

Narration et mémoire. Lecture comparée de *Les bienveillantes* et de *L'art français de la guerre*

Alex Demeulenaere

Volume 57, numéro 2, 2021

Mémoires, histoires et vérités dans la littérature française contemporaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1078099ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1078099ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Demeulenaere, A. (2021). Narration et mémoire. Lecture comparée de *Les bienveillantes* et de *L'art français de la guerre*. *Études françaises*, 57(2), 65–80.
<https://doi.org/10.7202/1078099ar>

Résumé de l'article

Les bienveillantes de Jonathan Littell, paru en 2006, et *L'art français de la guerre* d'Alexis Jenni, paru en 2011, n'ont pas seulement en commun d'avoir obtenu le prix Goncourt, ils se rapprochent aussi bien par leur thème que par leur structure narrative. La guerre, dans ses aspects historiques, culturels et moraux, est au centre des deux récits. Littell raconte la Seconde Guerre mondiale à travers le témoignage d'un ancien officier SS, alors que Jenni réfléchit sur la continuité des guerres françaises du XX^e siècle. Les deux écrivains présentent leurs fresques historiques dans une narration rétrospective, monologique chez Littell, dialogique chez Jenni, et leurs récits font alterner des passages descriptifs au passé avec des réflexions au présent. La combinaison du thème et de la structure narrative permet une double réflexion, d'une part sur la nature et les effets de la dialectique temporelle développée, d'autre part sur la tension entre histoire et mémoire mise au jour à travers des narrations fictionnelles subjectives dans un contexte historique réaliste.

Narration et mémoire

Lecture comparée de *Les bienveillantes* et de *L'art français de la guerre*

ALEX DEMEULENAERE

Les deux dernières décennies ont été marquées, en France, par l'attribution de «Goncourt "historiques"¹», des romans qui ont rouvert les archives à travers la fiction romanesque et ainsi mis à l'avant-plan le rôle que peut jouer la littérature dans l'effort mémoriel. *Les bienveillantes* de Jonathan Littell², lauréat du prix Goncourt en 2006, est le plus connu de ces romans. Le livre nous présente le récit rétrospectif à la première personne de Maximilian Aue, un ancien officier SS qui revient sur sa participation aux massacres des Juifs en Europe de l'Est alors qu'il était encore un jeune homme. Il ne renie pas son engagement nazi pour l'Allemagne en guerre et occupe souvent une position distante d'observateur méticuleux, même s'il lui arrive de tuer. En racontant ses années de criminel de guerre en alternance avec des épisodes privés troublants, le narrateur ne semble pas éprouver de désarroi, même s'il paraît être dans un état général fragile, accumulant vomissements et diarrhées.

En 2011, Alexis Jenni obtient à son tour le prix Goncourt pour *L'art français de la guerre*³. Le roman fait alterner des passages au présent narrés par un jeune homme menant une vie recluse dans la banlieue lyonnaise et les récits du passé guerrier de Victorien Salagnon,

1. Marie Blaise, «Présentation. La littérature démoralise-t-elle l'histoire?», *Études françaises*, vol. 53, n° 3 («Histoire et littérature. La littérature démoralise-t-elle l'histoire?»), 2017, p. 9.

2. Paris, Gallimard, 2006. Désormais abrégé *B* suivi du numéro de la page.

3. Paris, Gallimard, 2011. Désormais abrégé *AFG* suivi du numéro de la page.

résistant de la Seconde Guerre mondiale, ensuite devenu parachutiste en Indochine et en Algérie. À travers l'alternance des deux histoires, le livre illustre plus particulièrement la question de la transmission historique entre les générations et donc de la mémoire au centre de la narration.

La publication de ces deux romans a suscité un débat, non seulement sur l'interaction difficile entre histoire et littérature, mais aussi sur l'articulation de l'éthique et de l'esthétique. Après avoir retracé les positions de ces débats, nous nous arrêterons sur la particularité énonciative et narrative de la fiction, et ce qu'elle peut apporter dans une optique mémorielle. Quel type de mémoire(s) les œuvres fictionnelles en question contribuent-elles à construire? Et surtout: comment les structures énonciatives de la fiction dévoilent-elles les limites inhérentes au témoignage, prises dans les fissures entre un acte de narration mémorielle complexe et un vécu historique narré peu accessible?

Les enjeux d'une réception

La publication des *Bienveillantes* a suscité un vif débat, qui ne concerne pas seulement ce roman, mais plus profondément le lien entre éthique et esthétique d'une part et le lien entre historiographie et littérature d'autre part⁴. Certains chercheurs ont vu dans la publication des *Bienveillantes* la preuve d'un passage graduel de la perspective de la victime vers celle du bourreau et, dès lors, vers une remise en cause des lignes de partage éthiques⁵. Emmanuelle Danblon a ainsi explicitement rapproché les deux types de brouillage, témoins d'un relativisme postmoderne à critiquer, en particulier dans «le cas du roman de Littell [qui lui] paraît exemplaire des conséquences *doxiques* du brouillage. Sous prétexte de dire que le "héros" du roman est, somme toute, un homme ordinaire, on décrit en réalité un personnage qui a tous les traits de la perversité (y compris sexuelle) et on donne implicitement à la perversité (une marge de l'humanité) le statut de norme⁶.» En d'autres mots, une esthétique littéraire qui se permet de

4. Marie Blaise, *loc. cit.*, p. 7.

5. Pour une étude englobante de la figure du bourreau en littérature, voir Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, Presses universitaires de France, «Intervention philosophique», 2010.

6. Michael Rinn, Philippe Mesnard, Michael Rothberg, Emmanuelle Danblon, Jean-Paul Dufiet et Georges-Élia Sarfati, «Liminaire. Face à l'extrême, les lieux de la critique»,

changer la perspective, de donner la parole au bourreau nazi plutôt qu'à la victime juive, au tortionnaire français plutôt qu'au torturé algérien, entrerait en conflit avec une éthique mémorielle et risquerait de justifier l'injustifiable. Dans son étude de la structure narrative des *Bienveillantes*, Ned Curthoys⁷ évoque les critiques de Dominick LaCapra et de Julia Kristeva⁸ à l'adresse de Littell qui suivent une logique similaire : à travers le témoignage éloquent et fictif d'Aue, le lecteur serait entraîné sans filtre moral dans l'univers nihiliste de la torture et de l'extermination⁹.

La tension accrue entre l'éthique et l'esthétique de la violence en masque une autre, plus profonde, qui concerne la relation ambivalente entre histoire et littérature. Comme Littell et après lui Jenni situent le terrain d'action de leurs romans sur les champs de bataille historiques des différentes guerres et qu'ils étayent la narration de détails, de chiffres, de lieux, de personnages réels, la question est de savoir si une lecture historique de ces romans s'impose. Certains historiens ont établi une ligne de partage claire entre une lecture littéraire possible

Tangence, n° 83 (« L'extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question », dir. Michael Rinn), hiver 2007, p. 13.

7. Ned Curthoys, « Evaluating Risk in Perpetrator Narratives: Resituating Jonathan Littell's *The Kindly Ones* [*Les bienveillantes*] as Historical Fiction », *Textual Practice*, vol. 31, n° 3 (« Fiction in the Age of Risk »), April 2017, p. 457-475.

8. Dominick LaCapra, « Historical and Literary Approaches to the "Final Solution" : Saul Friedländer and Jonathan Littell », *History and Theory*, vol. 50, n° 1, February 2011, p. 71-97 ; Julia Kristeva, « À propos des *Bienveillantes* (de l'abjection à la banalité du mal) », *L'Infini*, n° 99, été 2007, p. 22-35.

9. Ned Curthoys, *loc. cit.*, p. 463 : « L'inquiétude de LaCapra concernant les effets de séduction à la lecture des *Bienveillantes* est symptomatique d'une réticence bien ancrée de certains critiques, hantés par la perspective de la récidive, à concéder que l'accès imaginaire à un exécutant nazi peut avoir un quelconque intérêt critique ou éthique comme alternative aux récits de l'Holocauste centrés sur les victimes, dont on a tant besoin. [...] LaCapra veut confirmer la critique alarmiste du livre par Julia Kristeva, citant son assertion selon laquelle l'absence de distance entre le narrateur et la perspective de l'exécutant rend "difficile, sinon impossible la moindre distance à l'égard de [l']univers antisémite et nihiliste" du roman, un amalgame qui, finalement, mime "l'emprise de l'idéologie nazie sur le lecteur" » (« LaCapra's concern about the seductive effects of reading *The Kindly Ones* is symptomatic of an entrenched reluctance by some critics, haunted by the prospect of recidivism, to concede that imaginative access to a Nazi perpetrator can have any critical or ethical interest as an alternative to much needed victim-centred accounts of the Holocaust. [...] LaCapra wants to affirm Julia Kristeva's alarmist review of the book, quoting her claim that the novel's absence of distance between the narrator and the perspective of the perpetrator makes it "difficult, if not impossible, to locate the least distance in relation to the anti-Semitic and nihilistic universe" of the novel, a conflation which ultimately mimes the "grip of Nazi ideology on the reader" » ; nous traduisons).

et une lecture historiographique qui, à leurs yeux, le serait beaucoup moins¹⁰.

Pourtant, une telle séparation rigide entre littérature et histoire est loin d'être évidente et a déjà été critiquée longtemps avant la publication des romans en question. Les événements de Mai 68 ont ainsi fait réfléchir Michel de Certeau sur le lien entre science, historiographie et fiction¹¹. Si tout semble opposer les deux types de discours, de Certeau développe l'idée que des crises comme celle de Mai 68 sont des déchirures temporelles qui doivent être raccommodées par des discours. Et sur ce point, les procédés de l'historiographie et de la fiction ne sont pas tellement différents. De Certeau analyse dès lors la construction du réel opéré par l'historiographie en l'approchant comme une pratique d'écriture et en appliquant ainsi certains principes des études littéraires à l'historiographie¹². Carlo Ginzburg a proposé une démarche similaire en scrutant comment l'historiographie s'appuie sur les structures herméneutiques de la fiction¹³.

À cette ouverture de l'historiographie sur des paradigmes narratifs correspond le mouvement inverse, c'est-à-dire des romans qui, comme *Les bienveillantes* et *L'art français de la guerre*, s'ouvrent sur l'archive historique. Si ces deux romans récents sont au centre de notre analyse, ils font partie d'un corpus plus vaste de textes littéraires qui ont exploré la façon dont le roman peut intégrer et réécrire l'archive historique dans la narration fictionnelle¹⁴. Une telle attention pour l'archive ne relève pas du roman historique traditionnel, qui part d'un mimétisme direct entre l'archive historique et la fiction romanesque, mais explore les différences entre les deux types de discours et en particulier

10. Voir à ce sujet Philippe Breton, « Nazisme : une fascination déplacée (à propos de l'ouvrage de Jonathan Littell, *Les bienveillantes*) », *Raison présente*, n° 167 (« Démontez le langage du pouvoir »), 2008-3, p. 100.

11. Michel de Certeau, « Pour une nouvelle culture : prendre la parole », *Études*, t. 329, n° 1-2, juin-juillet 1968, p. 29-42.

12. Michel de Certeau a approfondi ce point de départ dans de nombreuses études rassemblées dans *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975. Son analyse a été reprise, poursuivie et étudiée en relation avec la littérature par Régine Robin, « L'Histoire saisie, dessaisie par la littérature ? », *Espaces-Temps*, n° 59-61 (« Le temps réfléchi. L'histoire au risque des historiens », dir. François Dosse), 1995, p. 56-65.

13. Voir *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle* (Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1980) et *Mythes, emblèmes et traces* (Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989).

14. Nous pensons entre autres à Michel Tournier (*Le roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970) et à Patrick Modiano (*La place de l'Étoile*, Paris Gallimard, 1968 ; *La ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969 ; *Les boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972).

les possibilités qu'offre la fictionnalisation d'événements historiques dans un contexte littéraire. Dans un entretien avec Jonathan Littell, Pierre Nora a reconnu l'existence d'une littérature qui fait appel aux mêmes sources que l'historiographie, mais conduit à un nouveau type de discours : « Votre approche, qui suppose une immense maîtrise de la documentation historique existante, est extérieure à la démarche historique et aboutit à une sorte de vérité autre, que les historiens ne peuvent atteindre ni approcher, et qui est de restituer le vécu de l'exécution¹⁵. » Si Nora réaffirme la différence absolue entre l'histoire et la littérature, il admet néanmoins que celle-ci dévoile une « vérité autre », qui se situe dans « le vécu » des narrateurs. Le but de notre lecture sera dès lors de cartographier cette vérité différente dont parle Nora en détaillant comment la scénographie du témoignage fictionnel oriente le discours mémoriel¹⁶.

D'une narration complexe...

Les critiques de Kristeva et de LaCapra se fondent en partie sur le fait que des romans comme *Les bienveillantes* et, par analogie, *L'art français de la guerre* reposent majoritairement sur des témoignages. Maximilian Aue et Victorien Salagnon sont des personnages qui racontent directement (Aue) ou indirectement (Salagnon) leur passé de soldat pendant les guerres, les combats qu'ils ont menés, mais aussi les crimes qu'ils ont vus (et commis) lors de cette époque. Comme leurs histoires prennent les apparences narratives d'un témoignage réel, elles présentent des ressemblances avec des témoignages réels de victimes, par exemple *Si c'est un homme* de Primo Levi. Néanmoins, les contrats narratifs des romans que nous étudions et des témoignages réels diffèrent : si ces derniers se basent sur une revendication de véracité et d'authenticité, les premiers se présentent explicitement comme des fictions, qui entretiennent avec le contenu historique qu'ils traitent un rapport plus complexe. Même si les témoignages d'Aue et de Salagnon occupent une place centrale dans la narration (nous y reviendrons), la

15. Jonathan Littell et Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire et le roman », *Le débat*, n° 144, mars-avril 2007, p. 36 col. 2 (cité par Jonas Grethlein, « S.S. Officers as Tragic Heroes? Jonathan Littell's *Les bienveillantes* and the Narrative Representation of the Shoah », *Style*, vol. 44, n° 4 [« Narrative Representation in Art, Cognition, and Social Interaction »], Winter 2010, p. 575).

16. Voir à ce sujet Ned Curthoys, *loc. cit.*, p. 473 et Jonas Grethlein, *loc. cit.*, p. 567.

structure narrative qui encadre et oriente ces témoignages en complique la portée pragmatique. Il s'agit plus particulièrement du gouffre temporel entre le présent de la narration et le passé narré, qui constitue une des techniques de base de la mise en scène fictionnelle du passé historique, de la fiabilité du témoin, élément fondamental dans le jeu fictionnel entre narrateur et lecteur, et de l'inscription intertextuelle, voire intermédiaire, du discours.

Même si le témoignage des deux personnages principaux constitue la majeure partie des deux romans, ils sont encadrés, dans *Les bienveillantes*, ou interrompus, dans *L'art français de la guerre*, par des passages qui se déroulent aujourd'hui, passages dans lesquels le jeune narrateur de *L'art français de la guerre* ou un Aue vieilli, à la retraite, parlent dans un présent qui semble très éloigné de l'horreur des événements historiques narrés ailleurs. Même si ce présent est marqué par des traces de violences liées au passé colonial dans *L'art français de la guerre*, il est globalement apaisé, par rapport aux violences extrêmes du passé. Ainsi, Aue est-il devenu un homme d'affaires à succès en France, qui essaie de se justifier même s'il s'en défend.

Je ne regrette rien : j'ai fait mon travail, voilà tout ; quant à mes histoires de famille, que je raconterai peut-être aussi, elles ne concernent que moi [...]. Malgré mes travers, et ils ont été nombreux, je suis resté de ceux qui pensent que les seules choses indispensables à la vie humaine sont l'air, le manger, le boire et l'excrétion, et la recherche de la vérité. (B, 12, 13)

Au-delà de la volonté de justification, plus ou moins critiquable, qu'implique la césure temporelle entre le présent de la narration et le passé narré, celle-ci permet également de thématiser le fonctionnement de la mémoire. Contrairement au témoignage direct, qui devient objet ou non de discours mémoriel, les romans de Littell et de Jenni se montrent conscients des difficultés inhérentes au travail de mémoire¹⁷, dans un mouvement narratif qui problématise en partie la validité même du témoignage. Aussi, Aue rejette-t-il la nécessité d'écrire ses souvenirs, en argumentant qu'il n'a rien à justifier, problématisant ainsi le genre même des mémoires :

D'autant que des souvenirs, j'en ai, et une quantité considérable même. Je suis une véritable usine à souvenirs. J'aurai passé ma vie à me fabriquer des souvenirs, même si l'on me paye plutôt, maintenant, pour manu-

17. Voir à ce sujet Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paris, Seuil, « Points. Essais », 2003, p. 82-111.

facturer de la dentelle. En fait, j'aurais tout aussi bien pu ne pas écrire. Après tout, ce n'est pas une obligation. Depuis la guerre, je suis resté un homme discret ; grâce à Dieu, je n'ai jamais eu besoin, comme certains de mes anciens collègues, d'écrire mes Mémoires à fin de justification, car je n'ai rien à justifier, ni dans un but lucratif, car je gagne assez bien ma vie comme ça. (B, 12)

Si, comme nous venons de le voir, cette prise de conscience est explicite chez Littell, elle est plus implicite, mais en même temps plus structurale, chez Jenni du fait qu'il dédouble la narration entre celle du narrateur principal, quadragénaire, et celle de Salagnon, vieillard qui apprend au narrateur à peindre et qui, en contrepartie, attend du narrateur qu'il écrive son histoire (à lui, Salagnon) de la guerre. Dans ce cas, le gouffre temporel ne se manifeste donc pas dans une seule instance narrative, mais dans le contraste de deux voix, témoignant de deux générations et de deux époques différentes.

Le palimpseste temporel transpose les épisodes historiques narrés dans une problématique du souvenir et de la mémoire, et permet ainsi aux auteurs de participer au débat mémoriel que leurs romans suscitent. En d'autres mots, à l'aide de la tension entre présent de la narration et passé narré, qui est propre à la fiction romanesque, le lecteur est poussé à réfléchir sur la nature du témoignage que livrent Aue et Salagnon, puisque le gouffre temporel explicitement voulu entre le présent et le passé l'oblige à penser avec eux les mécanismes du souvenir et de la mémoire.

À la complexité temporelle s'ajoute la question de la fiabilité du narrateur¹⁸, autre technique romanesque qui permet à la fois de construire et de déconstruire la crédibilité du témoignage. La question de la fiabilité du narrateur, étudiée depuis longtemps en théorie narrative, joue un rôle central dans l'étude des processus mémoriels. Comme le narrateur est homodiégétique dans les deux romans que nous analysons, la vérité des faits vécus qu'il raconte est directement liée à la fiabilité de son témoignage. Outre la mémoire défaillante qui va de pair avec le vieillissement d'Aue et de Salagnon, la question de la vérité et du mensonge jointe à la narration monologique est également pertinente

18. Au sujet du lien entre fiabilité du narrateur et travail mémoriel, voir, entre autres, Frank Wagner, « Quand le narrateur boit(e)... Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance », *Arborescences*, n° 6 (« Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », dir. Francis Langevin et Raphaël Baroni), septembre 2016, p. 148-175 (disponible en ligne, doi : 10.7202/1037508ar).

et renforce donc l'importance des procédés de mise en scène que nous étudions.

Si cette dimension s'applique moins à *L'art français de la guerre*, puisque le narrateur principal n'est pas Victorien Salagnon, elle est essentielle pour comprendre le discours d'Aue. Les critiques évoquées plus tôt s'en sont surtout prises aux tentatives justificatrices du discours au présent d'Aue, dans lequel il essaie de construire une relation d'empathie avec le lecteur, qui serait ensuite entraîné dans l'univers cauchemardesque des *Einsatzgruppen* ayant eu pour mission d'éliminer les populations juives derrière le front de l'Est. Selon une telle lecture, Aue serait un personnage amoral¹⁹, un « héros postmoderne²⁰ » qui s'appuie sur un relativisme généralisé pour prendre la parole et conduire le lecteur dans une narration nihiliste. Si un tel danger d'empathie peut exister, Ned Curthoys²¹ et Jonas Grethlein²² s'accordent à voir un grand écart entre la façon distanciée, parfois désinvolte, dont Aue raconte les faits et la brutalité même de ceux-ci, qui annulent la posture relativiste du narrateur. C'est comme si l'effort de narrer les faits à distance, protégé par une barrière temporelle, et le privilège du témoignage monologique équivalaient à l'ouverture d'une boîte de Pandore, et que la brutalité même de la Shoah venait invalider toute cohérence morale et justificatrice recherchée par le narrateur. La fiction romanesque met ainsi au jour le problème structurel de la construction mémorielle à travers le témoignage mentionné plus haut, c'est-à-dire que les faits narrés dépassent le pouvoir unificateur du narrateur. Le cadre narratif complexe de la fiction, avec d'une part le palimpseste temporel évoqué et d'autre part le jeu avec la fiabilité des narrateurs, place cette tension centrale de la production mémorielle au cœur de l'économie narrative.

Dans *Les bienveillantes*, ce phénomène plus général est renforcé par le fait que sous les apparences d'un homme vieillissant qui retrace de façon minutieuse, avec une masse de faits, de chiffres et de détails historiques, les événements auxquels il a participé, se cache un narrateur peu fiable, qui n'est pas seulement rattrapé par la brutalité des faits,

19. Voir Marie Blaise, « Histoire et littérature : plaidoyer pour “la main du potier sur le vase d'argile” », *Études françaises*, vol. 53, n° 3 (« Histoire et littérature. La littérature démoralise-t-elle l'histoire ? »), 2017, p. 145.

20. Philippe Breton, *loc. cit.*, p. 105.

21. Ned Curthoys, *loc. cit.*, p. 465.

22. Jonas Grethlein, *loc. cit.*, p. 567.

mais également par ses propres incohérences. Ned Curthoys qualifie cette inconsistance narrative de « sophisme charmant et mensonger²³ », en développant dans son étude les multiples personnalités d'Aue et le manque de crédibilité qui en résulte²⁴. Pour Grethlein, ce sont les contradictions internes du personnage, qui oscille entre l'intellectuel, lecteur des classiques grecs et des grands auteurs russes, et le bourreau qui sort de son rôle d'observateur pour participer personnellement au massacre des Juifs à Kiev, qui le rendent peu crédible²⁵. Qui plus est, le fait qu'il refuse de répondre au soupçon de matricide qui pèse sur lui jusqu'à la fin du roman, et d'avouer une fois que son rôle dans le meurtre devient évident, jette le doute sur sa narration en entier²⁶. Si la moralité d'Aue, et dans une moindre mesure celle de Salagnon, est discutable, ce n'est pas une raison suffisante pour les condamner *a priori* en tant que narrateurs. Toutefois, le fait que leur narration se trouve dépassée par la brutalité des faits narrés et que la crédibilité d'Aue est problématique constitue des éléments narratifs importants qui empêchent une identification de la part du lecteur.

À la complexité temporelle et à la narration peu fiable s'ajoute une dernière caractéristique narrative qui récusé une lecture exclusive des romans comme des témoignages historiques, à savoir leur inscription dans un tissu intertextuel (*Les bienveillantes*) ou intermédial (*L'art français de la guerre*). Si les nombreuses références à l'intertexte littéraire mondial²⁷ dans *Les bienveillantes* confirment l'esthétisation distancée, voire pathologique, de son narrateur face aux horreurs de la Shoah,

23. Ned Curthoys, *loc. cit.*, p. 465 (« a beguiling and mendacious Sophist » ; nous traduisons).

24. *Ibid.*, p. 466-467.

25. Jonas Grethlein, *loc. cit.*, p. 572 : « [...] Max Aue est un narrateur peu fiable. Pour commencer, c'est un personnage très complexe, très différent d'une personne réelle. Par ailleurs, Aue est bien éduqué. Non seulement la tradition ancienne lui est-elle familière [...] mais il connaît aussi Lermontov et il lit Blanchot aussi bien que Flaubert. Il associe une grande sensibilité avec une attitude détachée. En même temps, il est impliqué dans les crimes les plus cruels » (« [...] Max Aue is an unreliable narrator. To start with, he is a very complex character, very far from a real person. On the one hand, Aue is well educated. He is not only familiar with the ancient tradition [...] but he also knows Lermontov and reads Blanchot as well as Flaubert. He combines a great sensitivity with a rather detached attitude. At the same time, he is involved in the cruelest crimes » ; nous traduisons).

26. *Ibid.* : « Avant tout, l'autorité de Aue comme narrateur est sérieusement contestée par son déni du matricide » (« Most importantly, Aue's authority as narrator is seriously challenged by his denial of the matricide » ; nous traduisons).

27. Il s'agit, entre autres, de références à la Bible, à Goethe, à Flaubert, à Lermontov, aux classiques grecs, etc. Cet intertexte contribue à codifier le texte comme une œuvre de fiction. Voir à ce sujet Jonas Grethlein, *ibid.*, *passim*.

elles indiquent également que le roman se situe bel et bien dans le domaine de la fiction et qu'une lecture historique de celui-ci pose problème. Au contraire, avec la mention explicite de la difficulté du travail mémoriel, la densité intertextuelle assumée indique la nature construite du récit. De plus, le narrateur invoque structurellement, par exemple dès son titre, la tragédie grecque comme modèle narratif²⁸, établissant ainsi une comparaison implicite entre le meurtre de six millions de Juifs par les nazis et celui de Clytemnestre par Oreste. Même si cette comparaison est problématique en tant que telle²⁹, elle contribue à rendre le lecteur attentif à la mise en scène intertextuelle du témoignage et à l'inscrire dans un horizon de lecture fictionnel. Il en résulte une tension entre les faits narrés, qui orientent la lecture vers une lecture historique, et le mode de narration, qui se veut explicitement fictionnel et donc littéraire.

La situation est légèrement différente dans *L'art français de la guerre*. Si la conversation entre le jeune narrateur et Victorien Salagnon est loin d'être évidente au début, et que les deux hommes de générations et de vécus différents n'arrivent pas à trouver une voie de communication fluide, la peinture va jouer le rôle de catalyseur pour la narration. En effet, Salagnon ne transmettra pas seulement au fil des semaines sa passion pour la peinture au narrateur. À travers elle, c'est également l'histoire des horreurs de la guerre qui prend forme :

Quand j'ai rencontré Victorien Salagnon, il ne pouvait être pire, il l'avait faite la guerre de vingt ans qui nous obsède, qui n'arrive pas à finir, il avait parcouru le monde avec sa bande armée, il devait avoir du sang jusqu'aux coudes. Mais il m'a appris à peindre. Il devait être le seul peintre de toute l'armée coloniale, mais là-bas on ne faisait pas attention à ces détails.

28. Rappelons que le titre *Les bienveillantes* renvoie à *L'Orestie* d'Eschyle.

29. Jonas Grethlein, *loc. cit.*, p. 571 : « Le roman de Littell lui-même invite le lecteur à s'interroger sur le caractère tragique des exécutions de masse. Modeler le meurtre de six millions de Juifs sur le meurtre de Clytemnestre par Oreste peut non seulement sembler inapproprié, mais la juxtaposition même est impropre, car les Allemands n'ont pas de motif comparable à la vengeance du père et de l'ordre divin dans le mythe grec. Même dans l'histoire de la famille d'Aue, un tel motif est absent – contrairement à Agamemnon, sa femme n'a pas assassiné le père d'Aue » (« Littell's novel itself invites the reader to question the casting of the mass executions as tragic. Modeling the killing of six million Jews on the murder of Clytaemnestra by Orestes may not only seem inappropriate, but the very juxtaposition is flawed, for the Germans lack a motive that is comparable to the revenge of the father and the divine order in the Greek myth. Even in Aue's family history, such a motive is absent – unlike Agamemnon, his wife has not murdered Aue's father »; nous traduisons).

Il m'apprit à peindre, et en échange je lui écrivis son histoire. (AFG, quatrième de couverture³⁰)

L'intermédialité de Jenni diffère de l'intertextualité de Littell, mais elle a le même effet : problématiser l'immédiateté du témoignage par le biais de la construction littéraire. Dès lors, la tension entre faits narrés et mode de narration présentée plus haut se répète.

... vers un retour dialectique du passé

Si les témoignages des personnages principaux ne peuvent être lus comme des témoignages réels du fait de leur construction fictionnelle, comment savoir alors si les romans qu'ils construisent en grande partie dépassent ce même plan fictionnel ? En d'autres mots, si les romans établissent un contrat de lecture qui les exempterait de crédibilité historique, aussi bien sur les plans de la temporalité, du narrateur, de l'intertextualité ou de l'intermédialité artistique, peuvent-ils jouer un rôle dans le travail mémoriel³¹ ? De façon générale, la mise à distance narrative ne doit pas nécessairement empêcher un roman de contribuer à la construction mémorielle. Philippe Mesnard estime même que la mise à distance et les ellipses garantissent au contraire un discours mémoriel plus exact : elles « me ramène[nt] à du concret, au concret du chercheur : face aux crimes, c'est donc la distance que je préconise, distance qui reste la façon de ne pas être entraîné par le torrent de leur actualité, ou du moins d'y flotter³² ». Plus spécifiquement, les romans à l'étude approchent l'histoire, et à travers elle sa construction mémorielle, de façon indirecte. Une telle dialectique de la mémoire, qui émerge à travers sa mise à distance, se réalise sous différentes formes, en particulier dans la métaphorisation de la violence, dans une esthétique des statistiques historiques et dans la validité référentielle du témoignage fictif.

La mise en discours de la violence fait débat pour toute œuvre d'art qui voudrait rendre compte de la violence indicible de la guerre, de la

30. Cet exemple n'en est qu'un parmi de nombreux autres qui structurent la narration et montrent à quel point a lieu un échange intermédial entre le narrateur qui écrit l'histoire de Salagnon et le peintre Salagnon qui apprend à l'écrivain à visualiser la réalité. Voir AFG 26, 47, 50, 60 et *passim*.

31. Nous renvoyons au débat suscité par LaCapra et Kristeva (voir notes 7-9).

32. Dans Michael Rinn, Philippe Mesnard, Michael Rothberg, Emmanuelle Danblon, Jean-Paul Dufiet et Georges-Élia Sarfati, *loc. cit.*, p. 10.

torture et *a fortiori* de la Shoah. Georges-Élia Sarfati parle à ce sujet d'une impossibilité de narrer l'expérience, conséquence d'« *un univers sémiotique radicalement hétérogène*³³ » qui est d'autant plus présent pour des romans qui, comme *Les bienveillantes*, ne donnent pas la parole aux victimes mais aux bourreaux. À l'irreprésentabilité esthétique de la violence s'ajoute alors le rejet éthique de celle-ci. L'horreur ne peut dès lors être approchée qu'indirectement.

Aussi bien Jenni que Littell insèrent des passages étranges, d'une grande violence réelle ou symbolique, qui n'ont toutefois aucun lien avec les phénomènes historiques dont les romans témoignent. Dans *L'art français de la guerre*, il s'agit par exemple d'un dîner entre amis pendant lequel le narrateur dégoûte ses invités par des préparations répulsives, ce qui mènera d'ailleurs à la rupture définitive avec sa compagne :

Les crêtes frites dont je n'avais pas épongé l'huile glissaient vraiment trop dans le plat noir ; un mouvement brusque au moment de les poser en fit déraiper une qui jaillit comme d'un tremplin et heurta la main d'un convive, il gémit, la retira vivement, mais ne dit rien. Je continuai.

[...]

Enfin je plaçai au centre les têtes tranchées, les têtes de moutons laissées intactes posées sur un plat surélevé, disposées sur un lit de salade émincée, chacune regardant dans une direction différente, les yeux en l'air et la langue sortie [...].

[...]

« Mais c'est dégueulasse ! » dit l'un d'eux d'une voix de fausset. Je ne sais plus qui, car ensuite je ne les vis jamais plus, je les oubliai tous et allai même vivre ailleurs pour ne plus jamais les croiser dans la rue. (AFG, 128)

Ayant délibérément choisi et minutieusement préparé ces mets répugnants, le narrateur fait de cet acte étrange d'une violence symbolique inouïe un moment de rupture avec les conventions et les règles silencieuses de sa vie apaisée de bourgeois, pour basculer dans la fascination pour les peintures et les histoires de guerre violentes de Salagnon.

Dans *Les bienveillantes*, la critique a pointé la façon distante, presque désinvolte, dont Aue décrit les massacres de populations juives auxquels il a assisté. Par contre, sa vie privée est marquée par une sexualité au bord de la pathologie, qui va de l'inceste avec sa sœur Una (B, 192 et 442-443) au matricide présumé. C'est d'ailleurs cette violence privée, et non les crimes commis en tant que militaire, qui mène à des poursuites contre Aue lors des derniers jours du III^e Reich à Berlin. Nous suivons

33. *Ibid.*, p. 18.

Jonas Grethlein qui voit dans cette pathologie personnelle la représentation métonymique, différée, déplacée de crimes historiques indescriptibles³⁴. L'épisode du repas repoussant du narrateur de *L'art français de la guerre* a le même effet que les perversions sexuelles d'Aue dans *Les bienveillantes* : le narrateur, qui vit dans un univers temporel et sémiotique trop différent de celui du passé de Victorien Salagnon, ne peut accéder à ce passé que de façon indirecte, en métaphorisant la cruauté de la guerre, qui lui est inaccessible, dans un dîner entre amis.

Les détails historiques, voire statistiques, présents dans *L'art français de la guerre*, ou même prononcés dans *Les bienveillantes*, participent de la même façon ambivalente à l'approche indirecte du passé. L'apparition de personnages réels, de faits réels et d'une temporalité scrupuleusement respectée crée le cadre réaliste dans lequel l'action se déroule. Deux techniques renforcent cet enjeu réaliste dans *Les bienveillantes* : d'une part la mathématisation de l'horreur guerrière par l'usage des statistiques (B, 20-23) et d'autre part les appendices du roman expliquant les nombreuses abréviations et les grades des officiers allemands (B, 909). Se pose toutefois la question de l'équilibre entre un tel « excès » d'archive et l'intrigue fictionnelle. Dans *Les bienveillantes*, le fait de donner la voix à un officier SS fictionnel établit le lien entre les responsables du régime nazi et le vécu personnel d'un jeune homme pris dans une machine historique implacable. Son histoire personnelle fictionnelle est en interaction constante avec celle de la Shoah racontée de façon indirecte dans tous ses détails. Dans *L'art français de la guerre*, le narrateur et Victorien Salagnon racontent leur histoire personnelle fictionnelle dont le sens découle des années de guerre qui marquent l'Histoire française de 1939 à 1962 et qui sont décrites de manière extrêmement détaillée.

Finalement, la question de l'impact mémoriel des romans procède du statut problématique du témoignage. Les récits sur la guerre, et *a fortiori* sur la Shoah, ont souvent fait appel à la figure du témoin historique pour assurer la validité du témoignage. Le fait que Primo Levi ou Anne Frank ont eu un tel impact est en partie liée à la crédibilité

34. Jonas Grethlein, *loc. cit.*, p. 576-577 : « Explicites dans les pensées de Aue à Antibes, implicites dans le roman, les relations familiales profondément perturbées, matricide et inceste inclus, sont supposées refléter le génocide perpétré par les nazis. En conséquence, les perversions de Aue figurent, comme métonymies et comme métaphores, la nature transgressive du nazisme » (« Explicitly in Aue's reflections in Antibes, implicitly throughout the novel, the deeply disturbed family relations, including matricide and incest, are made to mirror the genocide perpetrated by the Nazis. Therefore, Aue's perversions mark, metonymically and metaphorically, the transgressiveness of Nazism » ; nous traduisons).

narrative résultant d'avoir vécu personnellement les atrocités de la Shoah. Si de tels témoignages restent une source primordiale pour la construction de la mémoire, des chercheurs ont plaidé pour élargir la construction mémorielle en intégrant d'autres « position[s] subjective[s]³⁵ », « une pluralité de mémoires³⁶ », en ne se basant plus sur le seul témoignage³⁷. Littell et Jenni ont occupé cet espace en décrivant le passé historique sans se baser sur des témoignages réels. Si l'effort de documentation historique à l'origine des deux romans n'est pas contesté et permet justement à ceux-ci de susciter un débat historique, la trame narrative principale reste entièrement fictionnelle. La question de l'absence de témoignages réels interpelle néanmoins les auteurs et est évoquée lors d'interviews. Littell l'aborde principalement sous l'angle philosophique de la différence entre la vraisemblance et le vrai en affirmant ne pas avoir « recherch[é ...] 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 sociologique³⁸. »

Jenni est revenu de façon plus concrète sur l'interaction entre fiction et témoignage en choisissant la perspective du lecteur. Dans une interview publiée après la parution de son roman, il évoque ainsi la rencontre avec des lecteurs en Martinique. Alors que son livre est basé sur une large documentation historique mais sur aucun témoignage réel, Jenni se réjouit que de « vieux messieurs », anciens militaires français, soient venus lui dire en peu de paroles que leurs souvenirs des faits correspondaient à la façon dont il les a décrits dans son roman³⁹.

35. Ned Curthoys, *loc. cit.*, p. 459 (« subject position » ; nous traduisons).

36. Éric Sangar, « L'impact de la fragmentation des mémoires collectives nationales sur la politique étrangère : le cas de la France », *Études internationales*, vol. 50, n° 1, printemps 2019, p. 44.

37. Pour Emmanuelle Danblon, une « conception en deux temps de la rationalité permet de ne pas faire porter tout le poids de la raison sur la narration et, partant, sur la figure symbolique du témoin » (Michael Rinn, Philippe Mesnard, Michael Rothberg, Emmanuelle Danblon, Jean-Paul Dufiet et Georges-Élia Sarfati, *loc. cit.*, p. 14).

38. « Il faudra du temps pour expliquer ce succès », entretien de Samuel Blumenfeld avec Jonathan Littell, *Le Monde* (« *Le Monde* des livres »), vendredi 17 novembre 2006, p. 2 (disponible en ligne : www.lemonde.fr/livres/article/2006/11/16/jonathan-littell-il-faudra-du-temps-pour-expliquer-ce-succes_835008_3260.html, page consultée le 31 mars 2021).

39. « [C]e roman-là, ils le lisaient. Ils me demandaient d'où je tirais tout ça, tous ces faits, et je leur répondais que... euh... je l'avais lu. Ils étaient perplexes, ils croyaient aux témoignages, aux recherches, aux documents, je croyais au récit et à la dramaturgie, aux vertus poétiques du langage, nous ne nous comprenions pas vraiment. Parfois ils par-

C'est dans ce moment-là que l'écrivain voit toute l'ambivalence ou la « magie » de son roman qui, par le biais de la fiction, a permis au « réel » ou à « l'histoire » de s'exprimer :

Je savais que le roman a des vertus, mais là je touchais du doigt la magie romanesque qui invente le réel en l'écrivant, et ainsi le fait apparaître : les témoins de cette histoire, de l'Histoire elle-même, étaient encore vivants, mais cachés, et la fiction les faisait réapparaître.

Au début est le roman, et il permet aux témoins de parler⁴⁰.

Les romans que nous avons étudiés nous indiquent le rôle ambivalent mais intéressant que peut jouer la fiction dans la construction mémorielle. Ils ne peuvent pas être lus comme un ensemble de faits, de lieux, de chiffres ou d'événements qui devraient intégrer la mémoire collective, mais plutôt comme une quête de mémoire narrative et par définition individuelle.

Les enjeux d'une telle entreprise mémorielle et la manière dont elle est exposée diffèrent d'un roman à l'autre. Littell a choisi le terrain miné de la violence de la Shoah racontée par un ancien officier SS et attaque ainsi de front le lien problématique entre éthique et esthétique. De plus, la narration autobiographique implique un questionnement sur la fiabilité du narrateur. Jenni a consacré son livre à la violence plus générale de la guerre, et la raconte à travers un narrateur plus jeune qui nous livre le témoignage de Victorien Salagnon, le personnage principal.

Malgré ces différences de mise en scène, la lecture comparée des deux romans révèle des ressemblances frappantes. Le gouffre narratif et sémiotique entre présent de la narration et passé narré mène à des difficultés de représenter la violence extrême de ce dernier. C'est pourquoi les deux narrateurs ont recours à des stratégies de métaphorisation. À travers ces narrations problématiques, biaisées, parfois peu crédibles d'individus marqués par leur passé se construit une « mémoire multidirectionnelle⁴¹ ». La contribution essentielle des

taient en haussant les épaules, un peu fâchés, me soupçonnant de me foutre d'eux, de leur cacher des choses, de protéger mes sources. Et puis venaient me voir de très vieux messieurs, qui me confiaient y avoir été. Là, dans ce que je racontais » (Alexis Jenni, « Mes témoins », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 20, n° 2 [« Bearing Witness / Témoignage », dir. Roger Célestin et Eliane DalMolin], March 2016, p. 341).

40. *Ibid.*, p. 346.

41. Cette notion a été proposée et développée par Michael Rothberg. Même s'il l'utilise en référence à la Shoah, elle vise une approche plus générale de la production mémorielle :

Bienveillantes et de *L'art français de la guerre* ne réside dès lors pas tant dans une reconstruction historique basée sur le témoignage que dans la narration, dans le processus mémoriel, dont la complexité est mise au jour dans les lignes de faille entre passé et présent, entre vie privée et vie publique, entre éthique et esthétique.

«Il est au contraire préférable de concevoir le domaine esthétique comme un champ de contestation, une aire où s'affrontent diverses positions quant aux significations et aux conséquences de l'extrême. [...] Il est nécessaire qu'une nouvelle politique mémorielle de la Shoah soit mise en place et qu'elle se fonde sur le principe que les histoires de l'extrême n'appartiennent à personne en particulier – et qu'elles sont donc accessibles à tous» (Michael Rinn, Philippe Mesnard, Michael Rothberg, Emmanuelle Danblon, Jean-Paul Dufiet et Georges-Élia Sarfati, *loc. cit.*, p. 11, 12).