

La suspension du doute dans *HHhH* de Laurent Binet Suspending doubt in Laurent Binet's *HHhH*

Marie-Andrée Morache

Volume 45, Number 1, Winter 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025944ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025944ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morache, M.-A. (2014). La suspension du doute dans *HHhH* de Laurent Binet. *Études littéraires*, 45(1), 119–133. <https://doi.org/10.7202/1025944ar>

Article abstract

In *HHhH*, resistance fighters of WW2 whose salvific mission is described without irony upstage a executioner devoid of seductive power. Using various strategies, novelist Laurent Binet ensures that readers unreservedly embrace his war heroes as candid agents of Good. When depicting these historical characters, the narrator suspends his doubt and casts a clear separation between the SS and the resistance fighter. Through this reconciliation with certainty, and the limit that is set to the fantasy of metamorphosis, the representation of Shoah characters breaks away from the characteristics of the postmodern subject.



La suspension du doute dans *HHhH* de Laurent Binet

MARIE-ANDRÉE MORACHE

Parmi les œuvres récentes traitant de la Deuxième Guerre mondiale, *HHhH* retient l'attention par la façon dont s'y élabore la figure du résistant. Malgré les apparences, le dirigeant nazi Reinhard Heydrich n'est pas le sujet central de cette œuvre, pas autant que ceux qui ont causé sa mort. En effet, la figure du bourreau se fait rapidement voler la vedette par des membres de la résistance, dont la mission salvatrice est abordée sans ironie aucune (ce qui ne se rencontrait essentiellement qu'en paralittérature depuis la fin des années 1960). Cette présence d'un héroïsme guerrier sans démythification, dans le récit d'un narrateur fortement préoccupé par les questions éthiques soulevées par sa reconstitution historique, place le texte de Laurent Binet à cheval entre deux périodes ; c'est-à-dire qu'il fait intervenir à la fois les modes de représentation associés aux romans d'aventures et aux films d'action qui divertissaient les foules, pendant et après la guerre, et celui associé aux témoins de la Shoah qui sont venus imposer leur sobriété et leurs nuances. Nous allons insister sur ce paradoxe de *HHhH*, où la jouissance du lecteur captivé par l'action n'empêche pas nécessairement la visée éthique de l'œuvre¹, ainsi que sur le caractère absolu des valeurs qu'il met en jeu : notamment la conviction de faire le bien en assassinant un agent de la Solution finale. Que la *certitude* soit atteignable dans le livre de Binet apparaît comme un signe de la distance que prend actuellement la représentation des violences totalitaires en littérature avec une posture du doute et de la dualité intérieure (le monstre en soi²) associée à la postmodernité.

Un mal sans attrait

La trame du récit de Laurent Binet paraît axée sur la vie de Reinhard Heydrich. Au départ, le titre du livre fait allusion à l'intelligence de ce haut gradé nazi et à l'importance de son rôle au sein de la SS³, et sur un plan quantitatif les pages qui

-
- 1 Cette lecture de Binet s'inscrit dans une recherche plus large qui vise des œuvres où une catharsis désirable est provoquée par la représentation d'un fait historique indésirable.
 - 2 Par cette expression, nous faisons allusion à une pensée populaire qui réduit et fait dériver la thèse de Hannah Arendt sur la banalité du mal et la théorie psychanalytique du sujet divisé.
 - 3 L'abréviation «HHhH» renvoie à une plaisanterie qui circulait parmi les SS, selon laquelle «*Himmlers Hirn heisst Heydrich*»: le cerveau d'Himmler s'appelle Heydrich.

traitent de Heydrich sont plus nombreuses que celles qui traitent des deux soldats qui l'ont tué. De prime abord, donc, l'œuvre semble consacrée à cette figure du mal⁴. Or, l'histoire du dirigeant nazi ne sert que de fil conducteur à ce récit dont il n'est pas le héros.

Dès le premier quart du livre, qui porte surtout sur la jeunesse de Heydrich, l'intérêt du narrateur pour son sujet présente une ambivalence : « Toute cette histoire, on l'aura compris, me fascine, et en même temps je crois qu'elle me tape sur les nerfs⁵. » Plusieurs chapitres s'attardent sur le parcours exceptionnel de Heydrich au sein de l'organisation nazie, mais rapidement l'enthousiasme du narrateur s'essouffle et ses remarques sur les résultats de sa recherche sont de plus en plus empreintes de lassitude. Au tiers du livre, le narrateur constate que Heydrich ne l'impressionne plus. Il dit : « Ce sont eux qui m'intimident. » (*HHbH*, 139) Eux, c'est-à-dire, les soldats Gabčík et Kubiš, envoyés depuis l'Angleterre pour tuer Heydrich.

Plus le récit avance et plus le lecteur est convié à se désintéresser de l'histoire du célèbre Protecteur du Reich, et ce, malgré le fait qu'il rencontre encore davantage d'information sur Heydrich que sur les résistants. Le narrateur remarque cette disproportion et regrette d'avoir tant à dire sur les nazis et si peu sur les résistants :

J'aimerais bien passer mes journées avec les parachutistes, dans la crypte, rapporter leurs discussions, décrire comment leur vie quotidienne s'organise dans la froidure et l'humidité, ce qu'ils mangent, ce qu'ils lisent, ce qu'ils entendent de la rumeur de la ville, ce qu'ils font avec leur petite amie lorsqu'elle leur rend visite, leurs projets, leurs doutes, leurs peurs, leurs espoirs, à quoi ils rêvent, ce qu'ils pensent. Mais ce n'est pas possible parce que je n'ai presque rien là-dessus. [...] Inversement, je dispose d'une documentation colossale sur les funérailles nationales organisées pour Heydrich, de son départ du château de Prague à la cérémonie de Berlin en passant par le transport en train. Des dizaines de photos, des dizaines de pages de discours prononcés en hommage au grand homme. Mais la vie est mal faite parce que je m'en fous un peu. (*HHbH*, 393-394)

Le narrateur justifie la nécessité d'accumuler les données disponibles sur Heydrich par la volonté de donner à l'acte des résistants toute sa portée. Il veut démontrer que les capacités de Heydrich étaient exceptionnelles, et son influence, grandissante, de sorte qu'on ne puisse douter que plusieurs milliers de vies furent épargnées grâce à l'attentat. Il importe au narrateur de prouver que Heydrich devait mourir, d'autant plus que, selon ses sources, Gabčík et Kubiš auraient été informés du massacre de

4 Heydrich fut surnommé « le bourreau », « le boucher », « l'assassin », cependant il ne fut pas un bourreau au sens strict : celui qui exécute la sentence de mort. Heydrich ordonnait les déportations et les massacres des juifs, ainsi que les assassinats de ses ennemis politiques, sans se salir les mains. Bien qu'il soit couramment associé à la figure du bourreau, au sens large, il serait plus juste de parler d'une figure du mal. Pour une revue des figures du mal aux XIX^e et XX^e siècles, voir Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Modernités*, n° 29 : « Puissances du mal », 2009.

5 Laurent Binet, *HHbH*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009, p. 69. Les renvois aux pages de cette œuvre figureront dorénavant dans le corps du texte et seront signalés par la mention *HHbH*, suivie du numéro de la page dont a été tiré l'extrait cité.

Lidice⁶ et s'en seraient senti affreusement coupables : « [I]ls n'arrivent toujours pas à se persuader que la mort d'Heydrich a servi à quelque chose. J'écris peut-être ce livre pour leur faire comprendre qu'ils se trompent ». (*HHhH*, 400-401)

Pour prouver que l'attentat valait le coup, le narrateur doit montrer que le cerveau d'Himmler s'appelait bien Heydrich, mais jamais il ne se passionne pour les informations qu'il rassemble ni d'ailleurs pour celles qui lui manquent. Il manifeste peu d'intérêt pour les controverses entourant certains épisodes obscurs de la vie de Heydrich, par exemple le rôle joué par son épouse. Jamais il ne fait du psychisme d'un nazi un mystère qu'on gagnerait à éclaircir. La fameuse question de la causalité (comment en vient-on à faire le mal?) est vite abandonnée. Il ne s'agit pas, avec ce portrait de Heydrich, d'essayer de comprendre le nazisme et encore moins de se laisser fasciner par une figure du mal. Si, au départ, le narrateur suppose au chef nazi un certain génie stratégique (« L'idée [de Heydrich] est géniale de simplicité : au lieu d'aller espionner les gens chez eux, on les fait venir » [*HHhH*, 161]), ce trait sera éventuellement déplacé, comme tout ce qui est digne d'admiration, du côté des résistants : « Ce plan d'évasion me paraît génialement conçu, surtout si l'on songe que [Kubiš] vient d'être soufflé par une déflagration, qu'il a du sang dans les yeux, et qu'il a disposé d'à peu près trois secondes pour l'élaborer. » (*HHhH*, 357) Somme toute, le Heydrich de *HHhH* se révèle sans grandeur et sans charisme, il apparaît même ridicule par moments, et surtout, il ennue.

On se retrouve donc avec un personnage (supposé) central inintéressant, un *bourreau sans séduction*⁷, au cœur d'une œuvre publiée dans un contexte de réception où les bourreaux jouissent encore d'une grande popularité, où le récit de leurs actions attire davantage de lecteurs que des propos sur leurs victimes, comme le note ironiquement Charlotte Lacoste en ouverture de son ouvrage :

Vivre l'extermination côté bourreau, c'est l'assurance de s'offrir les sensations fortes que les victimes à elles seules, trop commotionnées pour être fiables, c'est bien connu, ne sont pas en mesure de nous assurer : censément plaintifs, leurs livres sont trop démoralisants, et l'on se souhaite de plus dynamisantes lectures. Le bourreau, lui, a fière allure et dit les choses comme elles sont — du moins c'est ce qu'il prétend. On prête donc grande attention au récit de ses exploits dévastateurs censés illustrer les excès dont les hommes ordinaires que nous sommes ne se seraient pas crus capables. Son mystérieux dévoiement, qui en

6 Ce village tchèque fut rasé en représailles, après l'attentat contre Heydrich. Tous les habitants furent tués malgré le fait qu'ils n'entretenaient aucun lien avec la résistance. Les résistants ayant participé à l'attentat contre Heydrich auraient eu le temps d'apprendre que ce massacre venait d'avoir lieu, avant d'être eux-mêmes tués dans l'église de Prague où ils avaient trouvé refuge.

7 L'ouvrage de Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, met en évidence la dépolitisation de la question du crime de masse. Lacoste analyse la fascination populaire et critique envers le bourreau qui n'a fait que croître au xx^e siècle, en montrant comment le détournement de la théorie de la banalité du mal (Hannah Arendt) a fait du bourreau un modèle d'humanité. Voir Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

fait un héros autrement plus affriolant que le Juste, permet à tout un chacun de se rêver en brute⁸.

D'après de nombreux chercheurs, le grand public, d'abord, mais également la critique et la recherche universitaire tombent fréquemment dans un piège lorsqu'ils se penchent sur le cas des bourreaux : ils en font des porteurs d'un savoir précieux sur l'humain⁹. Selon ces chercheurs, trop de gens se penchent sur l'histoire des bourreaux, croyant à tort apprendre quelque chose de fondamental sur eux-mêmes, voire sur l'humanité entière. Charlotte Lacoste écrit :

[O]n se persuade que l'on va découvrir dans les méandres de sa conscience le secret des égarements de l'âme humaine — puisque étant passé à l'acte, le bourreau en sait plus que nous sur nous-mêmes —, voire déchiffrer, en prêtant l'oreille à ses divagations, le sens même de l'Histoire¹⁰.

Dans le roman de Binet, il n'y a rien à apprendre du mal. Le SS n'est ni un représentant de l'humanité ordinaire ni un individu extraordinaire. L'histoire de la vie de Heydrich ne révèle rien de particulièrement intéressant sur l'humain, rien pour susciter la curiosité intellectuelle ou la passion identificatoire. Le récit de Binet n'est pas pour autant dénué de fascination, mais celle-ci est dirigée ailleurs : ce n'est pas le mal extrême qui pose une énigme, mais le bien extrême¹¹, la bonté et le sacrifice de soi dont le narrateur de *HHbH* fait des traits d'humanité.

Vous êtes valeureux, volontaire et doué. Vous êtes prêt à mourir pour votre pays. Vous devenez quelque chose qui grandit en vous et progressivement commence déjà à vous dépasser, mais vous restez aussi tellement vous-même. Vous êtes un homme simplement. Vous êtes un homme. (*HHbH*, 217)

La mention explicite faisant de Kubiš et de Gabčík des «hommes» (c'est-à-dire, dans ce contexte, des membres de l'espèce humaine) peut signifier que l'héroïsme est à la portée de tout humain, mais elle peut également suggérer que d'autres personnages de cette histoire ne seraient pas «des hommes» ou ne le seraient pas autant. Du

8 *Ibid.*, p. 4. Bien entendu, l'auteure n'endosse pas les clichés et préjugés qu'elle reprend dans cette introduction.

9 À propos des *Bienveillantes* de Jonathan Littell, Édouard Husson et Michel Terestchenko écrivent : «[S]on héros n'incarne nullement une humanité ordinaire. Proche de nous, en aucune manière il ne l'est, malgré ce que prétend l'incipit du prologue : "Frères humains [...]» (Édouard Husson et Michel Terestchenko, *Les Complaisantes*, Paris, Guibert, 2007, p. 146). Pierre-Emmanuel Dauzat condamne encore plus fermement ce qu'il qualifie d'«entourloupe» : «Un mauvais syllogisme fait du bourreau un prochain parce qu'il fait sous lui et qu'il essuie des larmes» (Pierre-Emmanuel Dauzat, *Holocauste ordinaire*, Paris, Bayard, 2007, p. 31).

10 Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, *op. cit.*, p. 5.

11 Cet aspect de l'œuvre de Binet nous rappelle les propos d'Imre Kertész : «[C]e qui est réellement irrationnel et qui n'a vraiment pas d'explication, ce n'est pas le mal, au contraire : c'est le bien. Voilà pourquoi il y a longtemps que les dictateurs, chanceliers et autres usurpateurs attirés ne m'intéressent plus [...] il y a très longtemps que m'intéresse exclusivement la vie des saints [...]» (Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles, Actes Sud, 1995 [1990], p. 53).

moins, il est clair à lire Binet que certains individus réunissent ces traits d'humanité plus que d'autres et que cela fait d'eux des héros (sur)humains.

La suspension du doute

La figure du héros guerrier a commencé à perdre de son éclat au tournant des années 1970, aux États-Unis, avec la guerre du Vietnam, et en France, avec le déclin de Charles de Gaulle après la guerre d'Algérie. L'image idéalisée de la résistance véhiculée après la Deuxième Guerre mondiale dans les pays alliés victorieux, ce qu'en France Henry Rousso a appelé résistancialisme¹², fut de plus en plus remise en question dans les œuvres des intellectuels et des artistes français. Progressivement, la population (surtout sa jeunesse contestataire) cessa de croire en une France massivement engagée dans la lutte active contre les Allemands pendant l'Occupation¹³. La figure du héros guerrier a certes continué d'être présente dans la littérature de genre, dans la B.D. par exemple, mais on ne la voyait plus que rarement en littérature générale. Cette figure était devenue quasi interdite dans la représentation de la Shoah, où l'enthousiasme patriotique, l'emphase et la certitude étaient particulièrement malvenues après les différentes mises en garde des Adorno, Blanchot, Levi et, plus récemment, Lanzmann¹⁴.

Dans la littérature de l'extrême contemporain, sans doute en écho à la montée des intégrismes en ce début de siècle (radicalisation encouragée notamment par les événements du 11 septembre 2001), on observe le retour, dans des œuvres saluées par la critique¹⁵, de la valorisation d'un héros guerrier convaincu, qui a nettement pris position pour *un* camp. Les œuvres traitant de la Deuxième Guerre mondiale qui reçoivent le plus d'attention actuellement sont celles qui mettent de l'avant des individus qui agissent (le héros de la quête : l'actant)¹⁶, ceux qui peuvent

12 «[Le terme] désigne un processus qui a cherché: primo, la marginalisation de ce que fut le régime de Vichy [...]; secundo, la construction d'un *objet* de mémoire, la "Résistance", dépassant de très loin la somme algébrique des minorités agissantes que furent les résistants [...]; tertio, l'assimilation de cette "Résistance" à l'ensemble de la nation, caractéristique notamment du résistancialisme gaullien» (Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1987], p. 19).

13 Henry Rousso parle d'un miroir qui se brise pour caractériser cette période des années 1970 où le mythe de la Résistance est déconstruit (*ibid.*, p. 118-154).

14 Il y a bien évidemment un lien entre Heydrich et les camps de la mort, entre les actions de la résistance et la Shoah; néanmoins, le livre de Binet est beaucoup plus axé sur des actes de guerre accomplis par des soldats que sur le génocide des civils. En principe, *HHhH* ne devrait pas être visé par les mêmes interdictions que les récits sur les camps. Or, l'approche du narrateur paraît se nourrir de la lecture des témoins et, surtout, de leurs héritiers. Il a absorbé leurs scrupules et transporte, dans la reconstitution de combats impliquant des militaires, les préoccupations des témoins visant la représentation des violences totalitaires.

15 *HHhH* a obtenu le Goncourt du premier roman en 2010. *Jan Karski* de Yannick Haenel a reçu le prix Interallié en 2009.

16 Tant le personnage qui fait le mal, le bourreau, que le personnage qui le combat, le résistant, captent davantage l'intérêt du public que la victime civile qui subit ou que le survivant qui s'est laissé porter par les événements et qui doit sa survie à une série de coups de chance.

non seulement se défendre mais diminuer leur ennemi: le soldat ou l'espion¹⁷. Les résistants du livre de Binet sont des héros agissants, des héros au sens traditionnel du terme, et non des antihéros impuissants ou des sujets postmodernes ambivalents¹⁸. Ils correspondent même à la figure antique du jeune héros valeureux qui se sacrifie pour sa communauté en affrontant seul son ennemi. Ils sont courageux et résolus, et surtout, ils sont compétents; ils accomplissent leur quête et sont ainsi identifiés à leur *acte*: «Jan Kubiš le brave, l'héroïque Jan Kubiš, l'homme qui a tué Heydrich» (*HHbH*, 419).

Lorsque le narrateur dit du résistant Kubiš qu'il est héroïque, il le fait sans ironie. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il s'adonne au résistancialisme. Il est clair en tout cas qu'il s'éloigne du modèle français. La Résistance du mythe gaullien renvoyait à l'ensemble de la nation française ou sinon à l'armée. L'œuvre de Binet ne glorifie pas un groupe de soldats indifférenciés, mais quelques individus dont elle suit à la trace le parcours exceptionnel. En cela, les braves soldats de *HHbH* font davantage penser aux héros des films d'après-guerre américains, où le succès de l'entreprise repose sur l'initiative d'un ou de deux personnages singuliers. Mais Kubiš et Gabčík ont des qualités morales que les héros hollywoodiens n'avaient pas et qui font d'eux un *bon* modèle à imiter pour la jeunesse. En effet, le narrateur de *HHbH* souligne à plusieurs occasions que ces jeunes hommes ne sont pas désabusés ni téméraires, qu'ils n'ont pas perdu le goût de vivre et qu'ils ne sont pas inconscients du danger, mais qu'ils sont prêts à donner leur vie dans l'espoir de modifier, par leurs actions, l'histoire du monde. Le narrateur appelle au respect de ce sacrifice, au respect de ces hommes «de bonne volonté» (*HHbH*, 435) et, à la toute dernière page du livre, il affirme que Kubiš avait dans le regard «un peu de la bonté du monde» (*HHbH*, 441). Dans ces passages, ces soldats morts pour libérer l'Europe se parent d'une aura de sainteté que même les héros populaires des films de guerre des années 1950 et 1960 ne possédaient pas¹⁹. Par ces traits moraux, cette *grandeur d'âme*, le statut du héros dans *HHbH* se rapproche de celui du martyr.

D'après notre lecture, les passages élogieux de *HHbH* sur ces guerriers foncièrement bons sont à prendre au premier degré et supposent l'existence

17 On pense, entre autres, au super-espion dans *Jan Karski* de Yannick Haenel et dans *Les Sentinelles* de Bruno Tessarech, aux résistants du ghetto de Varsovie dans les ouvrages de Marek Edelman, aux parachutistes américains surentraînés de *Band of Brothers*. Ce dernier livre fut publié en 1992 par l'historien Stephen E. Ambrose, mais l'engouement populaire date des années 2000, avec la création de la minisérie. À propos des soldats alliés dans les livres de Ambrose, Benjamin Schwarz écrit qu'ils sont représentés comme des saints: «*plaster saints engaged in a sanctified crusade*» (Benjamin Schwarz, «The Real War» [en ligne], *The Atlantic*, 1^{er} juin 2001 [<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/06/the-real-war/>]).

18 Seul le narrateur lui-même peut être considéré comme un sujet postmoderne: impuissant, ambivalent, divisé, en proie au doute. Ce doute qui règne au sein de la narration (quant aux motivations du narrateur et quant à la réussite de son projet) se trouve suspendu dès qu'il s'agit de la représentation des résistants, de leurs valeurs et de leurs motivations.

19 Les Gabčík et Kubiš de *HHbH* sont plus purs que les personnages de soldats de Steve McQueen, par exemple, qui boivent, jurent et désobéissent aux ordres (dans *Hell is for Heroes* et *The War Lover*).

de valeurs absolues, d'un Bien et d'un Mal sans *zone grise*²⁰. Le narrateur doute constamment de lui-même, de ses capacités et de sa légitimité, mais jamais il ne questionne les bonnes intentions des résistants, leur innocence. Jamais non plus il ne relativise les culpabilités historiques: rien ne vient combler ou même diminuer l'écart posé entre les soldats de la résistance et les agents de la SS, ou entre les habitants de Lidice assassinés et Reinhard Heydrich, également assassiné. Cette figure du mal ne présente donc pas de réversibilité: la frontière entre le mal et le bien ne présente aucune porosité, la substitution des figures est impossible²¹.

Nous l'avons dit, le narrateur réfrène son penchant pour l'amertume et la dérision lorsqu'il parle des résistants. Ses sarcasmes ne visent que lui-même, ou sinon Heydrich et sa légende. Il destitue le bourreau de son prestige et ridiculise l'idéologie à laquelle il adhère. Mais les résistants, eux, ne sont nullement ridiculisés dans leurs certitudes, dans leurs élans patriotiques et dans leur foi en un monde meilleur. Au contraire, le narrateur s'efforce de désamorcer chez le lecteur toute réaction de rejet, d'ironie ou de scepticisme envers ses héros, notamment lors des scènes d'action.

Le spectacle de l'histoire

Les actes de bravoure des résistants décrits dans *HHhH* peuvent sembler tirés d'un film à effets spéciaux ou d'un roman d'aventure. L'assaut de l'église de Prague est particulièrement invraisemblable: «Il est midi, il a fallu près de huit heures aux huit cents SS pour venir à bout de sept hommes». (*HHhH*, 430) On dirait un scénario de *Rambo* à un contre cent, alors qu'il s'agit de l'histoire, avec ce qu'elle peut *en elle-même* comporter de spectacle, de fantastique, d'incroyable.

Un homme poursuivi échappe de justesse à la mort en réussissant à tourner le coin d'une rue à la seconde où un coup de feu allait l'atteindre... La fuite de Gabčík est un fait historique, mais à vouloir le représenter, l'écrivain risque que le cliché s'impose à l'image. Il risque que le lecteur ne puisse lire ce passage sans visualiser ce qu'il a vu à répétition au cinéma, sans discerner les traits d'une vedette, sans entendre la musique entraînante de son film d'action préféré. Le risque est que l'association entre les gestes posés par Gabčík et Kubiš et un produit de la culture de masse discrédite la scène, la destitue de son statut historique, de son authenticité.

20 La fameuse zone grise de Primo Levi se situe entre les prisonniers du camp, privilégiés ou non, tous victimes mais pas tous innocents. J'emploie cette expression ici parce que cette zone grise a récemment été déplacée entre les victimes et leurs bourreaux nazis, notamment par certains critiques de Littell, mais on aurait tort d'attribuer à Levi ce brouillage: «[J]e sais que les assassins ont existé [...] et que les confondre avec leurs victimes est une maladie morale ou une coquetterie esthétique ou un signe sinistre de complicité [...]» (Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard, 1989 [1986], p. 48).

21 Dominique Rabaté parle de cette réversibilité comme d'une perméabilité qui rend possible la métamorphose, la substitution du héros et du vilain, du policier et du tueur, du combattant et de ce qu'il combat: «Les deux côtés de la Force [dans *La Guerre des étoiles*], s'ils sont opposés fondamentalement, sont perméables, et le héros peut à tout moment basculer. [...] c'est la réversibilité scandaleuse du bien et du mal qui se trouve exposée, leur indistinction inquiétante qui apparaît» (Dominique Rabaté, «L'abîme du banal. Réflexions sur le mal au xx^e siècle», *Modernités*, n° 29: «Puissances du mal», 2009, p. 283).

De plus, chez les témoins et les spécialistes de la Shoah, la présence de ces scènes à grand déploiement peut éveiller le malaise, à tout le moins le soupçon, étant donné l'usage que les nazis en ont fait (créant ainsi une association entre régime totalitaire et démonstration de force)²².

Il nous apparaît plausible que, pour éviter cet effet de doute et de scepticisme, le narrateur tente de conditionner le regard que le lecteur va poser sur ces scènes, en soulignant la présence d'un *trop bien connu*, d'une usure dans la perception. Par exemple, quand l'arme de Gabčík s'enraye au moment tant attendu où il a la chance d'atteindre Heydrich, le narrateur décrit la scène en annonçant en quelque sorte au lecteur ce qu'il va en penser :

Donc la Sten ne tire pas. Et tout le monde reste figé de stupeur pendant de très longs dixièmes de secondes. Gabčík, Heydrich, Klein, Kubiš. *C'est tellement kitsch ! tellement western !* ces quatre hommes changés en statues de pierre, tous le regard braqué sur la Sten [...]. (HHbH, 346 ; nous soulignons)

De même, lorsqu'il s'agit de décrire ce qui se passe après l'explosion de la bombe : la poursuite dans les rues de Prague, les échanges de coups de feu, le narrateur inclut les références culturelles qui pourraient venir à l'esprit du lecteur :

Pendant ce temps, Gabčík court toujours. La cravate au vent, les cheveux décoiffés, on dirait Cary Grant dans *La Mort aux trousses* ou Belmondo dans *L'Homme de Rio*. Mais évidemment, Gabčík, même très bien entraîné, n'a pas l'endurance surnaturelle que l'acteur français affichera dans son rôle extravagant. (HHbH, 361-362)

On remarque l'emploi du futur : l'acteur affichera une endurance surnaturelle. La création du film de De Broca, dont se souvient peut-être le lecteur, est postérieure (1964) au fait historique (1942) que relate le livre récemment paru (2009) : le film a été produit après l'événement que le narrateur relate, mais bien des lecteurs découvrent l'histoire de Gabčík et Kubiš en 2009, après avoir vu et revu ces films. À propos du plan d'évasion des résistants, qui consiste à creuser un tunnel, le narrateur dit que c'est un plan « pré-hollywoodien » (HHbH, 423). En écrivant l'histoire de ces résistants, le narrateur pointe un original qui a été, depuis, imité. Il pointe un réel en soulignant ce qu'il est maintenant devenu pour le lecteur : du semblant.

Il y a là une tentative de défamiliarisation, au sens où l'affect attendu est tenu à distance de façon à provoquer une impression inédite²³. Mais le but n'est pas que le lecteur ne reconnaisse pas le connu, comme le veut le procédé de Chklovski, mais

22 On pense, entre autres, au spectacle déployé pour les nouveaux arrivants au camp, que Primo Levi qualifie de « mise en scène » (Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, op. cit., p. 39).

23 On traduit par « défamiliarisation », « singularisation » ou « étrangéisation » le procédé d'*ostranenié* de Victor Chklovski. Ce formaliste russe prône un art qui libère la perception de l'automatisme (causé par la répétition de la reconnaissance) dans « L'art comme procédé ». Voir Victor Chklovski, « L'art comme procédé », dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 76-97. Ce procédé a été développé au théâtre par Bertolt Brecht.

à l'inverse, qu'il soit sans cesse confronté à sa reconnaissance. Systématiquement, le narrateur s'assure que le lecteur prend conscience de l'association qui se fait automatiquement (du moins, on le suppose) dans sa tête²⁴. Il avertit son lecteur : vous allez trouver que cela ressemble à un western. Or ce que tente de soutenir la narration de *HHhH*, c'est que ce qu'elle expose n'est pas un western justement, ni un roman de gare, mais l'histoire : l'histoire telle qu'elle peut comporter une série d'actions extraordinaires et telle qu'elle peut se retrouver *ensuite* banalisée dans un objet de la culture populaire. Le lecteur devrait donc retenir de ce cadrage que l'effet cathartique produit chez lui par ces scènes, qui est l'équivalent de l'effet d'une tonalité épique et dramatique, ne provient pas d'une tonalité, justement, mais des faits eux-mêmes. L'excitation du lecteur serait due à la trame événementielle, à un extraordinaire factuel, et non à une forme *ajoutée* pour procurer plus de plaisir au lecteur et faire de *HHhH* un livre plus accessible.

Un succès facile ?

Certes, *HHhH* a connu un succès commercial (55 000 exemplaires vendus dans les mois qui ont suivi la parution), et il est évident que ce texte offre un exutoire, des effets cathartiques liés aux scènes d'action qui tiennent le lecteur en haleine. Il y a une intrigue et des rebondissements, il y a du suspense même si le dénouement est connu (le lecteur a été prévenu que tous les résistants impliqués vont mourir), et, certes, quelque chose est *donné à voir* dans *HHhH*. Cette exposition évite scrupuleusement les corps des victimes pour se concentrer sur l'action des résistants, mais il reste qu'il y a dans ce récit des images fortes qui frappent l'imaginaire, des tableaux qui paraissent saisir un moment d'histoire et le restituer, *comme si on y était*. Ces aspects de l'œuvre concourent à un plaisir de lecture : on se retrouve donc avec une jouissance suscitée par la représentation d'un fait historique étroitement lié à la Shoah, avec tout ce que cela peut soulever comme questions éthiques²⁵. Nous croyons que ce plaisir indéniable lié à ce qui, dans l'œuvre, fait image, fait *scène*²⁶, participe d'autre chose que d'une simple technique de vente.

24 L'automatisme n'est pas évité, mais le lecteur prend conscience de son automatisme. En cela, la perception est ralentie, *alourdie*, et c'est ce qui rappelle les théories de la distanciation. Chez Chklovski, «le procédé] consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception» (*ibid.*, p. 83).

25 Dans les récits des témoins, la jouissance est associée à l'opresseur. Le tortionnaire sadique, on le sait, s'abandonne à une jouissance que l'on devine immense. Dauzat souligne l'«abjection» de la parole du bourreau, ou de ce que les écrivains en font, qui est «de faire croire que cette jouissance appartient à tous, et que la générosité du bourreau est de nous la faire partager» (Pierre-Emmanuel Dauzat, *Holocauste ordinaire*, *op. cit.*, p. 90).

26 Dès 1961, dans les *Cahiers du cinéma*, Jacques Rivette dénonce une beauté qu'il juge déplacée dans le film *Kapo*, en soulignant que le jeu de la caméra avantage la pose du cadavre d'une déportée. Voir Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, n° 120 (juin 1961), p. 54-55. Certes, les scènes les plus *plaisantes* de *HHhH* ne concernent pas les camps ni les massacres de civils, mais il reste que, dans ce livre, l'assassinat de Heydrich est posé en lien avec le sort des déportés (on suppose que la perte d'Heydrich a pu avoir un impact sur les *progrès* de la Solution finale). Le lecteur éprouve du plaisir à suivre le déroulement de cette scène incroyable, accroché qu'il est par le suspense comme par celui d'un bon roman policier, alors que *dans les faits*, tant de vies sont / étaient en jeu

Le narrateur de Binet ne cesse de manifester son désir d'être fidèle aux faits. Il endosse un devoir de mémoire du sacrifice fait par ces résistants et souhaite qu'on n'oublie jamais leurs exploits, relativement peu connus en Occident. Pour ce faire, il doit relater les événements, aussi rocambolesques soient-ils, sachant qu'ils *risquent* de divertir le lecteur. Le narrateur se présente, paradoxalement, en train de ne pas censurer son contenu (de peur qu'il évoque une forme connotée) et de maintenir ce qui, dans le fait historique, peut provoquer une jouissance du lecteur, et cela, dans une visée éthique.

Ainsi, Laurent Binet n'illustre pas l'événement historique de façon à le rendre plus séduisant pour le grand public, de façon à lui *donner* son air kitsch : il décrit un réel digne d'un scénario de film et démontre que ce réel historique peut prendre rétrospectivement des allures de *blockbuster* hollywoodien. L'insistance du texte sur le roman d'aventures et le cinéma souligne l'influence de la référence culturelle sur notre façon d'aborder la représentation de la violence, ce qui peut avoir un effet de mise à distance de l'ironie face à l'héroïsme guerrier : le lecteur prend conscience que cette association a quelque chose d'anachronique et est invité à ne pas juger du fait qui a inspiré une représentation par le statut de divertissement qu'a acquis cette représentation.

Il est probable que ce cadrage vise tout particulièrement l'intellectuel, le savant et le lecteur critique. Les lecteurs qui ont lu les témoins et leurs héritiers pourraient être dérangés par les scènes d'actions de *HHbH* ainsi que par les passages qui font l'éloge des résistants, lesquels paraissent emprunter à des registres qui ont été jugés non appropriés pour traiter des violences de masse, notamment la tonalité épique. (Le procédé serait plus efficace, selon nous, si le narrateur prenait plus régulièrement soin de distinguer son propos de celui des témoins²⁷.) De plus, les spécialistes du totalitarisme et, plus largement, du fanatisme seront sans doute davantage portés que les autres à regarder avec perplexité, voire avec inquiétude, ces personnages convaincus en prenant les armes de faire le bien dans l'absolu²⁸. C'est sans doute à eux que s'adressent en grande partie les remarques visant à suspendre le jugement porté sur ces personnages.

Or, si le livre a eu tant de succès, est-ce dire que la stratégie narrative a bien fonctionné, qu'elle a su anticiper les scrupules et apaiser les craintes? Ne serait-ce pas plutôt que, pour plusieurs lecteurs, ces scrupules sont maintenant dépassés? L'accueil enthousiaste réservé à ces héros puissants et convaincus pourrait ne pas être seulement le résultat d'une narration efficace, mais aussi un signe de la fin de l'emprise de la postmodernité sur la littérature longtemps encensée par la critique et embrassée par le lectorat français. En effet, le succès de *HHbH* peut aussi être associé à une baisse d'intérêt pour les figures plurielles et ambivalentes qui participerait d'un

27 *HHbH* ne fait pas l'histoire des camps mais celle de la résistance à Prague; il raconte les exploits physiques de soldats surentraînés, armés et organisés. Les scrupules du narrateur, qui paraissent empruntés à la littérature de la Shoah, tendent à semer la confusion.

28 Rappelons qu'Hitler et Mussolini furent d'abord vus comme des héros nécessaires, des sauveurs du peuple. On peut difficilement considérer la ferveur patriotique ou religieuse sans songer aux excès et aux dérives des nationalismes du xx^e siècle, surtout lorsque cette ferveur prend les traits du guerrier vengeur.

processus plus large de retour en force d'un certain manichéisme, accéléré depuis le 11 septembre 2001 et qui semble vouloir marquer ce début de siècle.

Une limite au fantasme de métamorphose

La pensée des Lumières avait produit son fantasme de l'individu «un», indivisible, qui s'était incarné, en littérature, dans les personnages typés. Au tournant du xx^e siècle, la clinique freudienne découvrit de l'autre en soi, une multiplicité au sein d'un même esprit : des désirs contradictoires s'affrontent dans un psychisme composé de plusieurs instances ; le *moi* n'est que l'une d'entre elles et constitue en lui-même un amas hétérogène.

[C]e que dit Freud en mille, en deux mille endroits de ses écrits, que le moi est la somme des identifications du sujet, avec tout ce que cela peut comporter de radicalement contingent. Si vous me permettez de l'imager, le moi est comme la superposition des différents manteaux empruntés à ce que j'appellerai le bric-à-brac de son magasin d'accessoires²⁹.

Le sujet divisé de la psychanalyse, devenu lieu commun, a fortement impressionné l'imaginaire collectif au cours du xx^e siècle, et de nouveaux fantasmes identitaires ont influencé l'élaboration du personnage littéraire, surtout en France (après Lacan) où plusieurs œuvres mettent en place une altérité à soi, une subjectivité tout en mouvance.

Lacan disait certes qu'il valait mieux ne pas trop adhérer à l'image de soi, ne pas trop *se croire*, mais à l'autre bout du spectre, on rencontre le fantasme (souvent lié à une structure hystérique) de ne pas avoir de *moi* du tout, de n'être limité par aucun trait identitaire, par aucune structure. Si au xix^e siècle on pouvait craindre la possibilité d'une transformation (en la bête), au cours du xx^e siècle la métamorphose est devenue de plus en plus un état désirable, pour aboutir à la fin du siècle à un impératif de jouissance (le sujet est appelé à évoluer constamment), au culte de la sensation extrême et de l'expérience nouvelle. Ce fantasme de métamorphose, qui apparaît comme un aspect majeur de la postmodernité littéraire, s'appuie sur un renoncement à l'image de soi (illusoire mais constituante), à la fixité, au repère. Le rejet de l'autre en soi a cédé la place, dans plusieurs cas, au rejet du soi en soi. Des personnages³⁰, mais aussi parfois les auteurs eux-mêmes³¹, se déclarent libres d'être un autre, d'être tout autre, en raison d'une défaillance identitaire, le vide du *moi* ouvrant le sujet à l'altérité.

29 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 214-215.

30 «On peut changer de peau à loisir! De couleur! Vive le caméléon! Tenez, je me fais chinois sur l'heure! apache! norvégien! patagon! Il suffit d'un tour de passe-passe! Abracadabra!» (Patrick Modiano, *La Porte de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968, p. 32).

31 «[L]à où je suis, il y a comme une place vide. [...] [J]e suis toujours très libre parce que je n'existe pas [...] je n'ai pas de sentiment d'identité [...] il y a en nous toutes les virtualités» (propos de Nathalie Sarraute, recueillis par Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du livre, 1999, p. 78-85).

Cette valorisation du vide *et* de la pluralité intérieurs a bien sûr influencé l'élaboration des figures du héros et des figures du mal. Le narrateur de *La Ronde de nuit* dit pouvoir alterner indéfiniment résistance et collaboration parce qu'il n'est personne : « Agent double? ou triple? Je ne savais plus qui j'étais. Mon lieutenant, JE N'EXISTE PAS³². » Puisqu'ils ne sont déterminés par aucun caractère, aucune essence, les personnages de Patrick Modiano peuvent tout aussi bien devenir résistants ou collaborateurs (« [Les garçons de mon espèce] On en fait des héros. Ou des salauds³³ »), seul le hasard et des circonstances hors du contrôle du personnage déterminent son statut : « Curieuse époque. Elle aura fait de moi un individu "peu reluisant". Indic, pillard, assassin peut-être. Je n'étais pas plus méchant qu'un autre. J'ai suivi le mouvement, voilà tout³⁴. » Plusieurs œuvres qui connurent le succès dans les dernières décennies du xx^e siècle proposent ces rapprochements de contraires, des réseaux d'équivalences entre les êtres. Duras : « Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P.C.F. L'équivalence est absolue, définitive³⁵. » En France, mais aussi ailleurs (Witold Gombrowicz tourna en dérision les efforts du fier guerrier polonais, notamment dans *Trans-Atlantique*), les bons sentiments et le patriotisme du résistant devinrent objet de ridicule et le statut du traître fut relativisé : il devint un opportuniste pragmatique, trop lucide ou désillusionné pour vraiment adhérer à un camp. Si la victime ayant péri resta longtemps intouchable³⁶, celle ayant survécu fut représentée sans mérite et parfois sans innocence, comme dans *Le Sang du ciel* de Piotr Rawicz. Dans certains romans, les juifs traqués glissèrent même dans le rôle du bourreau, livrant d'autres juifs ou devenant carrément fascistes, comme à la fin de *La Porte de l'étoile* de Modiano. Dans cet imaginaire aux frontières perméables, l'envers est un revers et chacun peut se retourner comme un gant³⁷.

Nul doute que ce scepticisme postmoderne a permis de rétablir certains faits (tous n'avaient pas été des résistants héroïques) et de sortir de la simplification de l'après-guerre, des jugements rapides, des catégories fermées. Mais selon le mouvement de balancier que connaissent les régimes de pensée, le risque est d'aboutir à une autre simplification, assez répandue dans le discours populaire : tous

32 Patrick Modiano, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969, p. 117.

33 *Ibid.*, p. 92.

34 *Ibid.*, p. 124.

35 Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 85.

36 Certains héritiers offrirent tout de même une vision désidéalisée de leurs morts, tel Danilo Kiš dans *Le Cirque de famille*, avec son personnage de père fou, ivrogne et fraudeur. Voir Danilo Kiš, *Le Cirque de famille*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1989.

37 Dominique Rabaté a bien cerné le phénomène en répertoriant les nombreux exemples culturels de métamorphose du héros en vilain : « L'horreur de la substitution se double de la fascination qu'éprouve le spectateur à voir le même personnage changer totalement de nature morale alors qu'il a la même apparence » (Dominique Rabaté, « L'abîme du banal. Réflexions sur le mal au xx^e siècle », *op. cit.*, p. 283). Il a également souligné la fascination qu'exerce chez le public l'idée d'une propagation du mal qui n'épargnerait désormais personne : « La culture du xx^e siècle voit partout reculer ou disparaître les lieux d'une innocence possible. [...] Le mal a colonisé tous les territoires, géographiques et psychiques. Il s'est répandu d'une manière telle qu'il est maintenant l'œuvre de n'importe qui, n'importe où » (*ibid.*, p. 286-287).

humains, tous coupables, ce qui revient à dire : tous responsables en tant qu'espèce mais innocents individuellement³⁸. On aurait tort d'attribuer à la psychanalyse cette vision dépolitisée, voire déshistoricisée des crimes de masse, qui peut certes être l'aboutissement d'un nouveau fantasme identitaire, mais pas la réalité de la clinique qui, pour une fois, n'est pas aussi pessimiste. La cure démontre bien que le sujet divisé n'échappe pas à la détermination, au cadre, à la limite : le psychisme connaît une structure. La psychanalyse n'affirme pas que nous sommes tous des bourreaux, mais que nous avons tous été *infans*, et si certains d'entre nous restent fixés ou régressent dans la violence infantile, ces phénomènes impliquent des structures psychiques particulières qui, bien que tout à fait humaines, n'ont rien d'ordinaire³⁹.

Comme plusieurs personnages qui connaissent présentement le succès, ceux de Binet échappent à toute métamorphose psychique. Ils ne profitent pas d'un vide identitaire qui leur procurerait la liberté d'une altérité à soi infinie : ils sont ce qu'ils sont et ne peuvent échapper à ce déterminisme. Certes, le narrateur de *HHhH* s'identifie aux héros et éprouve le désir de se fondre dans ses personnages, mais malgré ses efforts d'imagination, la frontière demeure infranchissable, l'autre reste autre : « Je ne suis pas Gabčík et je ne le serai jamais. » (*HHhH*, 413) Les personnages ne peuvent échanger leur place, tant ils sont définis par leurs actes, par des faits irréductibles qu'il est possible, dans *HHhH*, de juger : les souffrances du bourreau ne font pas de lui une victime et les héros ne deviennent pas des bourreaux, même quand ils assassinent. Le narrateur peut toujours rêver, jouer à osciller sur la ligne de démarcation, à brouiller les cartes le temps d'un fantasme, mais pour un temps seulement, car l'auteur a choisi de faire retomber les cloisons, empêchant toute substitution.

Les écrivains qui prirent la plume dans les années 1960 et 1970 pour écrire sur la Deuxième Guerre mondiale s'attaquaient à une représentation instituée. Perec voulait libérer le souvenir de la grande hache de l'Histoire, Modiano libérait la résistance du résistancialisme, Duras luttait contre une vision raciste des conflits, etc. Il s'agissait, par la multiplication des possibles, de déconstruire une certaine forme, dans l'espoir de dégager le réel des vernis qu'on lui avait ajoutés, notamment des absolutions opportunistes et des condamnations radicales. Or, il apparaît que Laurent Binet essaie aussi de retrouver quelque chose derrière une *forme ajoutée* par la génération précédente, lorsqu'il va à contre-courant d'une vision postmoderne de l'être en créant des figures plus unidimensionnelles, lorsqu'il tente de reconstruire la part du fait qui pourrait avoir été atteinte par la déconstruction, par la remise

38 On peut voir dans cette innocence que s'octroie l'individu un détournement de la psychanalyse. Or si, selon Freud, tout sujet peut ignorer ce qu'il satisfait par ses actes, il n'empêche que certains sujets parviennent à renoncer à cette satisfaction alors que d'autres ne supportent pas de limite à leur jouissance. Les théories freudiennes ont permis de mieux *comprendre le mal*, de saisir les motivations humaines derrière des actions considérées inhumaines, mais elles n'ont pas pour autant déresponsabilisé le sujet de son propre psychisme : l'inconscient n'innocente personne.

39 Ou, comme le répète Jacques Lacan, « ne devient pas fou qui veut » (notamment dans Jacques Lacan, « Propos sur la causalité psychique », dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 176).

en question des savoirs. Assis de son côté de la bascule, l'auteur contemporain se confronte à son tour à la tâche de ressaisir le réel historique hors de sa prise en charge par une culture.

Références

- BENMUSSA, Simone, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du livre, 1999.
- BINET, Laurent, *HHbH*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009.
- CHKLOVSKI, Victor, «L'art comme procédé», dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 76-97.
- DAUZAT, Pierre-Emmanuel, *Holocauste ordinaire*, Paris, Bayard, 2007.
- DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- GLAUDES, Pierre et Dominique RABATÉ (dir.), *Modernités*, n° 29: «Puissances du mal», 2009.
- HUSSON, Édouard et Michel TERESTCHENKO, *Les Complaisantes*, Paris, Guibert, 2007.
- KERTÉSZ, Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles, Actes Sud, 1995 [1990].
- KIŠ, Danilo, *Le Cirque de famille*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1989.
- LACAN, Jacques, «Propos sur la causalité psychique», dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- , *Le Séminaire, livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 214-215.
- LACOSTE, Charlotte, *Séductions du bourreau*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- LEVI, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard, 1989 [1986].
- MODIANO, Patrick, *La Porte de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968.
- , *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969.
- RABATÉ, Dominique, «L'abîme du banal. Réflexions sur le mal au xx^e siècle», *Modernités*, n° 29: «Puissances du mal», 2009, p. 279-303.
- RIVETTE, Jacques, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, n° 120 (juin 1961), p. 54-55.
- ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1987].
- SCHWARZ, Benjamin, «The Real War» [en ligne], *The Atlantic*, 1^{er} juin 2001 [http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/06/the-real-war].