

## Faut-il brûler *Les Bienveillantes* ?

- 1 La parution en 2006 des *Bienveillantes* de Jonathan Littell a constitué, sans aucun doute, un événement littéraire, pour trois raisons principales. La première est la reconnaissance accordée sinon à un jeune auteur (Littell est né en 1967), du moins à un presque premier livre, à la fois par l'académie Goncourt et l'Académie française. La seconde concerne le milieu littéraire français, duquel Littell est inhabituellement distant : fils d'un écrivain américain, résidant aux Baléares, mais écrivant en français, il a traité avec Gallimard par l'entremise d'un agent littéraire, à l'américaine, et a gardé pour lui les droits d'adaptation et de traduction ; ce sont autant d'indices possibles d'une entrée du champ littéraire français dans un espace globalisé ou mondialisé. Certes, le livre a été porté par Gallimard, et chez Gallimard, par Richard Millet, à qui ce n'est pas faire injure que de dire qu'il se considère comme le dernier grand écrivain français ; il a été soutenu avec ferveur par Marc Fumaroli, porte-parole qualifié de la grande culture, et par Pierre Nora, porte-parole tout autant qualifié de l'histoire savante. Il n'en reste pas moins que ce livre s'inscrit dans un marché global, celui des "frères humains" qu'il invoque à son ouverture, et qu'il recycle à l'usage de ce marché un épisode tragique de l'histoire européenne, d'une manière assez comparable à celle dont use Kazuo Ishiguro dans *Les Vestiges du jour* avec les rituels sociaux de l'Angleterre post-victorienne, ou Haruki Murakami avec l'animisme traditionnel du Japon dans *Kafka sur le rivage*. Un tel point de vue me semble caractéristique d'une génération d'écrivains que l'on peut appeler post-exilés. Le père de Jonathan Littell, Robert Littell, né en 1935, est de façon tout aussi caractéristique un écrivain américain issu de l'immigration juive : ses grands-parents sont des Juifs de Vilnius installés aux États-Unis en 1885. Robert Littell, connu pour des romans mettant en scène l'affrontement entre CIA et KGB pendant la guerre froide (*The Company*), a aussi publié des entretiens avec Shimon Peres, et des livres aux titres aussi suggestifs que *If Israël lost the War*, *Mother Russia*, et tout récemment *The Stalin Epigram* (2009), où il met en scène les derniers jours d'Ossip Mandelstam. Il lui arrive de chasser sur les mêmes terres que son fils ; en ce sens aussi *Les Bienveillantes* sont une histoire de famille. La troisième raison qui a fait de ce livre un événement est le débat qu'il a suscité. Récit romancé mais documenté de la destruction des Juifs, fait à la première personne par un de leurs "bourreaux", en l'occurrence un officier SS participant aux *Einsatzgruppen* en Ukraine, puis à l'optimisation économique de la solution finale, avant de s'extraire des ruines de Berlin et de refaire sa vie en France sous une fausse identité, le livre pose des questions éthiques essentielles sur la représentation fictionnelle du génocide et sur le point de vue du bourreau, et entre par la force des choses en dialogue, et en concurrence, avec les récits authentiques de témoignage, tels que ceux de Robert Antelme, de Primo Levi ou de Charlotte Delbo, ainsi qu'avec les sources historiques qu'il utilise – il faut le dire d'emblée – avec exactitude et intelligence : les livres majeurs de Raul Hilberg et Christopher Browning, ceux plus contestables de Daniel Goldhagen, et bien d'autres. Il a suscité un débat immédiat et violent que je ne résumerai pas, mais dont je reprendrai certains points : encensé par la presse, soutenu par de grands témoins comme Jorge Semprun et, malgré des réticences initiales, Claude Lanzmann, ausculté sous l'angle psychique par Julia Kristeva, il a aussi donné lieu quelques semaines après sa parution à deux pamphlets,

*Les Complaisantes* et *Les Malveillantes*, et en 2010 à une réfutation plus argumentée et plus ambitieuse sous la plume d'une jeune collègue, Charlotte Lacoste : *Séductions du bourreau*<sup>1</sup>. Lu avec attention par la critique allemande, dont les avis se sont partagés, il a en revanche été éreinté dans le *New York Times* à la sortie de la version anglaise en 2009 (pour la petite histoire, la même version a obtenu le prix parodique *Bad sex in fiction*).

- 2 En dépit de l'actualité encore récente du texte, ma lecture des *Bienveillantes* a été une relecture, ce qui explique qu'elle paraisse dans cette rubrique ; et cela, en un double sens. A sa parution j'ai été étourdi par le tintamarre et je n'ai pas lu le livre, pensant que j'y reviendrais peut-être. Il a été pour moi un ces *livres qu'on n'a pas lus*, dont parle Pierre Bayard : c'est-à-dire objet d'un savoir indirect, mais sur lequel on est amené à discourir, et de manière plus ou moins nette à prendre position. Ayant accepté d'en parler dans un colloque, j'ai lu *Les Bienveillantes* une première fois, lecture qui était déjà une confrontation avec les opinions que je m'étais faites. J'en ai pris connaissance avec un intérêt soutenu, et malgré sa longueur, le livre ne m'est pas tombé des mains (sauf dans certains épisodes de délire onirique). Quelque temps après je l'ai relu entièrement, cette fois avec accablement et un sentiment de rejet assez fort. Ce sentiment a sans doute été aggravé par la comparaison que je ne pouvais m'empêcher de faire avec l'œuvre du poète américain Charles Reznikoff – lui aussi juif d'origine russe – sur laquelle je travaillais au même moment pour un séminaire sur la poésie contemporaine. Reznikoff a en effet dans sa dernière œuvre, *Holocaust* (1975), employé les mêmes matériaux documentaires que Littell, avec une exigence éthique et intellectuelle d'un tout autre ordre, et de façon telle que l'émotion ressentie se porte entièrement sur les événements eux-mêmes : *no ideas but in things*.
- 3 Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Littell est considérable, et difficile à résumer rapidement. Rappelons qu'elle entrelace deux fils. Le premier est celui d'un roman historique. Le personnage principal, Max Aue, fait carrière dans les services de sécurité (*Sicherheitsdienst*) de la SS. Il est mêlé à la fois comme exécutant et comme organisateur aux "actions" (*Aktionen*) menées par les *Einsatzgruppen* à l'arrière du front lors de l'invasion de la Russie ; elle visaient à l'élimination des "terroristes" potentiels et ont donné lieu à des massacres de masse de la population juive (un million et demi de morts). Dans cette phase qui culmine par une description détaillée du massacre de Babi-Yar à Kiev – 30 000 exécutions en deux jours – le texte se concentre sur la description des problèmes matériels, organisationnels et psychologiques occasionnés par le meurtre de masse. Aue est ensuite envoyé en Crimée, où sa tâche devient si l'on peut dire plus positive, puisqu'il essaie de protéger, dans un débat ethnico-juridique qui le met aux prises avec certains de ses supérieurs, une population de *Bergjuden* dont il fait une description fortement idéalisée ; c'est l'épisode romantique du livre, ponctué par une longue discussion avec un linguiste expert en langues caucasiennes qui présente une critique de fond de l'anthropologie raciale. Par mesure de rétorsion, Aue est envoyé à Stalingrad au moment de l'enfermement du "chaudron" ; blessé à la tête, il est miraculeusement (et improbablement) évacué *in extremis*. Vient ensuite l'épisode le plus long du livre, celui d'une mission bureaucratique destinée à améliorer la gestion des ressources humaines nécessaires aux usines d'armement en prolongeant la durée de vie des détenus des camps qui y sont affectés (*l'Arbeitsansatz*) : mission "positive" là encore, qui nous plonge dans les méandres de l'administration du génocide, et que ponctuent des visites des camps, des tractations avec Eichmann et une évocation du sort des juifs de Hongrie. Après une somatisation délirante au milieu

des bombardements de Berlin, le héros est envoyé en convalescence dans le manoir de son beau-frère en Poméranie ; il s’y livre à une orgie virtuelle, masturbatoire, avec l’image de sa sœur. Le récit se termine dans les ruines de Berlin ; Aue, dans une sorte d’*acting out*, mord le nez du Führer au moment où celui-ci le décore pour services rendus, échappe au châtimeur et s’enfuit après un dernier meurtre, celui de son ami Thomas, le Pylade de cet Oreste, qui l’avait constamment secouru et sauvé.

- 4 On voit bien qu’il ne s’agit pas seulement d’un roman historique : le second fil, psychopathologique sur un plan, mythique sur un autre, est celui qui tient le héros. Celui-ci est un homosexuel à compulsions sadiques, comme le montre la scène du Tiergarten, en 1937, où il fourre un revolver dans la bouche de l’homme qui l’a dragué : “C’est ça que tu veux ? suce !”<sup>2</sup> – épisode qui va entraîner son enrôlement dans la SS. Au fil de sa confession se révèle le rôle joué par une relation incestueuse avec sa sœur jumelle, Una, relation rompue par les parents à l’adolescence mais cristallisée chez l’adulte. Una est son Électre ; et dans ce qui est présenté comme un acte somnambulique, dont la conscience n’émerge qu’au fil d’une enquête menée par deux policiers parodiques, Aue endosse le rôle d’Oreste : il tue à coups de hache son beau-père, puis étrangle sa mère : “La boucherie du palais des Atrides était le sang dans ma propre maison”<sup>3</sup>. D’autre part la blessure de Stalingrad marque un seuil. Une irrationalité sauvage, parallèle à l’enfoncement du régime dans l’horreur suicidaire, envahit le personnage et lui donne une allure bipartite : un côté Dr Jekyll, le bureaucrate lucide tentant d’optimiser la *Vernichtung durch Arbeit*, un côté Mr Hyde, avec trois meurtres, ceux-ci conscients, presque coup sur coup : un *junker*, incarnation de la vieille Allemagne, jouant Bach dans une église ; un diplomate roumain homosexuel dans des toilettes en sous-sol, étranglé avec un manche à balai ; et enfin l’ami de toujours, abattu par derrière avec une barre de fer, et dont il vole les papiers et les vêtements préparés pour la fuite.
- 5 On ne peut donc présenter Aue, comme l’ont fait certains détracteurs du livre, comme un nazi “idéal”, cultivé, francophone et francophile, à la manière de l’officier du *Silence de la mer*. Il hérite certes de ce modèle, mais c’est d’abord un pervers maniaque, qui endosse (ou à qui l’on fait endosser) un rôle tragique – en aucun cas, à titre personnel, un emblème de la banalité du mal. L’originalité du livre est dans ce parti pris. Les deux fils, celui de l’histoire et celui du cas personnel, sont solidement tressés. Le côté “diurne” d’Aue le qualifie comme observateur et commentateur des événements de la guerre, c’est-à-dire du récit élaboré à partir de la documentation seconde (ce sont des travaux d’historiens, pas des archives) rassemblée par l’auteur. Son côté “nocturne” permet de mettre l’accent sur des phénomènes de somatisation – nausées, diarrhées, accès délirants – qui constituent une réaction à la perpétration des actes. Ce que nous en effet avons de commun, nous “frères humains”, dit le livre, c’est notre corps ; “l’inaltérable solidarité de l’humanité” rend la tâche du bourreau éprouvante, et sa nausée même “démonstr[e] que *l’autre* existe”<sup>4</sup>. Ces réactions tiennent lieu de jugement moral : au moment crucial où il semble à Aue qu’il pourrait comprendre ce qui est à comprendre, c’est-à-dire juste après la tuerie de Babi-Yar où il a dû mettre la main à la pâte, il “n’arrive pas à penser”, et le couvercle de la *Lingua Tertii Imperii* se rabat : c’était “une vengeance sévère mais juste contre la juiverie sous-humaine”<sup>5</sup> – reprise d’un propos authentique du *Generalfeldmarschall* Walter von Reichenau.
- 6 En prêtant une relative vraisemblance au meurtre somnambulique, ces réactions permettent aussi d’inscrire l’histoire du héros dans un arrière-plan mythique et

tragique qui en fait, comme pour l'Œdipe de Freud, un interprétant de la condition humaine, et donne à la "nécessité des ordres" le visage éternel du destin. Cependant ce troisième plan n'a pas la même cohérence que les deux autres. Certes, l'argument avancé par Charlotte Lacoste, selon lequel le matricide servirait à détourner l'attention du génocide, n'est guère fondé, parce que la construction du livre repose, de manière évidente, sur leur mise en relation. Mais le rapport entre frère et sœur dans la tragédie antique n'a de sens que dans le cadre de la vendetta familiale ; il est bien loin de la gémellité incestueuse des deux héros du roman, rêverie androgynique ressaisie avec le regard de la pornopédophilie moderne. Les deux policiers qui mènent l'enquête (et qui tiennent lieu d'Érinyes) sont traités en marionnettes burlesques, avec une désinvolture postmoderne ouvertement affichée. Enfin le titre est en trompe-l'œil. Il n'apparaît qu'à la dernière ligne du récit, après le meurtre de Thomas : "Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace". Le récit entier se situe donc dans un temps où elles ont "perdu la trace" du héros, si bien que les affects somatiques ne peuvent être interprétés comme un effet de leur persécution. La mutation des Érinyes en Euménides (Bienveillantes), d'autre part, doit s'accomplir dans un cadre juridique : elle marque le passage à un nouvel ordre de la Loi, celui de la cité. On peut soutenir que le héros-narrateur en appelle à un tribunal du genre humain qui l'acquitterait au nom de la nécessité commune et de la réversibilité des positions : "ce que j'ai fait, vous l'auriez fait aussi"<sup>6</sup>. Mais dire que le livre, et son auteur même, placent le lecteur devant le dilemme, soit de poursuivre le héros d'une vindicte archaïque, soit de l'acquitter au nom d'une sagesse nouvelle, et qualifier cette démarche de "traquenard narratif", c'est fausser les proportions du livre, et faire à Littell un procès inutile<sup>7</sup>. L'image des Bienveillantes, de même que le papier rouge lacéré de Lucio Fontana qui fait la couverture de l'édition de poche, relève de ce qu'on peut appeler une composition décorative – pour ne pas dire une cosmétique littéraire.

- 7 Je ne voudrais pas donner une image simplifiée ou caricaturale du livre de Littell. C'est une entreprise ambitieuse et sur de nombreux points réussie. La reconstruction des événements du point de vue d'un cadre nazi n'avait rien de facile. Elle est menée à bien avec une cohérence qui rend le livre passionnant en dépit des désaccords qu'il peut susciter. Il me paraît ni possible, ni souhaitable de condamner son projet en tant que tel, c'est-à-dire de prononcer un interdit sur la fiction et/ou sur l'adoption du point de vue du bourreau, même lorsqu'il s'agit de la destruction des juifs : ce serait un geste de censure. Il suffit qu'on ait la liberté de blâmer. Quoi qu'il en soit, le débat que *Les Bienveillantes* a suscité montre que ce livre, autant qu'un événement littéraire, a été un marqueur idéologique. Je vais examiner quelques points de ce débat, en m'attachant plutôt aux réactions suscitées par le livre qu'aux arguments développés dans le livre par le narrateur à l'appui de ce qu'on peut appeler sa défense. Ces arguments en effet ne sont pas neufs. Certains ont cours dans les mouvances révisionnistes, ce qui ne les invalide nullement, puisqu'ils sont présentés par un nazi fidèle à ses principes et convaincu d'avoir fait le travail. On en discerne trois principaux – celui de la nécessité d'obéir (le *Befehlnotstand*) étant d'emblée écarté<sup>8</sup>. D'abord l'argument du "maillon de la chaîne", qui permet de conclure soit que tous sont coupables, soit que personne n'est coupable. Ensuite l'argument de la réversibilité morale : nous sommes tous pareils, et "si le juif le pouvait il ferait la même chose avec nous", car c'est la loi de la vie. Enfin l'argument, qui est une extension du précédent, de la similarité des comportements et de la disculpation des vainqueurs ("le sens moral des puissances occidentales ne diffère pas du nôtre"<sup>9</sup>) : ce que nous faisons, les Anglais l'ont fait dans

leur colonies (citations de Disraeli et de Cecil Rhodes à l'appui) ; les Américains avec les indiens, qu'ils ont exterminés, parquant les survivants dans des réserves pour touristes (un projet de parc d'attraction ethnologique pour l'après-guerre, un *Völkerschauplatz*, est d'ailleurs évoqué<sup>10</sup> : on y montrerait des échantillons de juifs crasseux avec leurs phylactères, etc., dont on assurerait le renouvellement biologique). Ces arguments entraînent comme conséquence une disqualification des actions juridiques intentées après la guerre, et au-delà du droit, de tout retour moral sur soi-même : les procès de Nuremberg sont une "hypocrisie inutile" ; les regrets de Speer lui ont sauvé la peau, mais ils sont "indécents"<sup>11</sup>.

- 8 Tout cela est bel et bon, mais il s'agit d'une fiction. Comment une fiction pourrait-elle parvenir, par une manipulation consciente, à "éveiller le génocidaire qui sommeille en chacun de nous", alors que la fiction se passe dans un espace du possible, régi par des normes de plausibilité et de cohérence esthétique, et ne peut être soumise à une exigence d'attestation des faits ? Alors que la fiction, par définition, n'a pas à répondre de ce qu'elle dit ? Tels sont pourtant les griefs formulés à l'encontre du livre et de son auteur par Charlotte Lacoste. Les arguments qu'elle avance sont fragiles et faciles à réfuter. Je ne crois pas, en particulier, que l'usage d'une narration à la première personne amène nécessairement une identification conduisant à l'empathie. On le constate facilement en observant le clivage entre les deux modes de lecture que le roman nous conduit à adopter : les épisodes historiques, si horrible soit leur description "naturaliste", sont lus à travers un écran de connaissances préalables, comme une *version* fictionnalisée d'événements sur lesquels le narrateur fournit un *point de vue* ; les épisodes intimes ou délirants nous confrontent au contraire à une subjectivité inventée (nous avons d'ailleurs, me semble-t-il, plus de peine à y adhérer, parce que cette subjectivité manque de consistance : c'est là que nous sommes tentés de tourner les pages). Je préfère considérer la réaction de Charlotte Lacoste, dont je salue la bonne foi et l'engagement personnel, comme un symptôme de difficultés que soulèvent le livre, la question dont il traite, le genre où il s'inscrit, et comme le signe d'un changement d'optique en cours dans la génération à laquelle elle appartient, une génération nouvelle (elle a quinze ans de moins que Littell).
- 9 Une première question est celle du roman historique, et de ses rapports avec le roman à thèse. Du point de vue esthétique, une des difficultés majeures du roman historique est celle de l'homogénéisation des matériaux factuels et fictionnels. Elle est compliquée par l'adoption d'un point de vue unique, là où les modèles du genre, comme *Guerre et paix*, peuvent disposer de multiples personnages focaux. Dans *Les Bienveillantes*, Littell use de deux modalités principales : d'une part, une structure qui s'apparente à celle du roman picaresque, qui lui permet de "promener" son personnage à travers les épisodes majeurs de la guerre et de le mettre en relation avec Hitler, Himmler, Franck, Speer, et bien d'autres dignitaires nazis, ainsi qu'avec les intellectuels fascistes français (Brasillach, Cousteau, Rebatet) ; c'est une convention traditionnelle, et il n'y a pas lieu, me semble-t-il, d'ironiser en comparant Aue à Forrest Gump. D'autre part, il se sert de l'hétérogénéité intime de son personnage (ce côté *bifrons* que j'évoquais) pour créer des effets de mise en phase et de résonance ; à cet égard, les deux épisodes berlinois, celui de l'hyperrationalité bureaucratique, puis l'épisode de fièvre délirante au milieu des bombardements, sont de vraies réussites. Cependant une des limites du livre apparaît lorsqu'on envisage les personnages inventés. Autant les figures historiques, comme Himmler, Ohlendorf<sup>12</sup>, ou à un autre niveau Blobel ou Höss, sont mises en scène avec une grande intelligence, et même,

dans le cas d'Eichmann, de façon riche et subtile, autant les personnages inventés sont des *types*, et parfois des clichés. Thomas est une sorte de Figaro du nazisme ; le docteur Hohenegg, le constructeur de ponts Osnabrügge, le philologue Voss, endossent (surtout le dernier) des rôles largement prévisibles pour un lecteur de romans. Le couple ténébreux Mandelbrod-Leland, ces manipulateurs de l'ombre, avec leurs assistantes sorties d'un film de James Bond, n'a guère plus d'épaisseur que les policiers-marionnettes qui poursuivent Aue dans les situations les plus improbables. Ce traitement postmoderne du matériau fictionnel, qui souligne à gros traits les conventions dont il use et les pousse jusqu'au pastiche, n'avait rien de très neuf en 2006. L'ironie postmoderne travaille contre la postulation réaliste du roman historique, elle la défait de l'intérieur : mais compte tenu de la dimension tragique du sujet, ce parti pris fragilise l'ensemble. Il en va de même pour le roman à thèse. Certes on ne peut prêter à Littell les thèses du narrateur, même si les propos sur la réversibilité et la morale des vainqueurs sont susceptibles de prendre, par rapport à d'autres contextes, une portée critique ; et après tout on ne peut lui reprocher de nous rappeler que les occidentaux ont dit et pensé, par exemple, qu' "un bon indien est un indien mort", et qu'ils en ont tiré les conséquences. Littell a pris soin de se démarquer, notamment en développant par l'entremise du linguiste Voss une critique des théories raciales, qualifiées de "philosophie de vétérinaires". Mais il peut nous donner l'impression de mettre dans la bouche d'un personnage lucide et détestable ce qu'on appellerait des *vérités déplaisantes*, en particulier lorsque celui-ci développe les arguments d'allure hobbienne (la lutte de tous contre tous) ou darwinienne. L'ironie postmoderne accentue cette incertitude – un peu comme dans les romans de Michel Houellebecq, où l'on ne sait jamais s'il se moque ou s'il est sérieux. De manière délibérée, Littell dans son roman a fait de l'éthique une boîte noire, bloquant tout jugement : le narrateur "n'arrive pas à penser", et la discussion avec Eichmann sur Kant rabat l'impératif catégorique sur le devoir d'obéissance au *Volk* ("*Frei sein ist Knecht sein*"<sup>13</sup>). Ce retrait est une arme à double tranchant : le roman à thèse est désactivé, mais les thèses subsistent, et rien ne protège plus l'auteur, contre qui on peut les retourner.

- 10 On est d'autant plus tenté de le faire qu'il manipule les catégories discursives d'une manière qui peut paraître tendancieuse. L'ouverture du roman par l'apostrophe "Frères humains" place le narrateur dans la posture du témoignage. Il ne s'agit pas ici d'un genre littéraire, mais bien d'un geste anthropologique, dont la dimension religieuse est marquée par l'appel à une communauté universelle ; même laïcisée, cette dimension religieuse, explicite dans la ballade de Villon (les "frères humains" dont l'intercession est requise sont frères *en Dieu*), est présente dans les grands témoignages des survivants. Or elle est ici manipulée avec un mélange de malice et de dérision. Si l'on peut dire en effet des bourreaux qu'ils ont témoigné – du moins quelques-uns –, c'est dans un tout autre sens que les victimes, et ils ne l'ont fait que sous la contrainte juridique. À cet égard, comme le dit avec force Primo Levi, il n'y a aucune réversibilité possible : "J'ignore, et je ne suis guère intéressé à le savoir, si un assassin s'est niché dans mes profondeurs, mais je sais que j'ai été une victime sans culpabilité et pas un assassin ; je sais que les assassins ont existé, pas seulement en Allemagne, et qu'ils existent encore, retraités ou en service, et que les confondre avec leurs victimes est une maladie morale ou une coquetterie esthétique ou un signe sinistre de complicité ; c'est surtout un précieux service rendu (volontairement ou non) à ceux qui nient la vérité"<sup>14</sup>. Dans *Les Bienveillantes*, la solennité de l'apostrophe

“Frères humains” est aussitôt démentie par le ton vulgaire, presque canaille, sur lequel le narrateur enchaîne : “Laissez-moi vous raconter comment ça s’est passé”<sup>15</sup>. Car le livre de Littell n’est pas, et ne veut pas être, une fiction de témoignage. Le genre auquel il ressortit est celui de la *confession non repentante*, genre illustré par les *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de l’écossais James Hogg (1824), puis par des textes comme la “Confession de Stavroguine” des *Possédés* de Dostoïevski, *L’Immoraliste* de Gide ou *La Chute* de Camus. Aue est bien un “pécheur justifié” – sans référence à la prédestination calviniste – qui se présente devant une instance dont les valeurs sont en désaccord avec les siennes, sans que les fondements de ce désaccord soient explicités ni que le désaccord lui-même soit arbitré – si bien que la position de l’auteur devient indéterminable (la scène introductive du roman de Gide le montre avec une grande clarté). Dans de tels textes, la clause de suspension éthique associée au statut de la fiction joue à plein, sans qu’il soit besoin de recourir à une supposition de l’ironie.

11 Or dans le cas des *Bienveillantes*, cette structure a été non pas désactivée mais *désavouée* par une critique, Charlotte Lacoste, qui, littéraire de formation, savait parfaitement à quoi elle avait affaire, et dont l’opinion n’est certainement pas isolée. C’est le statut même du genre romanesque qui, du coup, se trouve remis en question : comme si l’esthétique du roman ne suffisait plus à fonder une neutralité éthique, comme si la responsabilité de l’écrivain poursuivait celui-ci jusque dans l’espace de la fiction. Il y a trente ans, ce genre d’idée aurait semblé absurde. Mais il faut nous replacer dans un temps plus long. Pendant tout le dix-neuvième siècle, la fiction romanesque a été massivement édifiante – et d’autant plus qu’elle s’adressait d’abord à un public mineur, de femmes et d’enfants. Et il en va de même avec le roman du vingtième siècle, même si la *doxa* prend un tour plus politique dès lors que les romans, d’une manière ou d’une autre “engagés”, s’adressent à un public plus masculin. Il a fallu de très grands romans, et un conflit ouvert avec l’autorité publique, pour fonder cette neutralité éthique ; ce fut exemplairement le cas de *Madame Bovary*, puis – quoique d’une tout autre manière – de Proust. Mais ce n’est pas un droit acquis. Il a été fragilisé de l’intérieur par le déplacement des frontières entre factuel et fictionnel, entre privé et public, dans ce qui s’est appelé autofiction et qui aujourd’hui tend à se désigner comme “roman” pour de simples raisons de sécurité juridique. Et il est légitimement remis en cause, de l’extérieur, par les sujets qui, comme celui que Littell aborde, imposent un questionnement éthique radical. Cela avait été le cas en France après la guerre, au moment des procès pour collaboration, et en particulier de celui de Brasillach (qui n’a pas été “si lestement fusillé”, comme il est dit ici<sup>16</sup>). Ce n’est pas qu’un tel sujet interdise la fiction ni qu’il impose le roman à thèse : c’est qu’il exige, pour conquérir cette neutralité éthique qui est la contrepartie d’une pleine autonomie esthétique, un effort immense de compréhension, de méditation, de décision, d’invention. Et cela, quel que soit le genre : on reconnaît cette neutralité chez des écrivains comme Seebald ou Daniel Mendelsohn ; elle est produite par l’invention même de la forme chez un poète comme Reznikoff ; elle est fondée sur une relation très forte entre expérience et invention chez Vassili Grossmann. Mais je ne suis pas sûr que *Les Bienveillantes* soit à la hauteur d’un tel enjeu. Même si les arguments de Charlotte Lacoste sont fragiles ou excessifs, il ne nous paraissent pas moins légitimes : le livre tient-il vraiment contre eux ?

12 C’est ici que le style entre en jeu. Le roman certes use de plusieurs styles. Il y a un style “moyen”, celui des discussions politiques et de la gestion bureaucratique des affaires,

massacres compris ; c'est un style sobre, efficace, dont j'aurais peu à dire. Il y a quelques passages où le narrateur s'embarque dans une poussée d'explication presque irrépressible, au long de phrases de deux ou trois pages dans lesquelles les événements et les décisions s'enchevêtrent de manière torrentueuse, emportant tout, et provoquant, de manière très suggestive, une sorte d'effarement : dans l'épisode des juifs de Hongrie, c'est un tel mouvement qui cherche à atteindre "le pourquoi de tout ça"<sup>17</sup>, et retombe sans y parvenir. Ces passages nous font sentir la manière dont un individu peut être noyé dans le cours même des événements auxquels il participe ; ils sont convaincants, même s'il en résulte une sorte de disculpation mécanique. Mais la question clé est celle de la description des meurtres et des moments de culmination érotico-morbide qui les ponctuent. Littell recourt, pour l'essentiel, aux moyens du réalisme naturaliste qu'avaient mis en œuvre les romanciers de la première guerre mondiale, comme Henri Barbusse, et que Jean Norton Cru, dans sa grande enquête de 1924, *Témoins*<sup>18</sup>, avait dénoncés comme une "pornographie". C'est une esthétique dont Alfred Jarry, bien avant la guerre, avait montré l'envers en la faisant basculer dans le voyeurisme grotesque de la *Chanson du décervelage* : "Voyez, voyez la machine tourner, / Voyez, voyez la cervelle sauter". Dans la première partie des *Bienveillantes*, on voit en effet la cervelle sauter à chaque page ; on patauge dans le sang et les excréments. Il est significatif que ceux qui ont vécu ces scènes, quand ils ont survécu, les évoquent mais ne les représentent pas, alors qu'ils en ont, peut-on supposer, les images gravées en eux. Pour Littell et pour ses lecteurs, qui n'ont rien connu de tel, il n'est possible de les représenter qu'à travers des schémas textuels et plastiques qui sont ceux du roman naturaliste et du film d'horreur. Une sorte d'obscénité est ici inévitable, et avec elle, la vulgarité de ce que les Américains appellent *Gestaporn*. On peut choisir de l'affronter, plutôt que de se mettre en retrait, d'user de l'ellipse et de la réticence. Mais il faut avoir le dessus. La pierre de touche, ce sont les images, car cette esthétique naturaliste tend toujours (comme le montre magnifiquement Zola) à une assomption dans la métaphore. Or les images de Littell retombent lourdement dans le cliché, à l'exemple de la première qu'il nous offre : "Ma tête se met à rugir, sourdement comme un four crématoire"<sup>19</sup>. Cet échec est particulièrement frappant dans les moments d'intensité maximale, où le texte tente de passer dans un registre sublime. Littell le fait sur les traces de Bataille, auquel renvoient de multiples allusions à l'anus solaire et à l'œil pinéal : "Mon œil pinéal, dit Aue en parlant de sa blessure, vagin béant au milieu de mon front, projetait sur ce monde une lumière crue"<sup>20</sup>. Comme Bataille, Littell a nourri sa fascination pour les extases mortelles par la contemplation d'images photographiques. À la photo du supplicié chinois que Bataille commente, trente ans après l'avoir découverte, dans *Les Larmes d'Éros*<sup>21</sup>, fait ici pendant la photo de Zoïa Kosmodemianskaïa étendue dans la neige, à demi nue, après sa pendaison – "fabuleusement belle". Dans le livre, la jeune fille condamnée et le lieutenant SS qui assiste à la scène échangent un regard. Il y découvre le "savoir si pur" de ceux qui vont mourir et qui seraient les seuls vrais témoins ; c'est un des arguments essentiels que développe Primo Levi. Mais voici sa réaction : "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 [...] Je me calcinai, mes restes se transformaient en statue de sel [...] Enfin je m'effondrai entièrement à ses pieds et le vent balaya son tas de sel et le dispersa"<sup>22</sup>. Chacun son crématoire, certes – son petit crématoire personnel. Mais comme c'est une image, on ne peut s'empêcher de penser à la scène finale des *Aventuriers de l'arche perdue* où le méchant savant allemand se



liquéfie sous l'effet du feu sacré. Il en va de même, et c'est peut-être pire, dans le ravin de Babi-Yar, où le narrateur descend pour prendre part à la besogne : son regard croise là encore celui d'une "belle jeune fille, presque nue mais très élégante", blessée au sein et qu'il va achever, faisant éclater sa tête "comme un fruit" : "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 mêlées sur son front, lui caresser la joue et lui dire que ça allait, que tout irait pour le mieux"<sup>23</sup>. Horreur et sentimentalité, ce sont les ingrédients du kitsch. On les retrouve dans les scènes homosexuelles, inspirées autant de Bataille que de Genet ; bornons-nous à cet orgasme acéphale : "Pour lui, mon cul s'ouvrit comme une fleur, et lorsqu'enfin il m'enfila, une boule de lumière blanche se mit à grandir à la base de mon épine dorsale, remonta lentement mon dos, et annula ma tête"<sup>24</sup>. Affronter le kitsch, plutôt que de le contourner, peut être une marque de courage, ou d'humour. Mais il y a quand même là quelque chose comme une insulte aux victimes, devenues objets de consommation.

- 13 Quoi qu'il en soit, c'est par ces traits que le livre de Littell est ancré dans le grand courant sadien du vingtième siècle, c'est-à-dire dans une tradition intellectuelle française qui vise un absolu littéraire (Blanchot, dont le narrateur découvre *Faux pas* lors de son séjour à Paris en 1943) et qui associe intimement la littérature et le mal (titre d'un livre de Bataille). Les critiques allemands des *Bienveillantes* n'ont pas manqué de le relever. Mais de même que la marchandisation de l'horreur historique, la globalisation du point de vue littéraire est un trait d'époque. Le livre de Littell, par ses bons comme par ses mauvais côtés, est un miroir de notre temps. Plutôt que de vouloir le brûler, comme les communistes voulaient "brûler Kafka" en 1945, il vaut mieux réfléchir aux questions qu'il nous pose, et tâcher d'en nourrir pour le temps présent notre conscience morale et notre jugement esthétique.

Michel Murat

#### NOTES

- 1 Paul-Éric Blanrue, *Les Malveillantes. Enquête sur le cas Jonathan Littell*, Scali, Paris, 2006 ; Édouard Husson et Michel Terestchenko, *Les Complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, François-Xavier Guibert, 2007 ; Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Presses Universitaires de France, 2010. Le livre a donné lieu à un grand nombre de publications : je renvoie à la notice wikipedia, qui fournit une bibliographie et une analyse détaillée de l'ouvrage.
- 2 Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, éd. revue par l'auteur, Gallimard, 2007, <Folio>, p. 62.
- 3 *Ibid.*, p. 589.
- 4 *Ibid.*, p. 217.
- 5 *Ibid.*, respectivement p. 194, 212.
- 6 *Ibid.*, p. 37.
- 7 "Les *Bienveillantes* apparaissent, à l'image des *Euménides* d'Eschyle, comme le huis clos d'un procès en réhabilitation, celui de Max Aue, instruit par l'accusé lui-même. Afin d'obtenir son acquittement, il constitue les lecteurs en jurés. Plus précisément, il les place face à une alternative : soit ils le jugent coupable, et se rangent donc du côté des hideuses Érinnyes, monstres assoiffés de sang et représentantes d'une justice archaïque ; soit ils lui pardonnent ses crimes, faisant donc œuvre de justice, à l'instar d'Athéna et Apollon, qui ont fait preuve d'une saine clémence en choisissant de mettre un terme à l'engrenage fatal de la violence." (Charlotte Lacoste, "L'extermination comme matière fabuleuse : *Les Bienveillantes* ou l'art de rendre le nazi fréquentable", *Paroles gelées*, 24, 1, 2008, en ligne : <http://www.escholarship.org/uc/item/57q34629> ; consulté le 1<sup>er</sup> avril 2014).
- 8 Jonathan Littell, *op. cit.*, p. 34.

- 
- <sup>9</sup> *Ibid.*, respectivement p. 35, 156, 956.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 978.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, respectivement p. 954, 970.
- <sup>12</sup> Antoine Compagnon souligne à juste titre, à propos d'Ohlendorf, un silence du livre. L'économiste Otto Ohlendorf, un des dirigeants du *Sicherheitsdienst* SS, est présenté comme un modèle à la fois de rationalité et d'engagement nationaliste (*op. cit.*, p. 300-320), sans que sa condamnation à Nuremberg soit évoquée : Ohlendorf a en effet été pendu pour avoir "nettoyé" la Crimée de ses juifs à la tête de l'*Einsatzgruppe D*. Le livre revient longuement sur le cas d'Eichmann, mais ne fait pas apparaître Ohlendorf comme un "bourreau", et laisse entière la question de la conscience morale et de la responsabilité de ce dirigeant modèle – intelligent, "humain", efficace (Antoine Compagnon, "Nazisme, histoire et féerie : retour sur *Les Bienveillantes*", *Critique*, n° 726, 2007, p. 881-896).
- <sup>13</sup> "Être libre, c'est servir". Jonathan Littell, *op. cit.*, p. 808.
- <sup>14</sup> Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Gallimard, 1989, p. 48.
- <sup>15</sup> Cette discordance, qui fait que d'emblée le roman "sonne faux", est soulignée à juste titre par Catherine Coquio dans " 'Frères humains, laissez-moi vous vous raconter comment ça s'est passé.' (À qui s'adresse le bourreau ?) " ; je la remercie de m'avoir communiqué cet article inédit.
- <sup>16</sup> Jonathan Littell, *op. cit.*, p. 728. Sur cette question, voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècle)*, Seuil, 2011.
- <sup>17</sup> Jonathan Littell, *op. cit.*, p. 1116.
- <sup>18</sup> Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Éd. des Étoiles, 1929 ; rééd., Presses universitaires de Nancy, 1993.
- <sup>19</sup> Jonathan Littell, *op. cit.*, p. 17.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 734.
- <sup>21</sup> Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, Jean-Jacques Pauvert, 1961.
- <sup>22</sup> Jonathan Littell, *op. cit.*, p. 263.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 192.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 716.