de cet ouvrage trois sortes d'interprétations, historiques, psychologiques (surtout psychanalytiques) et littéraires ; elles sont souvent mêlées dans les mêmes textes, mais leur articulation n'est pas problématisée. Deux questions s'ouvrent à nous : comment les interprétations historique et psychanalytique pourraient-elles se compléter sans s'affaiblir ? Comment ces interprétations pourraient-elles se déployer en négligeant la question complexe du rapport du roman à l'histoire et à la psychanalyse ? Enfin, si *Les Bienveillantes* est bien une œuvre littéraire, ce que semblent attester ses prix, il faudra caractériser son statut pour l'interpréter.

\* CNRS-Inalco, Paris.

## L'INTERPRÉTATION HISTORIQUE

*Les faits.* – L'interprétation historique domine la réception de ce livre dont la première phrase s'achève par : « laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé ». Affichant un professionnalisme à l'américaine, Littell a compilé la documentation classique pour attester que son roman est historiquement fondé. Bien qu'il néglige de détailler ses sources, quiconque connaît ces classiques peut reconnaître jusqu'au déroulement linéaire de leur plan et déceler les passages réécrits.

La revendication historique lui a valu les *satisfecit* d'historiens comme Pierre Nora, Christian Ingrao, Max Gallo<sup>2</sup>. Même Claude Lanzmann décerne à Littell un brevet d'historien. Tous saluent l'exactitude et la parfaite information<sup>3</sup>. Le leurre a parfaitement fonctionné, et les historiens ont traité d'un roman historique sans se demander si l'histoire en question n'était pas un simple décor pour une fiction vendeuse<sup>4</sup>.

Quelle conception de l'histoire est-elle représentée ici, tant par les historiens laudateurs que par Littell lui-même ? L'histoire est-elle une accumulation de petits faits vrais ou un effort de compréhension, d'objectivation à partir de tous les documents disponibles ? Le rapport de ce livre à l'histoire peut se caractériser ainsi : rien n'est vrai que les faits (et encore).

*Comment défaire l'histoire.* – Littell reprend trois moyens éprouvés de dégrader l'histoire des historiens : n'en retenir que les faits ; s'en servir comme décor ; la faire régresser vers le témoignage de ceux qui ont tout intérêt à la travestir, en premier lieu les bourreaux. Littell défait ainsi l'œuvre des historiens, d'abord en démembrant en faits des documents déjà élaborés, triés, hiérarchisés ; puis, là où ils avaient introduit une objectivité, il introduit une subjectivité négatrice : l'histoire est vue par un personnage soigneusement pervers qui la mêle à ses fantasmes. Ce bourreau tient un plaidoyer à décharge, depuis la première ligne : ce qui suit, dans l'intertexte immédiat l'incipit *Frères humains*, c'est *N'ayez les cœurs contre nous endurcis* (Villon, *Grand Testament*, v. 2.). Ainsi les lecteurs deviennent-ils frères du bourreau et le *nous* qui chez Villon désigne des victimes désigne ici les bourreaux. Si l'objectivation est ainsi récusée, l'objectivité critique l'est *a fortiori*. Comment le roman historique peut-il donc réviser l'histoire ? La révision « respectueuse » emprunte ici quatre voies principales.

(i) Littell affaiblit les faits attestés par d'autres qui ne pourraient l'être. Dans la première édition, le narrateur, Max Aue, tord impunément le nez d'Hitler, dans la deuxième il le mord. En révisant dans tous les sens son livre, Littell met ainsi en scène la révision de l'histoire et sa propre toute-puissance<sup>5</sup>. Que signifie encore la scène onirique, deux fois rappelée, où Hitler se revêt du châle de prière des juifs pieux ? Rien de plus qu'une confusion de toutes les caté-

gories où bourreaux et victimes échangent leurs attributs, ce qui déréalise l'histoire qui a servi de matière.

(ii) Derrière l'accumulation des faits, on peut nier les responsabilités : le nazi narrateur est tout à la fois meurtrier et sauveur – et non sans circonstances atténuantes, puisqu'il a sauvé 18 000 juifs, dix-huit fois plus que Schindler (cf. p. 733). Mieux, Aue semble témoin de ses crimes et non leur acteur, apparemment responsable, mais non coupable. Dans les scènes de meurtre qu'il commet, les choses ont l'air de se faire toutes seules. La dénégarion de l'acte est incluse dans sa description, et, le bourreau devenu spectateur, les victimes semblent des éléments du paysage.

(iii) Si Littell puise chez les historiens, il oublie complètement les témoins et les résistants. Ici le narrateur s'égale au témoin en contredisant tous les critères du témoignage et le roman historique devient ainsi tout à la fois un témoignage imaginaire, un faux témoignage et un plaidoyer à décharge.

(iv) Brouillant les frontières entre victimes et bourreaux, Littell va bien au-delà d'une simple inversion des valeurs. Même s'ils divergent, l'historien et le témoin se rencontrent dans la même volonté d'établir les faits et les responsabilités. Pour cela, tous les documents sont intéressants, même ceux qui émanent des bourreaux<sup>6</sup>. Ainsi Primo Levi a-t-il préfacé les mémoires du commandant d'Auschwitz, car le document devient une pièce à conviction par sa teneur même. Mais les témoignages des bourreaux imaginaires et des victimes réelles ne peuvent évidemment être mis sur le même plan.

(v) Des lecteurs allemands ont vu à bon droit dans l'ouvrage de Littell une déculpabilisation du Reich. La présentation du nazisme comme une option politique personnelle parmi d'autres va dans le même sens. Aue aurait simplement fait ce choix au mauvais moment : « Au départ, ce n'est pas un salaud, c'est plutôt quelqu'un de bien. [...] Et puis après... Il a fait ce qu'on lui a dit de faire. C'est malheureux, mais c'est comme ça. C'est un garçon obéissant » (Littell, *Le Figaro*<sup>7</sup>).

(vi) À présent, certains voudraient que la mission du témoignage passe des survivants à leurs bourreaux. Dans un compte-rendu favorable des *Bienveillantes*, un historien écrit : « Les lecteurs sont fascinés parce qu'ils sentent bien que, si l'on veut comprendre les massacres, les atrocités, il faut en passer par le discours des bourreaux, pas par celui des victimes, innocentes par définition » (Christian Ingrao, *Libération*, 7.11.2006). On voit mal pourquoi la culpabilité serait une garantie historique ; selon cette thèse de la vérité dans le Mal, seuls les

criminels diraient la vérité : la parole, l'autorité, reviendraient donc à Eichmann, Barbie, etc., qui tous ont nié ou minimisé, euphémisé.

L'aboutissement de ce processus est l'usurpation par le bourreau fictif de la fonction tenue jusqu'alors par les témoins réels. La délégitimation du témoignage est accomplie quand on prend pour réalité l'histoire vue par un personnage de roman. La confusion est ainsi consommée quand Susan Suleiman présente Aue comme un *témoin historique fiable*, confondant personne et personnage, anachronisme et science historique : « Contrairement à Lanzmann, je trouve ce genre d'examen rétrospectif déguisé (on pourrait l'appeler *narration anachronique*) non pas une faiblesse du roman mais une de ses plus grandes forces, et une invention très originale. En faisant de son narrateur SS un témoin historique fiable (c'est-à-dire quelqu'un qui fonctionne comme un témoin informé par la connaissance historique ultérieure), Littell accomplit quelque chose d'entièrement nouveau. Car ici la vérité historique, qui inclut non seulement les faits mais aussi la tentative de rendre compte de leurs implications éthiques et psychologiques, sort de la bouche d'une personne qui faisait partie du système responsable des horreurs qu'il relate, un système dont il décrit en détail le fonctionnement<sup>8</sup>. » Peu importe alors que ce nazisme soit historiquement fabuleux, puisqu'il s'agit de fait de le rendre actuel, désirable et vendeur, en s'attirant de surcroît les suffrages des intellectuels et des universitaires.

*Bourreaux ordinaires et extraordinaires.* – Les bourreaux ordinaires ne nous disent pas grand-chose sur la nature humaine, mais beaucoup sur le conformisme et plus encore sur la responsabilité historique écrasante du régime. Or, on serait bien en peine de décrire le point de vue du bourreau : (i) il n'en exprime pas spontanément ; (ii) quand il y est contraint, il multiplie dénégations et autojustifications ; (iii) il reste un homme sans point de vue, parce que tout point de vue suppose un engagement éthique, alors même que le bourreau reste indifférent et n'est remarquable que par son vide, son absence de pensée.

La thèse des bourreaux ordinaires n'est soutenable que dans la perspective théologique du Mal en chacun de nous. Aue, docteur en droit, déclare aux lecteurs : « Vous ne pourrez jamais dire : tu ne tueras point » ; tuer serait donc le propre de l'homme.

*Clin d'œil à la théologie politique d'aujourd'hui.* – En détruisant l'intelligibilité historique, Littell iconise Auschwitz, qui devient un modèle abstrait transposable partout jusqu'à pouvoir devenir la norme : « Le camp lui-même, avec toute la rigidité de son organisation, sa violence absurde, sa hiérarchie méticuleuse, ne serait-il qu'une métaphore, une *reductio ad absurdum* de la vie de tous les jours ?<sup>9</sup> » Dans cette parfaite banalisation, on reconnaît ici le thème du *nomos de la terre*, développé récemment par Giorgio Agamben à la suite de Carl Schmitt.

Ce thème se concilie parfaitement avec certaines formes actuelles du radicalisme politique<sup>10</sup>. Mais puisqu'Auschwitz est partout, il n'est plus nulle part.

#### QUI PSYCHANALYSER ?

L'interprétation psychanalytique s'attache au héros, secondairement à l'auteur. Elle fait l'objet d'un article laudateur dans la *Revue Française de Psychanalyse*, par André Green. Dans une table ronde d'hommage à Littell organisée à l'École Normale Supérieure peu après la parution, Julia Kristeva évoquait la « déflagration pulsionnelle » du narrateur, « la féminisation victimaire de cette homosexualité passive » et concluait : « La justesse psychologique [...] est remarquable<sup>11</sup>. » Peut-on psychanalyser un personnage et non une personne ? Comme cette question méthodologique élémentaire n'est pas posée, cette analyse de table ronde reste dans l'ordre du fantasme.

Au lieu de diagnostiquer Max Aue, examinons comment ce personnage est sémantiquement constitué. Il combine toutes sortes de traits antithétiques : nazi et juif (circoncis), homme et femme (homosexuel passif), cultivé et barbare, violent et travaillant dans la dentelle (le narrateur est un industriel de la dentelle), etc. Invraisemblable, ce personnage ne doit pas être jugé à l'aune de l'histoire, mais concrétise de fait la volonté d'imposer une irrationalité : la coexistence des contraires est un moyen éprouvé de la perte de sens. Aue échappe à tout jugement esthétique ou historique : les crimes d'un ectoplasme sont-ils condamnables ? La prétention à la vraisemblance, nécessairement conventionnelle, supposerait quelque déférence à l'égard d'une norme : l'invraisemblance en revanche témoigne de la toute-puissance du narrateur que l'auteur invite à partager.

Au demeurant, les héros inconsistants restent caractéristiques de l'anti-humanisme théorique, de Sade à Bataille (références majeures de Littell) jusqu'à Houellebecq<sup>12</sup>. Le libertin sadien est sans identité marquée, encore plus stéréotypé que ses victimes. Comme Aue, il est passif jusque dans le crime. Il considère l'autre comme un matériau. Même dans la jouissance proprement dite, il se caractérise par son anesthésie et par sa propension à assommer le lecteur de tirades pédantes. Littell, traducteur de Sade, a retenu sa leçon.

L'Enfer promis relève cependant du second rayon, celui du feuilleton, qui a beaucoup emprunté au roman noir dont Sade a fait son ordinaire. La nonchalance narrative, les ficelles et les chevilles du récit tâcheront vont dans le même sens : l'histoire est un décor, le personnage un ectoplasme, et sans les atrocités érotisées qui sont là pour le piéger, le lecteur n'irait pas loin. On objectera peut-être qu'il est difficile de se projeter dans ce héros circoncis-SS-scatophage-hypochondre-homosexuel-incestueux-matricide-exterminateur-sauveur-ubiquiste-omniscient ; mais n'est-il pas l'envers de l'homme quelconque, du M. Tout-le-monde à la façon d'Hitler ?

## COMMENT RÉCONCILIER L'HISTOIRE ET LA PSYCHANALYSE

Comme le néo-platonisme permit jadis aux nobles dames de parler d'amour, la psychanalyse sert volontiers à parler de sexe. Même si le semblant de psychanalyse semble détruire le semblant d'histoire, les deux leurres, psychanalytique et historique, se complètent : ils s'adressent concurremment au freudo-marxisme spécifiquement français qui est devenu la *koiné* du nouveau mandarinat.

La principale célébration de Littell en sa présence se tint à l'École Normale Supérieure (où Lacan officia jadis sur l'invitation d'Althusser). L'organisatrice principale, Julia Kristeva, naguère figure emblématique du freudo-marxisme, salua alors la « virtuosité d'une narration qui a réussi à intégrer l'histoire dans la psychopathologie d'un homme<sup>13</sup> ». En même temps que l'histoire est absorbée dans le tableau clinique, le bourreau bénéficie des circonstances atténuantes de la pathologie.

Au-delà, Littell propose une synthèse miroitante des deux courants majeurs de l'intelligentsia française : (i) le courant du freudo-marxisme althusserien qui dépossède l'histoire par le sujet (réduit *in fine* à ses pulsions, et/ou à sa position de classe); (ii) celui du nietzschéo-heideggerisme qui fait explicitement violence à l'histoire. Si ces deux courants s'unissent dans un antihumanisme théorique, comme toujours dans les alliances gauche-droite, la droite domine. Et dans le débat entre histoire et psychanalyse, la psychanalyse l'emporte : les récits de rêves onirisent l'histoire par leurs invraisemblances.

Derrière le langage psychanalytique se profile une topique d'extrême droite. Dans *Les Bienveillantes*, même si l'obsession scatologique prégnante peut être lue comme un indice de satanisme (Belzébuth, seigneur des mouches, s'annonce par sa puanteur), elle n'est pas sans rapport avec le nazisme lui-même : les SS dénommaient *Dreck* les cadavres et Auschwitz l'*anus mundi*. De même, toutes les extrêmes droites associent culture et homosexualité en arguant d'une parenté entre raffinement intellectuel et effémination.

L'histoire sert ainsi de décor à la violence érotisée<sup>14</sup>, cependant que transgression sexuelle et fascination vont de pair. L'articulation entre l'interprétation historique et la lecture psychanalytique devient alors un double leurre : ce qui est en jeu, ce n'est pas l'histoire mais la violence, ce n'est pas la psychanalyse, mais c'est l'*érotisation*. Rendre désirable la violence est un objectif majeur de la théologie politique, qui entend déclencher et légitimer l'agression guerrière<sup>15</sup>.

La psychanalyse sert ici à cautionner une vision libidinale de l'histoire, les événements trouvant leur seule intelligibilité dans les pulsions des acteurs (en l'occurrence les bourreaux) et notamment dans leur sexualité. *Le sec et l'humide* (Gallimard), petit *making-of* publié en 2008 par Littell, permet de voir comment. Pour compenser peut-être l'inconsistance flagrante de son héros, qui n'aurait pas tenu une heure dans l'appareil nazi, il indique que son modèle est Léon Degrelle,

extrémiste belge qui forma la division SS Wallonie et la commanda sur le front de l'Est. Derrière cette figure se profile en fait la principale source et le patron stylistique des *Bienveillantes* : *La campagne de Russie 1941-1945*, long récit que Degrelle publia en 1949 (Agence Littéraire Générale, Tanger); on y retrouve le même pompiérisme désuet, même *name-dropping* obsessionnel (cf. p. 25-26), le même goût de l'horreur sordide, le même mépris des victimes et du lecteur. Toutefois, l'intérêt historique et qualité littéraire du récit de Degrelle demeurent nettement meilleurs, même s'ils ne suffisent pas à en recommander la lecture.

Tout en multipliant les anecdotes biographiques qui laissent de côté la responsabilité historique de Degrelle et reprennent d'ailleurs beaucoup de ses propres mensonges, Littell développe une analyse littéraire, tributaire du binarisme structuraliste, pour poser que la « pensée » de Degrelle est organisée autour de l'opposition entre le sec et le dur, virils, et l'humide et le mou, féminins<sup>16</sup>. On sait ce que l'univers mythique du fascisme doit à un dualisme de lointaine ascendance gnostique; on sait ses obsessions et sa théorie sexuelle de l'histoire. Aussi l'explication de Littell met-elle en œuvre des catégories nazies pour décrire le nazisme, conformément d'ailleurs au projet de prendre un criminel nazi pour témoin. Les nombreux hors-texte, photographies nazies de propagande, semblent avoir une valeur d'attestation historique, mais servent surtout à la fascination.

Dans *Le sec et l'humide*, Littell présente *Les Bienveillantes* comme « né de la rencontre entre les thèses d'un chercheur allemand brillant et insaisissable – Theweleit – et un texte d'un fasciste belge où celui-ci, par le jeu des images et de la langue, laisse lire la structure même de sa pensée » (4<sup>e</sup> de couverture). L'analyse de la « pensée » de Degrelle se limite à celle de ses « états corporels », incarnation dérisoire de l'histoire. *Le sec et l'humide* est ainsi postfacé par Klaus Theweleit : « Je considérerais la réalité politique meurtrière d'un État fasciste non comme la conséquence des convictions, des idées ou des intérêts industriels en jeu, mais comme la traduction des états corporels dévastateurs dont souffraient ses protagonistes. L'État fasciste est une réalité produite par le corps de celui que j'appelle le « mâle-soldat » » (2008, p. 117-118). Le Corps, on le sait, a remplacé pour le romantisme tardif où nous sommes l'Esprit absolu<sup>17</sup> : anhistorique, il explique l'histoire et permet de mettre l'individu au-dessus de tout, au détriment de toute connaissance historique. Bref, la guerre et la résistance n'auraient été que des joutes et rivalités sexuelles<sup>18</sup>.

## CONDITIONS D'UNE INTERPRÉTATION LITTÉRAIRE

L'histoire et la psychanalyse se complètent, fantasmes et cauchemars se mêlant aux événements, s'y incrustant comme dans ces scènes de réalité augmentée où des éléments virtuels sont insérés dans des scènes réelles. Ainsi le principe de réalité historique est-il détruit par le principe de plaisir pulsionnel.

La plupart des critiques en évitent une troisième lecture, qui serait l'interprétation proprement littéraire: les débats sur l'histoire, sur le caractère du héros, sur la légitimité de mettre en scène des bourreaux, ne manquent pas, mais on ne trouve dans le dossier critique presque aucune analyse littéraire. La plupart des commentateurs soulignent la « puissance » de l'œuvre, un petit nombre se bornant à mentionner son style académique.

*Une langue évasive.* — Si la langue des *Bienveillantes* procède d'un genre, c'est sans doute celui du *best-seller* nazifiant. L'ouvrage a été visiblement pensé en anglais et la gaucherie obstinée du style s'explique notamment par des centaines d'anglicismes<sup>19</sup>. Hanté par l'anglo-américain, le livre est toutefois bruité par l'allemand: chaque page contient des mots allemands, souvent des titres, comme en témoigne ce dialogue: « Je voudrais vous parler, *Herr Sturmbannführer* ». — « De quoi, *Herr Obersturmführer*? » — « Du *Führervernichtungsbefehl*<sup>20</sup> ». D'une ignorance péremptoire, ce langage sert à attester une profonde germanité, celle des SS de série B. Elle n'atteste pas seulement la pédanterie ignare dont témoigne le glossaire annexé au roman, mais aussi un touchant souci de couleur locale: comme chez Meissonnier et les peintres pompiers, il ne manque pas un bouton de guêtre, pas un grade clinquant.

Cette hétérogénéité linguistique purement ornementale ne se relie à aucun projet esthétique déterminable<sup>21</sup>. Elle illustre en revanche une stratégie générale de *name dropping*, de Blanchot à Voss, de Brasillach à Degrelle, qui atteste la conception que Littell a de la culture: celle des dîners en ville.

L'absence de langage propre de l'écrivain et de ses personnages laisse place à l'envahissement par les clichés. Les chevilles du feuilletton deviennent des incises grossières: « “Une maison de fous, quoi”, poussa grossièrement Häfner » (p. 43) « le rembarra Callsen » (*ibid.*).

En créant un effet de réel empirique, le *name dropping* relève du détail pompiériste. Littell précise: « Les détails, c'est la dernière couche, c'est comme la finition d'un tableau<sup>22</sup> ». Dans les véritables témoignages, le détail assume une fonction toute différente; ainsi chez Levi, chez Antelme ou chez Chalamov, qui trace un projet antithétique: « La prose à venir m'apparaît simple, rien d'ampoulé, une langue précise où seul, de temps à autre, surgit le nouveau, pour la première fois à nos yeux un détail, un élément saisi sur le vif. À partir de ce détail, le lecteur doit s'étonner et croire tout le récit...<sup>23</sup> » Que la simplicité puisse attester et révéler, c'est l'antithèse du propos de Littell, ampoulé, imprécis.

#### *Des victimes dépossédées de leur mort*

Voici quatre épisodes de meurtres exemplaires qui font système, par des oppositions comme hommes vs femmes, public vs caché, victimes historiques vs personnages de fiction.

(i) Aue fait assassiner un patriarche juif immémorial, Ibrahim, avec qui il devise en grec ancien: « Le vieux tomba comme une poupée dont on a sectionné les fils, d'un coup » (p. 266). Bien qu'en choisissant Oreste comme modèle, Aue passe pour un anti-Edipe, Littell figure ce meurtre du père par un assassinat presque miséricordieux, car Aue fait tuer Ibrahim, résigné, à sa demande. La déshumanisation a lieu, Ibrahim n'est plus un homme, mais une « poupée » (un anglicisme évident: *poupée* traduit *puppet*, marionnette). Or l'on sait que les mourants et défunts des camps étaient appelés des *Figuren*: l'effacement du meurtre et la spectacularisation de la mort se joignent sur le petit théâtre de marionnettes.

(ii) Nous disposons de photos et de récits de la pendaison de Wolf Kieper, cadre communiste, à « Lemberg » (Lviv); dans le style de Bataille, son modèle revendiqué, Littell y ajoute de son cru: « Sous sa chemise, il était nu, je voyais avec horreur sa verge engorgée, il éjaculait encore » (p. 94). C'est un affront abject à la mémoire du supplicié<sup>24</sup>.

(iii) Littell déclare avoir entrepris son livre en 2001 après avoir vu la photo du cadavre d'une jeune russe ainsi mise en scène: « C'était une jeune fille assez maigre, au visage touché par l'hystérie, encadré de lourds cheveux noirs coupés court, très grossièrement, comme au sécateur » (2006, p. 170)<sup>25</sup>. « Un officier lui lia les mains, la plaça sous la potence et lui mit la corde au cou. Alors, les soldats et les officiers présents défilèrent à tour de rôle et l'embrassèrent l'un après l'autre sur la bouche. [...] Lorsque vint mon tour, elle me regarda, un regard clair et lumineux, lavé de tout, et je vis qu'elle, elle comprenait tout, savait tout, et devant ce savoir si pur j'éclatai en flammes. Mes vêtements crépitaient, la peau de mon ventre se fendait, la graisse grésillait, le feu rugissait dans mes orbites et ma bouche et nettoyait l'intérieur de mon crâne. L'embrasement était si intense qu'elle dut détourner la tête. Je me calcinai, mes restes se transformaient en statue de sel; vite refroidis, des morceaux se détachaient, d'abord une épaule, puis une main, puis la moitié de la tête. Enfin, je m'effondrai entièrement à ses pieds et le vent balaya ce tas de sel et le dispersa. Déjà l'officier suivant s'avavançait, et quand tous furent passés, on la pendit » (p. 171). « La corde s'était cassée ou on l'avait coupée, et elle gisait dans la neige du jardin des Syndicats, la nuque brisée, les lèvres gonflées, un sein dénudé rongé par les chiens. Ses cheveux rêches formaient une crête de Méduse autour de sa tête et elle me semblait fabuleusement belle, habitant la mort comme une idole, Notre-Dame-des-Neiges » (p. 171).

Plusieurs formes se succèdent et se superposent ici: des références au pétrarquisme, aux crématoires, au châtimement de Sodome et aux statues de sel, on passe au thème lacanien du corps morcelé, repris ensuite dans le « je m'effondrais entièrement à ses pieds ». La chute en morceaux puis en poudre rappelle un

morceau de bravoure de Tex Avery : le loup érotomane, qui tombe en poussière aux pieds de la *pin-up*, dans *Red Hot Riding Hood*<sup>26</sup> ; une dernière allusion au Notre-Dame-des-Fleurs de Jean Genet achève ce collage caractéristique de la *pop culture*, qui déréalise tout substrat historique et interdit toute intelligibilité. La tête du narrateur est d'emblée assimilée à un crématoire, le lieu de la négation qui fait disparaître les traces. Ces traces sont celles de la femme décrite. Littell s'appuie sur une photo du cadavre de Zoïa Kosmodemianskaïa, 18 ans, partisane russe, prise par un soldat allemand le 29 novembre 1941 et reflétant parfaitement le point de vue dégradant du nazi. Littell l'iconise par un commentaire purement esthétisant : « Ce qui est extraordinaire dans cette image c'est qu'on perçoit à quel point cette femme a pu être belle », explique-t-il dans un entretien<sup>27</sup>. L'effacement de l'identité est d'autant plus notable que Zoïa Kosmodemianskaïa reçut dès son assassinat le titre d'Héroïne de l'Union soviétique<sup>28</sup>. Dans l'affront nécrophile fait à sa dépouille, dans le pathos gesticulatoire, dans l'idéalisation de la mort (cf. « idole »), elle est privée de son nom et de l'action de résistance pour laquelle elle a perdu la vie<sup>29</sup>.

(vi) Voici à présent le narrateur dans un des plus grands charniers d'Ukraine : « Près de moi, on amenait un autre groupe : mon regard croisa celui d'une belle jeune fille, presque nue mais très élégante, calme, ses yeux emplis d'une immense tristesse. Je m'éloignai. Lorsque je revins elle était encore vivante, à moitié retournée sur le dos, une balle lui était sortie sous le sein et elle haletait, pétrifiée, ses jolies lèvres tremblaient et semblaient vouloir former un mot, elle me fixait avec ses grands yeux surpris, incrédules, des yeux d'oiseau blessé, et ce regard se planta en moi, me fendit le ventre et laissa s'écouler un flot de sciure de bois, j'étais une vulgaire poupée et ne ressentais rien, et en même temps je voulais de tout mon cœur me pencher et lui essuyer la terre et la sueur mêlée sur son front, lui caresser la joue et lui dire que ça allait, que tout irait pour le mieux, mais à la place je lui tirai convulsivement une balle dans la tête, ce qui après tout revenait au même, pour elle en tout cas si ce n'était pour moi » (p. 126). Revoilà le topos pétrarquisant du coup de foudre, avec l'échange des regards, le thème de la flèche (« son regard se planta en moi »). On retrouve le narrateur naguère statue maintenant mannequin rempli de sciure, la dispersion de son corps et le forçement de commande (« convulsivement, fabuleusement »). Mais le caractère composite de ce pathos ne peut cacher le style midinette : « ses jolies lèvres tremblaient et semblaient vouloir former un mot, elle me fixait avec ses grands yeux surpris, incrédules, des yeux d'oiseau blessé », cela pourrait parfaitement figurer dans la collection Harlequin. Ces *yeux d'oiseau blessé*, notamment, visent la sensiblerie en reprenant l'imagerie des poulbots<sup>30</sup>. Le kitsch alterne la mièvrerie (*immense tristesse, jolies lèvres*, etc.) et la violence (*tirait convulsivement*), de telle manière que cette pornographie du meurtre reste fleur bleue : par exemple, soulignant la

poésie du roman, Julia Kristeva se dit émue par les « magnifiques paysages », les « papillons qui volettent ». Mais la violence s'exerce aussi, bien entendu sur la langue dans la vulgarité des jurons pseudo-nazis, des *Scheisse!* répétés, qui le dispute à la niaiserie *trash* : « la prostate est le clitoris du pauvre » (!).

*La révision du témoignage.* — Dans la mesure où il reste une déposition, le témoignage de l'extermination vise une circonstance précise, mais il s'adresse au-delà des juges à l'opinion internationale et aux générations futures. À Nuremberg, la retransmission du procès par les médias concrétisait la formation d'une opinion publique mondiale. Le genre contemporain du témoignage est né, si l'on peut dire, avec la qualification pénale de crime contre l'humanité. L'auteur du témoignage est à la fois individuel et collectif : s'il dépose en son nom, il parle au nom des autres témoins qui n'ont pas été appelés et *a fortiori* des défunts ; ainsi, à Nuremberg, Avrom Sutzkever voulait-il témoigner en yiddish<sup>31</sup>.

Devenu forme littéraire, le témoignage, à partir d'une réflexion sur la déshumanisation (dont témoignent des titres comme *L'espèce humaine, Si c'est un homme*), s'adresse, au-delà des tribunaux, à l'éventail universel des destinataires qui constitue l'humanité<sup>32</sup>. La volonté de dénonciation, d'éducation, de transmission conduisent à une stylisation maîtrisée, qui tient à l'écart le pathos<sup>33</sup>. L'œuvre tend même à s'universaliser, à éviter les explications unilatérales et datées ; ainsi, comme tout classique, le témoignage de l'extermination peut dépasser les circonstances qui l'ont suscité.

Littell joue adroitement de sa judéité, mais son livre *inverse* en fait tous les principes éthiques et esthétiques du témoignage de l'extermination. Nous n'en retiendrons que trois points :

(i) Le choix du bourreau comme narrateur engage à partager son point de vue, quand il s'adresse ainsi au lecteur : « Je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous » (p. 30)<sup>34</sup>. Or ce bourreau esthétisant est aussi un voyeur ; et au contraire du témoin qui dit *jamais plus*, le voyeur dit *encore*, le fétichisme prisant fort la répétition. Littell assigne au lecteur la place du voyeur « engagé » : « Je considère que regarder engage autant ma responsabilité que faire » (écrit Aue à sa sœur, p. 445). Le voyeurisme et sa mise en scène conduit ainsi à un redoublement : le lecteur se trouve compromis tout à la fois par le point de vue du narrateur qui l'identifie à lui et dégradé par son langage souillé. Les véritables témoins ont eu l'expérience, ils en ont tiré ce qui reste dicible en respectant les victimes : on ne trouve pas dans leurs écrits de description complaisante. En revanche, le faux témoin, le bourreau de feuilleton cherche l'indicible et abaisse encore la victime par l'évocation de son cadavre dégradé.

(ii) Au delà de l'instrumentation confusionniste de l'histoire, la révision n'est pas seulement dans l'altération des faits, mais encore dans la destruction des

formes littéraires élaborées par les témoins et qui précisément faisaient l'honneur de la littérature<sup>35</sup>. Elles sont liées à une fonction d'hommage : le témoignage se dédie aux victimes et non aux morts en général – alors que *Les Bienveillantes* porte la dédicace « Pour les morts » (ce pourrait être Hitler aussi bien qu'Anne Frank). Cette dédicace reste factice, car Littell écrit : « Quand on écrit, on pense aux virgules, aux subjonctifs et aux imparfaits, pas aux cadavres. Le cadavre est une forme grammaticale quand on écrit<sup>36</sup>. » De fait, son ouvrage n'est pas dédié aux victimes et ne les respecte pas.

La vision scolaire de l'art du roman transparaît dans la conduite à la va-comme-je-te-pousse du récit, succession de « tunnels » et de notes de lecture, dans une temporalité empilée et oppressante. On n'a pas prêté assez attention à l'humour des grands témoignages, de Levi à Chalamov ; il s'oppose au sérieux onirique de Littell. Le roman même, en tant que genre, tel qu'il naît à l'époque moderne avec le *Lazarillo de Tormes* et trouve son premier accomplissement chez Cervantès, est un genre éminemment critique. Si l'ouvrage de Littell n'est évidemment pas un témoignage, il n'a que l'apparence d'un roman : il n'en partage ni la stylisation ni la distance critique. Où serait l'art du roman dans cette perspective unique, cette linéarité étouffante, ce sérieux inébranlable, cette vulgarité constante de langage et de goût ? Alors que dans le roman, par l'effet de la distance critique, le lecteur, à la différence souvent des personnages, n'est jamais englué dans la fiction, ici il s'y trouve asservi. Si le narrateur-bourreau en sort indemne et sans regret, le lecteur en sort avili par une tentative de compromission.

L'académisme stylistique de Littell prend certes ses modèles au XIX<sup>e</sup> siècle, mais, plutôt que dans le roman proprement dit, dans le feuilleton, dont on retrouve l'emphase, l'abondance superflue, le héros tout-puissant, la démagogie antisémite qui a puissamment contribué à perpétuer la thèse du complot. Il procède par types, topoï, formules et clichés. Malgré les références lettrées affichées dès le titre, la topique et le « style coulant » journalistique restent ceux du feuilleton « populaire », jadis pornographique et grand-guignolesque, aujourd'hui X et gore. Même le criblage par des noms propres et des idiomatismes appartient à cette solide tradition.

Tout cela relève d'un sous-genre à présent florissant, le feuilleton à décor nazi. Après Norman Mailer (*Un château en forêt*), Theodor Vollmann (*Central Europe*), Georges-Marc Benamou publie *Le Fantôme de Munich* : « un incroyable récit dont les héros s'appellent Hitler, Mussolini, Chamberlain » et qui prend place « dans le cadre surréaliste du *Führerbau*<sup>37</sup>. » Ce genre génère de l'insignifiance par saturation ; il est une école de l'indifférence<sup>38</sup>.

La nouveauté relative des *Bienveillantes* tient à une technique d'immersion qui ressemble fort à celle du jeu vidéo. La vision subjective de Aue n'est pas celle du roman psychologique, mais celle d'un avatar qui zappe sur tous les fronts

de la guerre. Il adopte ce que l'on appelle à propos des jeux vidéo de type *shoot them up* la « vision subjective », jusqu'à ce bras armé au bas de l'écran que le joueur prend pour le sien et qui lui permet l'identification : « Mon bras se détache de moi et partit tout seul dans le ravin, tirant de part et d'autre [...] il tirait sur les blessés tout seul » (2<sup>e</sup> éd., p. 193). Ce bras est la prothèse ludique du *killer* virtuel.

Le fait que les meurtres se font d'eux-mêmes renvoie au monde des enchantements – celui de la Matière de Bretagne et de l'*heroic fantasy* dont les jeux vidéo type *Worlds of Warcraft* sont les héritiers : *Les Bienveillantes* poursuivent ainsi la tradition du merveilleux qui se substitue miraculeusement à l'histoire. Mais comme les modernes enchanteurs n'ont que ce tour dans leur sac, la « logique » onirique s'attache ici à l'immonde.

L'avatar Aue est un envoyé voyeur dans un monde de l'irresponsabilité<sup>39</sup>. Par son millier de pages, la quasi-absence de paragraphes, les retours obsessionnels des mêmes scènes de vomissement et de défécation, fines allégories du témoignage ainsi conçu, le pathos vise l'immersion fusionnelle, le renoncement à la critique et à toute autonomie du lecteur. Le spectacle anéantit le lecteur, réduit par la séduction, toujours attiré et toujours déçu. Le récit de Littell concrétise ainsi la volonté de toute-puissance, l'éthos nazi du tout savoir, tout dire, tout faire. Il met en œuvre l'anomie, contre toute norme éthique ou esthétique.

Au contraire, le témoignage littéraire, issu de la déposition, suppose un engagement éthique, une demande de justice, une démarcation entre bien et mal qui va permettre de qualifier le crime comme tel. Par égard pour le lecteur comme pour les disparus, il subordonne l'esthétique à l'éthique, créant ainsi une nouvelle forme artistique aujourd'hui menacée.

### *Le conformisme de la transgression*

*Kulturpessimismus et panthéon littéraire.* – À la suite de Steiner, Littell réactualise les poncifs du *Kulturpessimismus* de l'époque bismarckienne, avec le thème du bourreau amateur de musique classique. Les chapitres sont titrés par les mouvements des suites de Bach (*courante, allemande*), von Paulus hésite entre Bach et Mozart, Eichmann joue du Brahms, alors même que les nazis préféraient de beaucoup la musique militaire<sup>40</sup>.

Beaucoup de survivants ont trouvé dans la culture une forme de résistance à la barbarie nazie. Ici, la mort de Wolf Kieper, pendant qu'il éjacule encore, est saluée ainsi : « «Nix Kultura» brailla un *Landsher*, d'autres reprirent le cri » (p. 94)<sup>41</sup>. Le *Kulturpessimismus* est autoréalisateur : il étale une culture sans dimension critique réduite à du *name dropping* et du bon plaisir<sup>42</sup>.

Pour voiler l'indigence de son écriture, Littell a déployé une série de références culturelles qui semble avoir impressionné les critiques. Référence directe à l'*Orestie*, le titre rapporte l'histoire au mythe pour la déréaliser. Bien que



plusieurs commentateurs soient tombés dans le panneau, les Atrides jouent ici les utilités. Littell sait bien qu'il couronne en effet une longue série d'ouvrages médiocres et scabreux, mais il nous indique un tout autre corpus, et, dans de multiples entretiens, se recommande de la grande littérature universelle : Eschyle à qui il aurait emprunté son titre et l'intrigue incestueuse de l'*Orestie*, mais aussi Shakespeare, Flaubert (*L'éducation sentimentale*), Dostoïevski (*Les Démons*). En outre, il se met volontiers sur le même plan que Robert Antelme ou Vassili Grossmann (*Vie et Destin*). Ce leurre a parfaitement fonctionné<sup>43</sup>.

*Pompierisme et négationnisme* — Quand Robert Merle fit paraître *La mort est mon métier*, mémoires imaginaires de Rudolf Höss, commandant du camp d'Auschwitz, Jean Cayrol, ancien déporté à Mauthausen, dénonça ce roman comme une tentative de « donner un corps romanesque à ce qui n'était qu'un monstre impossible à décrire » : « Une bonne intrigue concentrationnaire, un bourreau-maison, quelques squelettes, une légère fumée de *Krema* au-dessus de tout cela et nous pouvons avoir le prochain best-seller qui fera frémir l'Ancien et le Nouveau Monde<sup>44</sup>. »

En 1979, Primo Levi écrivait encore : « Il était prévisible que le sang, le massacre, l'horreur intrinsèque des faits qui s'étaient déroulés en Europe ces années-là attireraient des myriades d'écrivains de second rang en quête de thèmes faciles à développer [...] et que cette tragédie démesurée serait utilisée [...] pour satisfaire cette soif trouble de macabre et de repoussant qui habite au profond de tout lecteur » (*L'assimétria et la vita*, p. 86).

Enfin, les liens entre manipulation de l'histoire et style pompier, entre négationnisme et spectacularisation, ont été mis en évidence par des historiens qui ont en quelque sorte sauvé l'honneur de la critique. Si Vidal-Naquet a bien souligné le rapport entre spectacularisation et déréalisation<sup>45</sup>, c'est à Raul Hilberg que revient le mérite d'avoir lié la spectacularisation littéraire par le style pompier et la manipulation de l'histoire : « La manipulation de l'histoire opère une sorte de sabotage, et le style pompier une dégradation. Toujours est-il que l'un comme l'autre appartiennent à la routine<sup>46</sup>. »

#### FAUT-IL INTERPRÉTER LES BIENVEILLANTES ?

Cette étude n'entendait pas formuler une interprétation, mais poser une question préjudicielle : faut-il interpréter *Les Bienveillantes* ? Tout langage ne demande pas à être interprété et Schleiermacher remarquait justement que les conversations sur la pluie et le beau temps ne l'exigent pas. Faudrait-il interpréter Littell comme il interprète Degrelle, sa source principale, sur le mode psychanalytique et historique ?

Littell ne revendique aucune originalité quant aux « faits » : « il n'y a rien dans *Les Bienveillantes* qui n'ait déjà été dit et écrit sur le sujet », déclarait-il à

l'École normale supérieure. Dans l'hypothèse toutefois où il s'agirait de littérature, ce qu'indiquent assez le titre et le pavillon éditorial prestigieux mais sans doute complaisant, le critère esthétique commande ces interprétations. Avant d'interpréter, le lecteur est en droit d'exiger une qualité littéraire minimale et un langage assez élaboré pour pouvoir créditer l'auteur d'une œuvre.

Pour autant qu'elle doive y recourir, l'interprétation esthétique commande les interprétations psychanalytique et historique ; faut-il psychanalyser Aue, comme le fait Julia Kristeva, ou décerner à Littell un brevet d'historien, comme le fait Pierre Nora ? Si histoire il y a, c'est la petite histoire des prix Goncourt, non celle du Troisième Reich. Ici le produit se donne pour une œuvre, le culturel efface la culture, le littéraire la littérature.

Soyons charitables : pourquoi l'indigence stylistique serait-elle à mettre au compte d'une incapacité ? N'est-elle pas délibérée ? En échappant à la dimension critique de l'œuvre littéraire pour en faire un simple produit marchand, il s'agit de vendre de l'Holocauste.

Au-delà du simple calcul économique, certains veulent encore prendre une revanche sur le témoignage, qui, par sa stylisation artistique même, avait ouvert un front proprement littéraire contre la barbarie. Le chapitre de Levi *Le chant d'Ulysse* est toujours cité car il reste emblématique de cette entreprise de résistance culturelle à la destruction. Or, ici, dans ce faux témoignage de bourreau, il s'agit bien de détruire la culture de l'intérieur, de la vider de sa substance sous les applaudissements de milieux culturels. En s'abstenant de toute analyse littéraire, Semprun, qui voit là « le chef-d'œuvre du siècle<sup>47</sup> », Lanzmann, qui trouve à Littell « une bonne tête de juif<sup>48</sup> » et tant d'autres, de Kristeva à Suleiman, ont cautionné cette entreprise, en toute candeur espérons-le.

Nous pourrions en rester là : un *best-seller* international est un de ces gros livres dont tous parlent, que beaucoup achètent et que certains lisent ; cela ne concerne après tout ni la pensée, ni la littérature. Mais la déréalisation de l'histoire et des témoignages engagent l'auteur, alors même que son double jeu consiste à éviter toute responsabilité esthétique au nom de l'exactitude historique et toute responsabilité éthique au nom de la littérature.

Ce serait toutefois une erreur de parler de négationnisme, comme l'ont fait certains : il ne s'agit pas de nier, au contraire, mais de rendre fascinant, ce qui est bien pire. Sade au moins ne prétendait pas raconter l'histoire. Certes, Littell a parfaitement le droit de sidérer son lecteur par neuf cents pages de pathos, mais la question des victimes demeure : on exploitait leurs cheveux, leurs vêtements ; l'industrie éditoriale exploite aujourd'hui leur mémoire et la spectacularisation de leurs dépouilles.

À quoi sert ici la littérature ? Comme le préjugé semble prévaloir encore que le Poète romantique, mage satanique, a pour mission de briser nos chaînes, l'Écrivain peut tout se permettre au nom de la littérature. Par le découplage



convenu entre l'esthétique et l'éthique, elle apparaît comme un espace lustral : ceux qui s'y meuvent semblent exemptés de toute responsabilité et l'on s'extasie par exemple sur le rythme oratoire des pamphlets antisémites de Céline. D'ailleurs, un petit scandale ne fait jamais de mal : transgressons, transgressons, nous pourrions nous poser en victimes et crier haro sur les cagots.

La littérature serait le lieu où l'on peut tout dire. Mais tout dire, ce n'est pas seulement dire n'importe quoi, avec une complaisance conforme à l'idéologie communicationnelle où nous baignons : le *tout dire* anticipe ou redouble le *tout faire*, précisément la tyrannie du bourreau.

Refusant comme datée, dogmatique, toute volonté de démarcation critique, le catastrophisme contemporain sert de justification à l'antihumanisme<sup>49</sup>. Le succès des *Bienveillantes* semble bien le symptôme d'une anomie éthique, d'une démission critique et d'un basculement politique. Avec les échecs de la mémoire officielle qui transforme l'histoire en commémoration, la disparition des témoins survivants, la victimisation généralisée, tout un nouveau cours est en train de se mettre en place.

Mais est-il si nouveau ? Aue discute longuement musique avec Rebatet. L'année suivante, en 2007, Gallimard rééditait *Les deux étendards* de Rebatet, roman commencé à Sigmaringen et que l'auteur, condamné à mort à la Libération, a pu finir parce que sa peine fut commuée.

Malgré le battage médiatique, en Espagne, en Italie, en Allemagne, *Les Bienveillantes* n'ont pas rencontré, il s'en faut, le même succès qu'en France. Ne nous attardons pas sur l'opération éditoriale bien menée ; Littell a su trouver un écho enthousiaste chez les intellectuels en leur renvoyant l'image narcissique de leurs références culte (Nietzsche, Bataille, Blanchot, Genet). L'exception française a pu lisser les différences, l'unanimité du bon ton l'a emporté, la nouvelle bienséance s'est établie à la cour comme à la ville.

Un preste blanchiment fit passer de la littérature de gare pour le chef-d'œuvre du siècle et prouva incidemment que cette littérature est devenue supérieure à l'histoire. On acheva en outre la dérégulation éthique et politique en faisant sauter d'ultimes « tabous » : le respect dû aux victimes et la conviction de la culpabilité des bourreaux.

L'Extermination fut un événement originant pour la conscience internationale : elle est à la source de la Déclaration universelle des droits de l'homme (1948), de la qualification pénale de génocide (1951), elle a présidé à l'édification de la justice internationale, notamment de la Cour Pénale internationale (créée en 1998, entrée en fonction en 2002).

Ici, Nuremberg n'est qu'une justice de vainqueurs, victimes et bourreaux deviennent interchangeables, tout dépend du hasard, non de la responsabilité. Aue ne cesse de dire aux lecteurs qu'il a fait son travail et qu'ils auraient fait de même à sa place.

L'anomie éthique, l'anesthésie artistique se justifient par un cynisme radical : l'individu est tout-puissant et ses pulsions font l'histoire. Qui ne voit que ce discours somme toute publicitaire flatte l'individualisme du client-roi pour justifier de mille manières la dérégulation politique et économique ?

## NOTES

<sup>1</sup> L'ouvrage connaît des rééditions (Gallimard, Folio, février 2008). Le succès en France en a fait un phénomène international et une vingtaine de traductions sont parues ou en cours. Tout *best-seller* suscite naturellement des produits dérivés, parmi lesquels il faut compter deux *making-of* publiés depuis par Littell.

<sup>2</sup> Académicien, Grand prix national d'histoire en 1993.

<sup>3</sup> Edouard Husson, Florent Brayard et Peter Schöttler sont les seuls à ma connaissance à n'être pas tombés dans le piège de la complaisance. Le mode « historique » de la réception est favorisé par Littell lui-même : le 13 mai 2008, au *Deutsches Historisches Museum* de Berlin, il s'entretenait avec des historiens français et allemands, non des moindres, qui cautionnaient par leur présence l'irréalisation de l'histoire allemande.

<sup>4</sup> Aucun historien n'a à notre connaissance relevé les anachronismes délibérés : comment par exemple Aue peut-il voir écrit sur un mur de Silésie, en 1944, *Auschwitz = Katyn* ? On connaît de longue date cette équation, topos du discours renvoyant dos à dos nazis et stalinien.

<sup>5</sup> Les faits sont colorés par le point de vue : par exemple, il n'est pas indifférent de donner les noms propres en allemand, et de nommer une ville *Lemberg*, alors qu'il s'agit de Lviv en Ukraine.

<sup>6</sup> Les négationnistes s'efforcent d'ailleurs de démentir dès lors qu'ils reconnaissent une partie des faits. <sup>7</sup> [www.lefigaro.fr/magazine/20061229.MAG000000304\\_maximilien\\_aue\\_je\\_pourrais\\_dire\\_que\\_c\\_est\\_moi](http://www.lefigaro.fr/magazine/20061229.MAG000000304_maximilien_aue_je_pourrais_dire_que_c_est_moi).

(consulté le 15.11.07).

<sup>8</sup> Susan Rubin Suleiman, *Quand le bourreau devient le témoin : réflexions sur Les Bienveillantes de Jonathan Littell*. Conférence au colloque *L'exception française*, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century French and Francophone Studies International Colloquium, Bryan-College Station, Texas, 22 au 22 mars 2007 ; actes à paraître.

<sup>9</sup> *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 572. Sauf mention, nous citons ici la première édition.

<sup>10</sup> Voir la méditation de Aue sur la radicalité antibourgeoise : « Ma pensée, je l'avais toujours voulue radicale ; or l'État, la Nation avaient aussi choisi le radical et l'absolu ; comment donc, juste à ce moment-là, tourner le dos, dire non, et préférer en fin de compte le confort des lois bourgeoises, l'assurance médiocre du contrat social ? C'était évidemment impossible. » (p. 95).

<sup>11</sup> Elle parlait alors de Aue comme s'il était un de ses patients. Le signifiant lacanien n'ayant pas perdu ses droits, elle insistait même sur la deuxième syllabe de *Üxküll*, le nom de la sœur incestueuse d'Aue.

<sup>12</sup> Les libraires ont tout de suite remarqué que le public de Littell était le même que celui de Houellebecq.

<sup>13</sup> De l'abjection à la banalité du mal ; enregistré le 24.04.2007. Consultable sur : <http://www.mefedia.com/entry/2618476>

<sup>14</sup> La narration alterne inlassablement les scènes de violence et de sexualité qui se conjoignent aux moments « forts ». De fait, l'érotisation ne sert qu'à rendre la violence excitante : ainsi, la femme du commandant d'Auschwitz se doit-elle de porter la petite culotte d'une jeune fille gazée, « qui ornait et protégeait maintenant le con de Hedwig Höss ».

<sup>15</sup> L'esthétisation vise le même objectif de séduction. Ainsi, le 27 mai 1944, Ernst Jünger, monté sur le toit du Raphaël, contemple, un verre de bourgogne à la main le ballet des bombardiers alliés ; Paris, écrit-il, « avec ses tours et ses coupoles rougies par le couchant s'étendait dans sa beauté puissante, tel un calice de fleur, survolé en vue d'une fécondation mortelle ». Ce témoignage est une réécriture des scènes de guerre et d'illuminations nocturnes que Proust met en arrière-plan des images de fécondation dans la scène célèbre entre Charlus et Jupien.

<sup>16</sup> Littell reprend le patron du titre de Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*.

<sup>17</sup> Kristeva a publié récemment un imposant *Thérèse mon amour*, consacré à sainte Thérèse d'Avila et à son « corps physique érotique hystérique épiléptique ». C'est le prolongement actuel de l'image sainte.

<sup>18</sup> La thèse est courante. Patrick Buisson, directeur de la chaîne Histoire, ancien directeur de *Minute* et conseiller du Président Sarkozy, qui le présente non sans humour comme son « bras droit », écrit ainsi, dans *1940-1945 Années érotiques, t. I, Vichy ou les infortunes de la vertu*, à propos de la première manifestation des résistants sur les Champs-Élysées, le 11 novembre 1940 : « Ce prurit de jeunes mâles à la sève bouillonnante, cette fièvre née de la dépossession ou de la menace que la concurrence prédatrice des Allemands faisaient courir à leurs prérogatives masculines, s'ils n'ont pas été l'élément déclencheur de la manifestation du 11 novembre, en constituent à tout le moins un préambule dont la connotation n'est pas douteuse ».

<sup>19</sup> Bruno Janin en a détaillé un grand nombre, comme « un passé onéreux » (anglais : *onerous*, chargé) (p. 29) ; « toute cette histoire se reflète mal sur l'honneur de la SS » (p. 51) : anglais : *reflect (up)on* ; « on avait jeté les portes et les fenêtres des cafés grandes ouvertes » (p. 346) : anglais : *to throw open* veut dire « ouvrir tout grand » ; « département extérieur » (p. 84) : *foreign department*, ministère des affaires étrangères ; « un corbeau crucifié par les pieds » (p. 84) : anglais : *foot* (patte d'un oiseau). Passons sur les solécismes : « il fallait leur défrayer les frais », etc.

<sup>20</sup> Relevé par plusieurs auteurs, un tel ordre a d'autant moins existé que le mot allemand forgé par Littell signifie *ordre d'anéantir le Führer* (p. 102).

<sup>21</sup> En revanche, il arrive que l'hétérogénéité linguistique en relève dans la littérature de l'extermination ; par exemple, chez Primo Levi, dans certains de ses poèmes ou dans son adaptation à la scène de *Si c'est un homme* : le mot non compris est une menace.

<sup>22</sup> Pierre Nora et Jonathan Littell, « Conversation sur l'histoire et le roman », *Le Débat*, mars 2007, p. 30.

<sup>23</sup> *Fragments de mes vies*, in *Cahiers de la Kolyma*, Paris, Maurice Nadeau, 1991, p. 16.

<sup>24</sup> On doit à Florent Brayard d'avoir confronté Littell avec ses sources historiques (*Libération*, 01. 11. 2006). L'éjaculation des pendus fait de longue date partie de l'imaginaire morbide. Voulant flatter ce goût, Littell mêle cette légende au récit vériste de l'assassinat d'une victime réelle, nommée par son nom propre.

<sup>25</sup> Dans ce genre de littérature, il est ordinaire que les femmes soient hystériques. William T. Vollmann décrit ainsi Fanny Kaplan : « En ce jour d'août, vingt ans plus tard, lorsque la femme mince aux cheveux noirs et au visage blême s'approcha de la Rolls-Royce de Lénine, puis braqua sur lui son petit Browning d'une main tremblante, tandis que des rides d'une détermination hystérique tiraient vers le bas chacune des commissures de ses lèvres pincées, la divinité suprême de l'Union soviétique aurait dû être constituée, et s'élever au firmament exactement à la manière dont les lettres de l'alphabet hébreu, dit-on, prennent leur envol lors de certaines extases kabbalistiques » (*Central Europe*, Actes Sud, 2007, p. 36 [(Penguin 2005), 915 p.]). Dédié à Danilo Kis, le livre a reçu le *National Book Award* en 2005.

<sup>26</sup> Ce loup hitlérien jouait le rôle du dictateur nazi dans *The Blitz Wolf*. Pour une analyse, cf. Patrick Brion, *Tex Avery*, Paris, Le Chêne, 1984.

<sup>27</sup> Cf. <http://passouline.blog.lemonde.fr/2007/04/25/littell-barrieres-et-limites/> (consulté le 12.07.08).

<sup>28</sup> Varlam Chalamov, par exemple, la mentionne. Torturée sans succès, elle avait déclaré sous la potence à ses bourreaux : « Vous ne pourrez pas pendre 190 millions d'entre nous ! »

<sup>29</sup> L'offense reprend dans une réécriture de l'agonie fantasmatique de Kieper : « avait-elle joui lorsque nous l'avions pendue et qu'elle faisait dans sa culotte, lorsqu'elle se débattait et gigotait, jouissait-elle, avait-elle jamais joui », etc. (rééd. 2008, p. 1301).

<sup>30</sup> On comprend mal – ou trop bien – pourquoi Pierre Nora, historien renommé, dans son dialogue avec Littell, trouve que la manière dont il raconte Babi Yar « est supérieure à tout ce que les historiens en ont dit » (*op. cit.*, 2007, p. 32).

<sup>31</sup> « J'irai à Nuremberg [...] Je prie pour que les âmes des martyrs se manifestent à travers mes paroles. Je veux parler en yiddish. Pas question d'une autre langue » (dans Claude Mouchard, *Qui si je criais ?*, Paris, Laurence Teper, 2007, p. 154).

<sup>32</sup> Cf. l'auteur, *Ulysse à Auschwitz*, Paris, Cerf, 2005, ch. XI, L'art du témoignage.

<sup>33</sup> Cf. l'auteur, *Croc de boucher et rose mystique – Le pathos sur l'extermination*, in Michael Rinn, éd. *Émotions et discours – L'usage des passions dans la langue*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 249-273.

<sup>34</sup> L'identification reste impossible, à moins de conclure que les bourreaux étaient comme nous et que nous sommes donc déjà comme eux. Levi écrivait, dans sa préface à *Auschwitz*, de Poliakov : « Pour expliquer, on ne doit pas comprendre, si comprendre signifie se mettre à la place, s'identifier » ; il ajoutait qu'aucun homme normal ne peut s'identifier à Hitler, Eichmann et autres (*L'assimétria e la vita*, Turin, Einaudi, 2002, p. 86). Qu'aux premiers mots des *Bienveillantes* le narrateur-bourreau s'adresse aux lecteurs par l'invocation « Frères humains », cela signifie que la responsabilité s'étend à l'humanité tout entière, victimes comprises, pourquoi pas : le Mal, catégorie métaphysique, cache commodément la responsabilité des crimes historiques. Autre version des faits, la nature humaine serait sadique : pour le confirmer, Littell se réfère à l'expérience de Milgram dans son entretien à *La libre Belgique* du 28 septembre 2006.

<sup>35</sup> Voir l'article, à mes yeux fondateur, de Perec : *Antelme ou la vérité de la littérature*, dans L. G. *Une aventure des années soixante*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 87-114.

<sup>36</sup> Littell face à Cohn-Bendit, *Le Nouvel Observateur*, n° 2265. Ces virgules, imparfaits et subjonctifs sont un touchant témoignage de l'insécurité linguistique de Littell comme de sa conception du style, celui qu'on fait à défaut d'en avoir.

<sup>37</sup> Quatrième de couverture du magazine *L'Histoire* de mai 2007.

<sup>38</sup> On se souvient du propos de Marek Edelman, commandant en second de l'insurrection du ghetto de Varsovie : « indifférence et crime ne font qu'un » (*Points critiques*, n° 283, 200, p. 4).

<sup>39</sup> Elle atteint même certains détails de l'intrigue, que Littell modifie entre les deux éditions, opérant une sorte de *reset*.

<sup>40</sup> Dans un entretien avec Littell, Richard Millet questionne : « Avec "Couranté", il y a aussi une alliance de mots entre la référence à la danse et la défécation liquide, la liquéfaction excrémentielle [...] Était-ce volontaire ? – Littell : Disons que ça tombait bien. » (Conversation à Beyrouth, *Le Débat*, 144, 2007, p. 4-24 ; ici p. 9). Plusieurs centaines de milliers de déportés sont morts de dysenterie, c'est dire le niveau du débat.

<sup>41</sup> *Landsher* signifie en allemand quelque chose comme « bidasse » et en le prenant pour un titre militaire, Littell trahit les insuffisances de son information.

<sup>42</sup> Pour un développement, nous nous permettons de renvoyer ici à notre étude sur George Steiner, *L'après-culture – à partir de George Steiner, Poésie*, 108, 2004, p. 101-119.

<sup>43</sup> Voir notamment Florence Mercier-Leca, *Les Bienveillantes* et la tragédie grecque, *Le Débat*, 144, 2007, p. 45-55 ; Georges Nivat, *Les Bienveillantes* et les classiques russes, *ibid.*, p. 56-65.

<sup>44</sup> Jean Cayrol, « Littérature et témoignage », *Esprit*, 1953, p. 575. Pour un développement, cf. Charlotte Lacoste, *L'air du bourreau*, à paraître, ch. 3.

<sup>45</sup> « Le révisionnisme est chose ancienne, mais la crise révisionniste ne s'est produite, en Occident, qu'après la diffusion d'*Holocauste*, c'est-à-dire après la spectacularisation du génocide, sa transformation en pur langage et en objet de consommation de masse » (*Les Assassins de la mémoire*, Paris, La Découverte, 1987, p. 133).

<sup>46</sup> Raoul Hilberg (1996) *La politique de la mémoire*, Paris, Gallimard, « Arcanes », p. 135.

<sup>47</sup> Cf. François Dufay « *Les Bienveillantes*, un an après », *Le Magazine Littéraire*, n° 467, septembre 2007, p. 30.

<sup>48</sup> « Er hat einen richtig guten Judenkopf », *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 28/11/2007, n° 277. Sous

Pétain, une exposition s'intitulait : *Comment les reconnaître ?* Pour ne pas multiplier les références, je renvoie au dossier accablant sur la réception de Littell en France, présenté et brillamment analysé par Charlotte Lacoste dans *L'air du bourreau*, ch. 3 et 4, à paraître.

<sup>49</sup> « Dans un univers composé de bombes, de flammes et de ruines, on était *jenseits von Gut und Böse*, au-delà du bien et du mal, politiquement et moralement » (August von Kagenneck, *Lieutenant de Panzers*, Perrin, 1994, p. 164).