

Les Bienveillantes et les limites de la littérature

Cosmin Toma

Volume 49, Number 1, 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1018799ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1018799ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Toma, C. (2013). *Les Bienveillantes et les limites de la littérature*. *Études françaises*, 49(1), 167–180. <https://doi.org/10.7202/1018799ar>

Article abstract

Instead of circumventing the ban that weighs down on literary representations of the Shoah, Jonathan Littell's *The Kindly Ones* charges headfirst into controversy by way of transgression. Yet Littell's transgressive aims are not to be mistaken for "pornography of horror," as they also seek to explore the very limits of a concept that is of utmost importance to the author and his novel: *literature*. Indeed, in *The Kindly Ones*, the "space of literature" becomes the locus of a fierce debate between aesthetics and historiography. For example, the novel expressly 'musicalizes' Nazism's bureaucratic structures, turning them into formalist narrative devices that operate an aesthetic contamination of reality. A quest for *truth* nevertheless arises in the process, yet one that is paradoxically grounded in unlikelihood so as to better delineate the borders of knowledge-based fields such as historiography. Indeed, the novel suggests that the Shoah, which embodies a point of rupture in History, calls for a kind of writing whose quest for truth requires a break with historiography. This "dis-course," palpable all throughout the novel, is indebted to writers such as Georges Bataille and Louis-Ferdinand Céline, but it is Maurice Blanchot who seems casts the longest shadow over *The Kindly Ones*. Beyond the fact that his name is repeatedly quoted in the novel, Littell's writing also bears the mark of Blanchot's notion of "*mourir*" (dying), especially as formulated in *The Step Not Beyond*. The deliberately transgressive and Sadian gestures that define *The Kindly Ones* turn out to be inseparable from a conception of whom Blanchot is the literary godfather: writing as nearness to, even experience of, the death of the other, as well as death as Otherness. Thus, if *The Kindly Ones* seeks to transgress, this quest reveals itself to lie at the very heart of the novel's *ethical* impact.

Les Bienveillantes et les limites de la littérature

COSMIN TOMA

Que le fait concentrationnaire, l'extermination des Juifs et les camps de la mort où la mort continue son œuvre, soient pour l'histoire un absolu qui a interrompu l'histoire, on doit le dire sans cependant pouvoir dire rien d'autre. Le discours ne peut pas se développer à partir de là. Ceux qui auraient besoin de preuves, n'en recevront pas.

— Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*.

On connaît l'interdit qui pèse sur la représentation de la Shoah. On connaît aussi les innombrables œuvres — films, toiles, partitions, poésies, romans, etc. — qui se sont attaquées, en dépit de tout, à cette tâche impossible : ou bien en renouant explicitement avec la mimesis — à l'envers et contre tout —, ou bien en la retournant sens dessus dessous pour mieux la détourner. Impossible, en effet, de faire le tour de ce que Maurice Blanchot qualifia d'« événement absolu de l'histoire¹ », événement limite qui continue de retenir la plume de bon nombre d'écrivains contemporains. Le Franco-Américain Jonathan Littell, dont *Les Bienveillantes* a suscité un scandale inhabituel à la suite de sa parution en France en 2006, en est assurément l'exemple le plus notoire. Ce long roman, que Littell appelle sa « première œuvre littéraire », a fait l'objet de réactions allant de l'acclamation inconditionnelle à de vives dénonciations visant sa démesure sadienne, sa supposée « pornographie » de l'horreur.

1. Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 80.

D'aucuns diraient qu'il est pour le moins inconvenant d'insister sur l'appellation d'« œuvre littéraire » lorsqu'on est l'auteur d'un roman qui traite des camps de la mort, tant la menace de l'esthétisation guette toute mise en récit de l'inénarrable absolu. Et par un surcroît d'audace, Max Aue, le protagoniste-narrateur, cherche à nous rendre complices non seulement des atrocités qu'il a commises, mais aussi de ses velléités intellectuelles, nous renvoyant sans cesse au registre de l'esthétique. Finaud, il inaugure ses mémoires au moyen d'une citation de la célèbre ballade dite « des pendus » de Villon (« Frères humains... ») — dispositif sournois qui pose d'emblée le problème de l'« éthique de la lecture » (pour parler comme J. Hillis Miller²) tout en faisant signe vers l'artifice littéraire le plus éhonté. En effet, la rhétorique du « je » obnubilant ses lecteurs naïfs, telle qu'elle est mise en scène dans le roman, nous plonge immédiatement dans les eaux troubles de la manipulation et du Mal, sous leur forme la plus littéraire, et c'est presque sans étonnement que nous apprenons, plusieurs centaines de pages plus tard, que le protagoniste a reçu une balle en pleine glande pinéale lors de la bataille de Stalingrad, lui dessillant ce « troisième œil » si cher à Georges Bataille. Troisième œil qui lui permettra de faire la connaissance d'un spectre de Céline, à l'occasion d'une scène onirique qui multiplie les provocations — sans parler de cet autre passage stupéfiant où la rencontre entre Aue et Hitler semble rendre hommage à la fois aux *Démons* de Dostoïevski et au *Nez* de Gogol. Et que dire des références à Flaubert, à Sartre, à Blanchot, à Lermontov, à Jünger, à Drieu La Rochelle et, bien sûr, à Eschyle ? Mais ce ne sont là que quelques exemples parmi d'autres.

Car c'est bien la littérature — ses poncifs, sa rhétorique, son histoire — qui est sollicitée par Jonathan Littell tout au long des *Bienveillantes*, saturant le texte d'allusions³ plus ou moins explicites aux grandes œuvres du passé, comme si un roman traitant de l'innommable se devait de constater qu'il a pour précurseur *L'innommable*... Mais n'est-ce pas là le comble de l'effronterie, voire de la spéculation opportuniste ? A-t-on le droit aux clins d'œil lorsqu'on est tenu de regarder le Mal droit dans les yeux ? « Non », semble répondre un pan important de

2. J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading*, New York, Columbia University Press, coll. « The Wellek Library Lectures », 1986.

3. Voir à ce titre Florence Mercier-Leca, « *Les Bienveillantes* et la tragédie grecque » et Georges Nivat, « *Les Bienveillantes* et les classiques russes », *Le Débat*, cahier « *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell », n° 144, mars-avril 2007, p. 45-65.

la critique, notamment allemande et américaine, qui ne voit dans le roman de Littell qu'un jeu littéraire adapté à la « perversion » proverbiale du lectorat français. Réactions caricaturales, certes, mais qui font ressortir les lignes de faille sur lesquelles repose le roman, à commencer par la plus flagrante : le vacillement entre l'« espace littéraire » et l'historiographie.

« Comme une musique » de l'histoire ?

Ce qui frappe en premier lieu lorsqu'on aborde le roman — au-delà de la voix inimitable de Max Aue —, c'est le caractère « objectif » du monologue qui s'y dévide, étayé au moyen de sources historiographiques fort réputées. Dès le tout premier chapitre, « Toccata », le narrateur s'adonne à des calculs morbides en s'appuyant sur les recherches de Raul Hilberg, dont *La destruction des Juifs d'Europe* est l'un des ouvrages de référence en la matière. Aue prie ses lecteurs de s'imaginer « en moyenne un mort allemand toutes les 40,8 secondes, un mort juif toutes les 24 secondes, et un mort bolchevique (en comptant les Juifs soviétiques) toutes les 6,12 secondes, soit sur l'ensemble un mort en moyenne toutes les 4,6 secondes⁴ », et ainsi de suite, engendrant un effet de réel qui prend l'arithmétique à témoin pour figurer l'infigurable, dotant le roman d'une crédibilité scientifique.

Ce penchant pour les chiffres, affirmé d'entrée de jeu, est à mettre en parallèle avec l'esprit de calcul dont s'alimente la bureaucratie meurtrière qui est directement responsable de la « Solution finale » et dont le protagoniste s'avérera être l'un des acteurs principaux. On ne saurait assez souligner l'importance de cette trame pour la construction du roman : à partir du deuxième chapitre, « Allemandes I et II », Littell déploie systématiquement le jargon des bourreaux, ce qui a pour effet d'alourdir le déroulement du récit et de plonger le lecteur au sein d'une atmosphère volontairement rigoriste et asphyxiante, voire illisible. Mais l'illisible ici ne penche pas, comme chez un Céline, du côté des excès d'une langue pulsionnelle, mais plutôt de celui des « *tausend Finsternisse todbringender Rede*⁵ » — cette langue de bois implacable

4. Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [2006], p. 31. Dorénavant désigné à l'aide des lettres BV, suivies du numéro de la page.

5. Nous traduisons : « les mille ténèbres du discours porteur de mort » (Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden* [éd. Beda Allemann, Stefan Reichert et Rolf Bücher], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983, t. III, p. 186).

et criminelle qui autorise l'impassible litanie de « *Obersturmbannführer* », « *Hauptscharführer* », « *Gauleiter* », etc., qui dans le roman se succèdent, sans discontinuer, jusqu'à l'épuisement. Et si cette surenchère nous accable tant, c'est en partie grâce au travail de préparation auquel s'est livré l'auteur. À l'image de Flaubert — une des influences revendiquées par Littell —, dont les recherches méticuleuses préalablement à la rédaction de *Salammô* sont légendaires, *Les Bienveillantes* est, du moins en partie, le fruit de lectures savantes⁶. Il est donc peu étonnant que la réception du roman ait été marquée par la participation active d'une cohorte d'historiens au scandale, dont Claude Lanzmann, qui a fustigé l'« effet de déréalisation » du roman⁷.

L'auteur lui-même ne nie pas la légitimité d'une telle grille de lecture : « Lanzmann et moi arrivons, à partir d'une même question, à deux conclusions qui sont irréductibles l'une à l'autre. Elles sont toutes deux vraies⁸. » Ici comme ailleurs, la notion de *vérité* revêt une importance cruciale pour l'auteur ; dans le même entretien, il affirme ceci : « Je ne recherchais pas la vraisemblance, mais la vérité. Il n'y a pas de roman possible si l'on campe sur le seul registre de la vraisemblance. La vérité romanesque est d'un autre ordre que la vérité historique ou sociologique⁹. » Si de tels propos risquent de rendre encore plus déconcertant le va-et-vient entre histoire et fiction qui régit le mouvement frénétique des *Bienveillantes*, ils sous-entendent néanmoins que toute œuvre littéraire est soumise à des critères internes, qui sont certes en lien avec des savoirs tels que la sociologie et l'histoire, mais sans que ces derniers puissent les *comprendre*. Au contraire, Littell cherche à restituer aux sciences dites « humaines » leur fond d'incompréhensibilité.

Cette incompréhensibilité, indissociable de la Shoah¹⁰, exige une écriture où la décision redevient indécidable ; où l'autonomie du romanesque vis-à-vis de l'historiographie s'affirme non pas en tant que monade — ce qui court-circuiterait toute « communication » —, mais

6. Voir Jérôme Garcin, « Littell est grand », *Le Nouvel Observateur*, 24 août 2006.

7. Marie-France Etchegoin, « Lanzmann juge *Les Bienveillantes* », *Le Nouvel Observateur*, 21-27 septembre 2006, p. 27 (cité dans Jean Solchany, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 54-3, 2007/3, p. 159-178).

8. Samuel Blumenfeld, « Entretien avec Jonathan Littell », *Le Monde des Livres*, 17 novembre 2006, p. 2.

9. *Ibid.*

10. Dans un autre entretien, Littell affirme que « la Shoah est une historiographie où les parts d'ombre sont les plus noires et les plus terribles de toutes » (Jonathan Littell et Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire et le roman », *Le Débat*, p. 33).

en tant que « souveraineté¹¹ ». Il s'agit d'un espace où le savoir historique — et l'auteur nous en rappelle sans cesse l'indispensabilité — se voit confronté au non-savoir¹². « L'historien travaille avec des documents, et donc avec des paroles de bourreaux qui sont une aporie. À partir de là, comment construire un discours¹³? », question qui, bien entendu, se prête à une infinité de réponses. Or le propre de la littérature est de creuser l'interrogation, de la rendre encore plus interrogatrice qu'elle ne l'est déjà, d'où l'importance du balancement allant de l'histoire au récit, et vice versa, dans *Les Bienveillantes*: balancement qui ne peut que mettre à mal les valeurs humanistes que maints critiques ressentent le besoin de réaffirmer devant un tel roman. Car, comme le soutient Leslie Hill, « *literature* », *however much the institutions of literary criticism may wish to claim otherwise, is not in itself a source of value or values* », car « *to read is to be exposed to an essential inessentiality that can only ever be affirmed in its very weakness*¹⁴ ». S'il est tout à fait impossible de se départir de l'ordre des valeurs dans un cadre historiographique, le romancier, lui, se doit de le compliquer, de creuser ses failles, de rendre inopérant tout système d'évaluation. Et quel meilleur moyen d'y parvenir que de confronter la représentation de la Shoah à son interdit, l'esthétisation?

Revenons sur la trame bureaucratique du roman, puisque c'est elle qui ancre le texte, de manière indiscutable, dans l'historiographie. Au-delà de son caractère délibérément suffoquant et saturé de réel, elle a partie liée avec la structure musicale du récit, dont on retrouve des traces non seulement dans les titres des chapitres — tels « Sarabande »,

11. On aura reconnu ici le lexique de Georges Bataille : « La création littéraire — qui est telle dans la mesure où elle participe de la poésie — est cette *opération souveraine*, qui laisse subsister, comme un instant solidifié — ou comme une suite d'instant — la *communication*, détachée, en l'espèce de l'œuvre, mais en même temps de la lecture » (*La littérature et le mal*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, t. IX, p. 301. C'est l'auteur qui souligne).

12. Dans un article consacré à Maurice Blanchot, Littell écrit que « si l'écriture est en rapport avec la vérité — et elle l'est certainement, elle doit l'être, sous peine de ne pas être, justement, ou en tout cas de tomber hors du domaine que l'on désigne par ce mot mystérieux, *littérature* —, ce n'est pas sur le mode de la connaissance » (« Lire? » [Espace Maurice Blanchot]; texte mis en ligne à l'adresse suivante : www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=201&Itemid=40; page consultée le 8 mai 2012).

13. Blumenfeld, « Entretien avec Jonathan Littell », p. 2.

14. Nous traduisons : « la "littérature", aussi forte que soit la volonté des institutions littéraires de prétendre l'inverse, n'est pas en elle-même une source de valeur ou de valeurs [...] lire, c'est s'exposer à une non-essentialité essentielle qui ne pourra jamais s'affirmer qu'à travers cette faiblesse même » (Leslie Hill, *Radical Indecision*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, p. 63).

« Air », « Menuet (en rondeaux) », etc. —, mais aussi dans de nombreuses séquences, dont une où le « violoniste » Adolf Eichmann interprète, aux côtés de trois collègues nazis, deux des trois quatuors à cordes de Brahms : on l'entend jouer « posément, méthodiquement, les yeux rivés à sa partition ; il ne faisait pas de fautes, mais ne semblait pas comprendre que cela ne suffisait pas¹⁵ ». Et si ce passage nous renvoie à la « banalité du mal » théorisée par Hannah Arendt, il fait également signe vers le choc proprement *structurel* qui confronte bureaucratie et esthétique et qui sert de ligne de tension au déroulement des *Bienveillantes*. L'esthétisation qu'on a reprochée à Littell a ici une visée éthique : son objectif n'est pas d'élever l'horreur de la Shoah au niveau de l'art, mais plutôt de souligner l'impur de toute création en contaminant cet art qui a souvent été qualifié d'absolu¹⁶. C'est par la violence des juxtapositions, par la non-homologie de l'horreur et de la forme esthétique que le roman s'octroie le potentiel de *communiquer*. Dans une lettre adressée à ses traducteurs, Littell vient confirmer ces intuitions :

j'insiste très fortement sur le fait que l'usage de la terminologie militaire et administrative allemande — grades, sigles, etc. —, aussi lourd et pénible soit-il pour le lecteur, doit être maintenu. Je crois fermement que pour les lecteurs qui ne les connaissent pas et ne veulent pas les déchiffrer, ils fonctionnent néanmoins comme des *éléments musicaux précieux*, qui donnent toute sa tonalité obsessionnelle et presque métallique au texte¹⁷.

De manière analogue, dans un court entretien où il rend hommage à Raul Hilberg, Littell va jusqu'à affirmer qu'il y a « comme une musique dans le déroulement¹⁸ » de *La destruction des Juifs d'Europe*. Or parmi tous les spécialistes de la Shoah, Hilberg est justement celui qui a le mieux démontré « comment la bureaucratie allemande a été un acteur à part entière¹⁹ ». Ainsi, pour Littell, le régime esthétique peut surgir à tout moment, même là où on s'y attendrait le moins : toute structure possède sa part musicale et donc *esthétique*. Cela dit, « esthétique » ne

15. *Ibid.*, p. 806.

16. À titre d'exemple, le critique anglais Walter Pater est célèbre pour avoir affirmé que « *All art aspires to the condition of music* » (« Tous les arts aspirent à la condition de la musique »).

17. J. Littell, « Lettre à mes traducteurs I » (*Les Bienveillantes* : analyse structurale) ; texte mis en ligne à l'adresse suivante : <http://lyonel.baum.pagesperso-orange.fr/traduct.html> ; page consultée le 8 mai 2012 (nous soulignons).

18. Jean-Claude Vantroyen, « L'hommage de Littell à Hilberg », *Le Soir*, 8 août 2007, p. 27.

19. *Ibid.*

sous-entend pas fatalement « beauté désintéressée » : la conception de l'art que véhicule Littell n'a absolument rien de kantien, ainsi que l'atteste sa récente monographie consacrée à Francis Bacon²⁰. S'inscrivant contre l'harmonie du Beau tout en la sollicitant là où elle est proscrite, Littell tisse une dissonance ne pouvant avoir lieu que sur le terrain transgressif du roman.

L'in vraisemblable, le vrai

Il ne s'agit là que du premier degré d'une volonté délibérément séditeuse d'esthétiser et de littériser. S'il est possible de dire d'un ouvrage historiographique qui traite de la Shoah qu'on peut y déceler « comme une musique », pourquoi serait-il interdit de rendre « littéraire » à dessein cela même qui semble se situer en deçà et au-delà de tout régime d'art ? En abordant un événement indicible à travers la confrontation de l'historiographie et de ses excédants, c'est-à-dire de ce « trop » qui est peut-être le sceau de la littéarité, Littell se range du côté d'un Maurice Blanchot, pour qui l'œuvre littéraire est « sa non-coïncidence essentielle avec elle-même, tout ce qui ne cesse de la rendre possible-impossible²¹ ». Non-coïncidence de l'Histoire et de l'histoire ; impossible possibilité de tout récit qui touche aux camps d'extermination : au-delà de la forme historico-bureaucratique et musicale du roman, ces thématiques se manifestent en premier lieu sous la forme d'une adjonction plus globale : celle de l'in vraisemblable vérité.

À l'occasion d'une « Conversation sur l'histoire et le roman » avec Pierre Nora, Littell revient sur la distinction qu'il avait lancée au *Monde des Livres*. Il confie que, pour lui, « la seule question intéressante, et qui me tracasse encore, est de savoir si ce livre fonctionne [...] comme opérateur de littérature. [...] De vérité dans la littérature [...] au sens où un livre comme *Madame Bovary* est vrai²². » Puis, un peu plus loin, il affirme ceci : « Ce qui a brouillé la réception de mon livre est qu'il porte sur un sujet que les gens ont du mal à prendre sur le registre de la littérature pure²³. » Qu'on soit ou non d'accord avec toutes les libertés

20. Jonathan Littell, *Triptyque. Trois études sur Francis Bacon*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2011.

21. Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », n° 19, 1963 [1949], p. 12.

22. Jonathan Littell et Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire et le roman », *Le Débat*, p. 30.

23. *Ibid.*, p. 31 (nous soulignons).

qu'il s'est octroyées en vue de la rédaction des *Bienveillantes*, on ne saurait accuser Littell de mauvaise foi : le récit multiplie les invraisemblances afin de renvoyer au lecteur sa propre incapacité à saisir l'horreur véritable qui ne cesse d'avoir lieu entre les lignes et qui ne saurait se laisser écrire. En dépit des innombrables indicateurs de réel qui traversent le roman d'un bout à l'autre, on ne saurait prendre le témoignage d'Aue à la lettre : sciemment et inconsciemment criblée de scories, sa parole de bourreau est sujette à caution — c'est le moins qu'on puisse dire.

Comble de l'ironie, la vraisemblance que l'on associe à l'historiographie est ici poussée jusqu'à son paroxysme. Dans la mesure où le texte regorge de descriptions grinçantes et crues — tout particulièrement lorsque le protagoniste relate ses expériences sur le front de l'Est —, où l'on reconnaît aisément l'influence de Sade et l'obsession de la « pornographie de l'horreur », *Les Bienveillantes* dépasse le réalisme littéraliste que requiert l'historiographie. Le lecteur se voit plutôt confronté à un *hyperréalisme* — ou peut-être à un hyperlittéralisme — qui, du fait de l'excès qu'il engendre, jette le soupçon sur la trame narrative, la déchirant. Or ceci a pour effet de nous rendre plus attentifs à cette même trame en montrant les ficelles du doigt. Dans un passage particulièrement répugnant, un officier allemand arrache un nouveau-né au giron de sa mère pour lui fracasser le crâne contre un poêle (BV, 229). La pure gratuité de cette scène, encadrée par des descriptions déjà outrancières des pogroms qui ont précédé l'invention, plus « raisonnée », des chambres à gaz, participe de cette logique de l'excès qui gouverne le livre de Littell, évoquant, sans complexes, la littérature dite « trash²⁴ ». Ainsi, l'hyperréalisme du roman a pour fonction d'anéantir l'effet de réel trop marqué de l'historiographie, tout en affirmant cette souveraineté d'une littérature pure qui, suivant Bataille, « peut tout dire²⁵ ».

Comme on pourrait s'y attendre, la possibilité, voire la responsabilité de « tout dire » en littérature ne cantonne pas Littell dans le seul registre de l'horreur hyperréaliste. La vérité romanesque prend parfois des allures de conte de fées, comme c'est le cas dans une séquence particulièrement frappante du deuxième chapitre où la tonalité réaliste du roman se désagrège pour la première fois. Il s'agit de la rencontre d'Aue avec un vieux Juif issu d'une ancienne tribu caucasienne. Rappelons au

24. Le premier roman de Littell, *Bad Voltage*, semble appartenir ne serait-ce que partiellement à ce genre.

25. Georges Bataille, *La littérature et le mal*, p. 182.

passage que celle-ci représente une grande source d'ennuis pour les autorités nazies en raison de leur incapacité à définir avec certitude si ces soi-disant *Bergjuden* sont généalogiquement juifs et non pas simplement des non-Juifs qui se seraient convertis au judaïsme quelques siècles auparavant. Les débats autour de cette question on ne peut plus absurde occupent d'ailleurs une place non négligeable dans le chapitre, exacerbant la thématique bureaucratique tout en la parodiant à souhait. Puisque les « Juifs des Montagnes » ne correspondent à aucune des catégories prédéfinies par les bureaucrates nazis, ils incarnent un débordement, une altérité absolue, figurée ici sous les traits d'un sage qui porte le nom de Nahum ben Ibrahim. La vérité de l'invraisemblance est ici évidente : Ibrahim prétend avoir fréquenté le grand chef de guerre Chamil (1797-1871), qui lutta contre les Russes au nom de l'indépendance du Caucase, alors que son passeport indique 1866 comme date de naissance. Qui plus est, il affirme être né « avant que Chamil ne soulève les tribus » (BV, 405), ce qui, comme le constate Aue lui-même, signifierait qu'il a plus de 120 ans. Un âge aussi vénérable, impossible au-delà des patriarches de la Torah, est aussi invraisemblable que la langue dans laquelle Aue et Ibrahim discutent (le grec ancien) ; que l'absence de creux sur la lèvre du vieux sage (qu'il explique au moyen d'une légende talmudique) ; que la requête d'Ibrahim (il demande à Aue de le tuer et de l'enterrer à un endroit précis, qui lui a été révélé en rêve) ; que sa connaissance du lieu de la future tombe du protagoniste, etc. Cet élément irréductible et expressément fictif qui dépasse le cadre vraisemblable (c'est-à-dire réaliste) de la dimension historique du roman s'émancipe ici pour communiquer — peut-être — la vérité de l'altérité.

Mais hyperréalisme et allégorie font plus que se côtoyer dans *Les Bienveillantes* : on en pressent aussi la symbiose, notamment lorsqu'il est question d'Edgar Rice Burroughs. Célèbre pour avoir créé le personnage de Tarzan, ainsi que pour divers romans de science-fiction dont le *Cycle de Mars*, il semble avoir fortement marqué l'imaginaire du narrateur (et de Littell). Alors que la Seconde Guerre mondiale touche à sa fin, un Aue convalescent envoie à Eichmann un rapport délibérément farfelu et désinvolte où il ose citer Burroughs « comme un modèle pour *des réformes sociales en profondeur que la SS se devra d'envisager après la guerre* » (BV, 1176, l'auteur souligne). Il élabore son nouveau plan social en se basant sur deux modèles : les Martiens rouges et les Martiens verts. Eichmann lui répond dix jours plus tard : « *lorsque vous*

serez guéri, je serai heureux de discuter avec vous plus en détail de ces projets et de cet auteur visionnaire. / Heil Hitler!» (BV, 1177, l'auteur souligne). Littell souligne ici la complaisance caricaturale d'un système meurtrier qui gobe tout, allant jusqu'à s'alimenter de modèles allégoriques anodins tels que celui de Burroughs... Compte tenu de la connivence entretenue par le Führer entre mythologie nazie et mythologie wagnérienne, on ne peut que saluer l'invraisemblable vérité de ce passage.

Enfin, y a-t-il un meilleur exemple de l'insolence absolue des *Bienveillantes* vis-à-vis de toute vraisemblance que la scène burlesque où le protagoniste ose mordre le « nez bulbeux à pleines dents, jusqu'au sang » (BV, 1369) de nul autre que Hitler? Dans la première édition du roman, il ne s'agit que d'un pincement et Littell explique avoir « modifié cette scène, en l'atténuant²⁶ » à la demande de son éditeur, qui visait une allusion au Stavroguine des *Démons*, mais l'auteur a finalement choisi de restituer la violence de sa vision initiale dans l'édition de poche, ce qui rend d'autant plus « mordant » le « pied de nez » de Aue aux historiens : « Trevor-Roper, je le sais bien, n'a pas soufflé mot de cet épisode, Bullock non plus, ni aucun autre des historiens qui se sont penchés sur les derniers jours du Führer. Pourtant, je vous l'assure, cela a eu lieu » (BV, 1370). On le sent clairement : si le roman s'enracine dans l'Histoire, il joue avec ses zones d'ombre ; il les rend encore plus ombrageuses afin de rendre à elle-même l'obscurité de la Shoah. Ainsi que l'affirme Blanchot, nul « discours ne peut se développer » à partir du désastre, à moins qu'il ne s'agisse d'un discours n'ayant que la rupture de l'histoire pour toute vérité.

Les Bienveillantes d'après Maurice Blanchot

Ayant survécu de justesse à la bataille de Stalingrad, Aue bénéficie d'une permission à Paris. Il en profite pour renouer avec le milieu intellectuel d'extrême droite de la capitale, puis, de passage chez un bouquiniste, il achète un exemplaire de *Faux pas* de Blanchot et s'attelle à la lecture du chapitre portant sur Oreste et *Les mouches* de Sartre (BV, 714). Voilà une bien curieuse mise en abyme : *Les Bienveillantes* est une reprise des *Euménides* d'Eschyle, certes, mais par œuvres interposées, puisque *Les mouches* est déjà une reprise des *Euménides*. Or Littell cite

26. Jonathan Littell, « Lettre à mes traducteurs II » (*Les Bienveillantes* : analyse structurale) ; texte mis en ligne à l'adresse suivante : <http://lyonel.baum.pagesperso-orange.fr/traduct.html> ; page consultée le 8 mai 2012.

la pièce de Sartre par l'entremise de Blanchot, ce qui rend les sentiers singulièrement tortueux. Mais à quoi l'auteur joue-t-il ici ? Où mène ce labyrinthe intertextuel ?

Dans sa critique des *Bienveillantes*, l'helléniste américain Daniel Mendelsohn analyse l'influence de Blanchot sur le roman de Littell. Significativement, il relève la citation suivante, tirée de l'article portant sur « Le mythe d'Oreste » : « À la grandeur d'Oreste il manque d'être impie contre une piété véritable²⁷. » *Les mouches*, à en croire Blanchot, serait insuffisamment « blasphématoire » — non pas en raison du personnage d'Oreste, mais plutôt à cause de la loi qu'il est sommé de transgresser : loi de pacotille qui n'inspire pas la terreur avec la même force que celle, impassible, qui était en vigueur à l'époque des *Euménides*. Car, comme l'écrira plus tard Blanchot dans *Le pas au-delà* :

L'espoir de transgresser la loi était lié à la déception qui, dans ce mouvement de transgression même, le conduisait à poser une loi égale, quoique d'une puissance supérieure, qu'il fallait alors à nouveau transgresser, sans espoir d'y parvenir autrement qu'en posant à nouveau une loi toujours supérieure, ce qui faisait de ce passage infini de la loi à sa transgression et de cette transgression à une loi autre la seule infraction qui soutînt l'éternité de son désir²⁸.

Mais quelle est cette « loi toujours supérieure » que Littell aspire à transgresser ? Pour Mendelsohn, le commandement de « piété » que le roman tente de démolir serait celui qui est à l'origine de nos « *conventional pruderies and expectations of what a novel about Nazis might look like*²⁹ ». Un livre qui vise ouvertement le régime littéraire tout en s'attaquant à cela même qui semble être à l'origine de l'échec de toute littérature se doit, à son tour, de faire échouer cet échec même afin d'affirmer la paradoxale toute-puissance de l'échec, c'est-à-dire du littéraire comme transgression toujours supérieure à elle-même. Échec d'une écriture infinie qui doit « *soutenir l'éternité de son désir* » : voilà l'un des sens de cette tension qui lie historiographie et récit, vérité et vraisemblance, mythe et réel, etc. — frontières qui n'ont de sens qu'à travers leur interminable appel à la transgression, car, dit Blanchot,

27. Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 77-78.

28. Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 37 (les italiques figurent dans le texte).

29. Nous traduisons : « nos propres pruderies conformistes et attentes quant à ce à quoi devrait ressembler un roman qui met en scène des nazis » (Daniel Mendelsohn, « Transgression », *The New York Review of Books*, 26 mars 2009 ; texte mis en ligne à l'adresse suivante : www.nybooks.com/articles/archives/2009/mar/26/transgression/?pagination=false ; page consultée le 8 mai 2012).

«il faut qu'il y ait franchissement pour qu'il y ait limite, mais seule la limite, en tant qu'infranchissable, appelle à franchir³⁰».

Ce franchissement est également à mettre en rapport avec la thématique de l'inceste — au cœur de la trame mythopsychologique du roman —, mais tout autrement. Dans la mesure où *Les Bienveillantes* est aussi une réécriture des *Euménides*, la relation entre frère (Oreste/Max) et sœur (Électre/Una) est indispensable aux visées transgressives de l'auteur. Comme on le sait depuis *Totem et tabou*, l'inceste est universellement considéré comme étant l'interdit par excellence, la ligne de démarcation qui définit toute communauté humaine. Par conséquent, si l'œuvre littéraire est essentiellement transgressive, elle est continuellement appelée à franchir cette limite. Hartmann von Aue, poète allemand du XIII^e siècle et auteur d'un conte qui traite de la question de l'inceste, hante toujours déjà le nom de Max Aue, mais à une différence près : au XXI^e siècle, l'inceste est devenu un thème on ne peut plus rabâché et banal en littérature. Aux yeux du lectorat moderne, le sujet semble épuisé, d'où l'exigence à laquelle Littell cherche à répondre : tout comme il le fait avec le mythe d'Oreste, il pose l'ancienne loi encore une fois pour mieux y déroger au nom de l'exigence d'un « pas au-delà ». Autrement dit, l'interdit de l'inceste n'est plus aujourd'hui une authentique source de « piété véritable » : dans la mesure où cette loi appartient au passé de la transgression littéraire, elle représente un seuil toujours déjà franchi qui aiguillonne l'écriture toujours plus loin vers son propre excès — excès de l'excès — afin de déborder les limites de tout discours : non pas pour affirmer le primat de l'œuvre littéraire en tant que telle, mais pour affirmer l'impureté de plus en plus contagieuse et transformatrice de l'espace littéraire.

Force transformatrice et impureté transgressive qui ne sont certainement pas étrangères à ce que Blanchot appelle le « mourir », c'est-à-dire l'interminable mort de celui ou de celle qui se rapproche du trépas et qui n'a d'autre choix que de se soumettre au *neutre* d'une temporalité absolument paradoxale et autre, où plus rien n'a lieu³¹. À l'instar

30. Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, p. 38.

31. Comparons les deux passages suivants : « quelque chose s'accomplit là, en toute absence et par défaut, qui ne s'accomplit pas, quelque chose qui serait le "pas au-delà", n'appartient pas à la durée, se répète sans fin et nous écarte nous-mêmes » (Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, p. 136) ; « Mourants, nous sommes peut-être déjà morts, mais nous ne mourons jamais, ce moment-là n'arrive jamais, ou plutôt il n'en finit jamais d'arriver, le voilà, il arrive, et puis il arrive encore, et puis il est déjà passé, sans être jamais arrivé » (Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, p. 250).

aussi de *L'espèce humaine* de Robert Antelme, *Les Bienveillantes* ne cesse de se rendre attentif à la mort de l'autre, même et surtout lorsque celle-ci est décrite du point de vue du bourreau, comme c'est le cas tout au long du roman. À ce titre, le passage suivant résume bien les affinités entre l'altérité du « mourir » blanchotien et *Les Bienveillantes* :

[...] ce que j'avais pris pour du sadisme gratuit [...] n'était qu'une conséquence de la pitié monstrueuse qu'ils [les bourreaux] ressentaient et qui, incapable de s'exprimer autrement, se muait en rage, mais une rage impuissante, sans objet, et qui devait donc presque inévitablement se retourner contre ceux qui en étaient la cause première. Si les terribles massacres de l'Est prouvent une chose, c'est bien, paradoxalement, l'affreuse, l'inaltérable solidarité de l'humanité [...] aucun de nos hommes ne pouvait tuer une femme juive sans songer à sa femme, sa sœur ou sa mère, ne pouvait tuer un enfant juif sans voir ses propres enfants devant lui dans la fosse. Leurs réactions, leur violence, leur alcoolisme, les dépressions nerveuses, les suicides, ma propre tristesse, tout cela démontrait que l'autre existe, existe en tant qu'autre, en tant qu'humain, et qu'aucune volonté, aucune idéologie, aucune quantité de bêtise et d'alcool ne peut rompre ce lien, tenu mais indestructible. Cela est un fait, et non une opinion. (BV, 217)

C'est donc l'inextirpable altérité de l'autre, mourant(e), qui empêche l'élimination de la différence (de la limite) à laquelle aspirent le nazisme, les pulsions incestueuses de Max et son désir de devenir mythe, c'est-à-dire d'être à lui seul le garant de l'éternel retour du héros — du Même. La transgression que le roman cherche à opérer d'un bout à l'autre a donc un sens profondément éthique, lié à l'exigence de témoigner du « pas au-delà ». Il ne s'agit pas, comme l'ont affirmé certains critiques, d'une simple « pornographie de l'horreur », même si cet aspect fait partie intégrante du projet transgressif de Littell, mais plutôt d'une écriture qui ne cesse de poser des extrémités, des limites, afin de dire l'affirmation du franchissement sans fin.

Coda : l'image photographique et l'icône de la mort

Bien qu'il soit impossible de remonter au point originare d'une œuvre (ne serait-ce que parce que ce point n'existe pas), on peut tout de même en interroger les traces. L'idée d'écrire *Les Bienveillantes* serait venue à Jonathan Littell après qu'il a vu, au début des années 1990, une photographie du cadavre de la résistante soviétique Zoïa Kosmodemianskaïa gisant dans la neige. Quelques passages du roman en témoignent, dont celui-ci :

Dans le grand parc enneigé, [...] on menait une jeune partisane à la potence. [...] C'était une jeune fille assez maigre, au visage touché par l'hystérie [...]. 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. [...] Enfin je m'effondrai entièrement à ses pieds et le vent balaya ce tas de sel et le dispersa. (BV, 262-263)

Quoi de plus profondément troublant qu'une telle photographie ?

Il s'agit d'une trace laissée par le pas au-delà, miroir du « mourir » blanchotien, c'est-à-dire d'une mort(e) qui ne cesse d'être « ressuscitée » devant nos yeux, grâce à ce subterfuge photographique qui, à l'instar du pseudo-réalisme des *Bienveillantes*, capte l'impression d'être témoin de la transgression de la mort par la mort. Mort interminable, qui se dissémine au-delà d'elle-même et qui nous frappe de sa beauté morbide, sommant le lecteur, le spectateur, de s'abandonner à « *La transgression, cette légèreté du mourir immortel*³² ». L'image à jamais figée de ce cadavre inquiétant qui ressemble « à lui-même³³ » résume bien les tensions entre réel historiographique et pure fiction que le roman met en jeu, évoquant l'icône orthodoxe dont nous parle Littell dans son *Triptyque* sur Bacon : « ce n'est pas le spectateur qui regarde l'icône, c'est l'icône qui regarde le spectateur³⁴ ».

Véritable limite d'un regard mourant, reflet du regard glacial et ambigu de Max Aue lui-même, qui s'avère peu à peu être celui de la mort même ; interruption de l'histoire qui donne lieu à une infinie suite de transgressions, nous rappelant à quel point le discours de cette œuvre hors normes pose ainsi sa propre loi, que nulle historiographie ne saurait comprendre, puisque « La transgression ne transgresse pas la loi, elle l'emporte avec elle³⁵ ». À la fois loi et limite s'autotransgressant : si *Les Bienveillantes* — et la littérature — a partie liée avec la mort, celle-ci fait de l'œuvre un corps mourant, se vidant, s'épuisant à dire la vérité de la Shoah.

32. Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, p. 152 (l'auteur souligne).

33. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 346.

34. Jonathan Littell, *Triptyque. Trois études sur Francis Bacon*, p. 102.

35. Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, p. 139.